

Les danses macabres et leurs métamorphoses (1830 - 1930)

20 Mai 2000

Caroline DENHEZ née GABION

jury : M. Robert FAVRE, Professeur Emérite de l'Université Lumière/Lyon 2, Directeur de Thèse, M. René BOURGEOIS, Professeur Emérite de l'Université Grenoble 3, Mme Danielle CHAUVIN, Professeur à l'Université Grenoble 3, M. René-Pierre COLIN, Professeur à l'Université Lumière/Lyon 2, M. Pierre MICHEL, Professeur Emérite de l'Université Lumière/Lyon 2.

Table des matières

Résumé .	1
Abstract . .	3
Introduction . .	5
PREMIERE PARTIE LES SOURCES DES DANSES MACABRES .	11
CHAPITRE I : ETUDE DES TERMES - .	11
I. Le mot « macabre ». . .	12
II. Le mot « danse » et l'association des deux termes. .	29
CHAPITRE II : LES ORIGINES DE LA DANSE MACABRE. .	34
I. A la découverte de la plus ancienne Danse Macabre. .	35
II. Les formes premières des danses macabres. . .	41
CHAPITRE III : LE SUCCES DES DANSES. .	75
I. Les fresques et sculptures des danses macabres. . .	75
II. Les textes. .	86
III. Danses Macabres et objets de la mort. .	90
DEUXIEME PARTIE LES DANSES DES MORTS. .	97
CHAPITRE I : la reprise des thèmes médiévaux. . .	98
I. Les personnages. . .	99
II. Un miroir corrompu. . .	121
CHAPITRE II : La transformation du thème. . .	142
I. Une mort aveugle : les grandes calamités. . .	143
II. Le personnage de la Mort. . .	154
III. Les attributs de La Mort. . .	161
IV. L'envers du miroir. .	171
CHAPITRE III : LES MULTIPLES MESSAGES DES DANSES. . .	193
I. Un message social : l'égalité devant la mort. .	193
II. L'objectif des danses : dénoncer les vices humains. . .	205

III. La remise en cause des organes du pouvoir. . .	217
IV. Le message religieux. . .	225
V. Le message littéraire et artistique. . .	233
TROISIEME PARTIE LE SABBAT DES TREPASSES . .	239
CHAPITRE I . Une vision d'outre-tombe. . .	240
I. Un espace nocturne hanté par la présence de la mort. . .	240
II. Le réveil des morts. . .	251
III. Un personnage témoin. . .	269
CHAPITRE II : Le sabbat des trépassés. . .	281
I. La danse. . .	282
II. La Musique . . .	307
CHAPITRE III : Aux portes du royaume des morts. . .	344
I. Le thème du défilé. . .	344
II. Quelle vision du monde nous révèlent les morts ? . .	362
III. La fin du cauchemar. . .	367
QUATRIEME PARTIE BALS ET CARNAVALS . .	377
Chapitre I : LA MORT S'INVITE AU BAL. . .	378
I. Les caractéristiques du bal. . .	379
II. Les masques. . .	382
III L'érotisme macabre. . .	395
IV. Le jeu des enchâssements. . .	404
Chapitre II : Masques et carnivals. . .	424
I. La mise en scène. . .	425
II. Un sabbat humain. . .	429
III. Déplacements et inversions. . .	440
CONCLUSION . .	459
BIBLIOGRAPHIE . .	469
TEXTES ETUDIES. . .	469
* Oeuvres médiévales. . .	469

* Oeuvres du XIX ^e et XX ^e siècles. . .	471
AUTRES OEUVRES CITEES . . .	473
* Oeuvres médiévales. . .	473
* Autres oeuvres. . .	474
ETUDES SUR LES OEUVRES ET LES AUTEURS. . .	475
LE MOT « macabre ». . .	477
HISTOIRE DE LA LANGUE ET HISTOIRE LITTERAIRE. . .	478
ETUDES SUR LES DANSES MACABRES ET LA MORT. . .	479
HISTOIRE ET SOCIETE. . .	480
MYTHES ET LEGENDES. . .	481
HISTOIRE DE L'ART . . .	483
DANSE ET MUSIQUE. . .	484
Annexes . . .	487
Annexe 1 . . .	487
Tableau des danses macabres. . .	487
ANNEXE 2 PETIT HISTORIQUE DES FRESQUES ET SCULPTURES DES DANSES MACABRES D'EUROPE. . .	488
ANNEXE 3 Liste des personnages de quelques danses . . .	498
Première liste. Danse de Kermaria : (47 compartiments dont chacun renferme un personnage). . .	498
Seconde liste. Danza general. . .	499
Troisième liste. . .	501
ANNEXE 4 LES PASSAGES DE LA PESTE NOIRE ²⁰⁶³ . . .	503
ANNEXE 5 NOTES BIBLIOGRAPHIQUES SUR QUELQUES AUTEURS . . .	506
BARRAULT Serge ²⁰⁶⁴ . . .	506
BARTH Ferdinand. . .	507
BECHSTEIN Ludwig ²⁰⁶⁵ . . .	507

²⁰⁶³ Les indications fournies par cette annexe sont empruntées à Jacqueline Brossolet, à Michel Vovelle, à Suzanne F. Wemple et Denise A. Kaiser. (Leurs ouvrages sont cités en bibliographie).

²⁰⁶⁴ CHAIGNE Louis, Anthologie de la Renaissance catholique, Tome 1, « Les poètes », Paris : éditions « Alsatia », 1941, pp. 20-21, titres postérieurs à 1941 trouvés dans The National Union Catalog.

CATHLIN Léon ²⁰⁶⁶ . . .	507
DUCOS DU HAURON Alcide ²⁰⁶⁷ . . .	508
FAGUS ²⁰⁶⁸ (pseudonyme de Georges Faillet) . .	509
HOYAU Auguste ²⁰⁶⁹ . . .	510
NORMAND Ulysse. .	510
RETHEL Alfred ²⁰⁷⁰ . . .	511
SPIRE André ²⁰⁷² . .	511
ANNEXE 6 EXTRAITS DE QUELQUES TEXTES ETUDIÉS . .	512
Léon Cathlin, 1927. .	512
HENRI CAZALIS .	514
Alcide Ducos du Hauron, . .	515
FAGUS .	518
AUGUSTE HOYAU .	521
paul Lacroix .	522
Pierre Mac Orlan, . .	523
ULYSSE NORMAND . .	524
ANDRE SPIRE .	526
Table des illustrations .	531

²⁰⁶⁵ LAROUSSE du XX^e siècle, publié sous la direction de Paul Augé, Paris : Librairie Larousse, 1928, tome I, p. 623, article « Bechstein Ludwig » + MALHSERBES Mary, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, Paris : 1986, tome 1, p. 173, article « Bechstein ».

²⁰⁶⁶ CHAIGNE Louis, op. cit. , Tome 1, « Les poètes », pp. 49-50 + notes dans The National Union Catalog + Larousse du XX^e siècle, op. cit., tome 3, article « Fagus » p. 392.

²⁰⁶⁷ Ph. L. « Ducos du Hauron », Revue de L'Agenais, XXXVI, pp. 285-286. AMAT roman d' et LIMOZIN LAMOTE R., Dictionnaire de biographie française, tome 11, article « Ducos du Hauron », p. 1296, Paris, Letouzey et Ané, 1965.

²⁰⁶⁸ CHAIGNE L., op. cit., p. 99 + WALZER Pierre Olivier, Littérature française, Le XX^e siècle, Arthaud, 1975, article « Fagus », p. 371 + TALVART Hector et PLACE Joseph, Bibliographie des Auteurs Modernes de langue française, Macon : éditions de la Chronique des lettres françaises, 1935, tome 5, article « Fagus », p. 309.

²⁰⁶⁹ BONNEBAS Mr et Mme, op. cit. , pp. 13, 14, 113.

²⁰⁷⁰ Larousse du XX^e siècle, op. cit., tome 5, article « Rethel Alfred », p. 1044.

²⁰⁷² Larousse du XX^e siècle, op. cit., tome 6, article « Spire André », p. 450 + MALSHERBES Mary, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, op. cit., tome 2, p. 1559 + BEAUMARCHAIS J.P. de, COUTY Daniel, REY Alain, Dictionnaire des littératures de langue française, Nancy : Bordas, 1987, tome 3, p. 2358.

Thèmes abordés : . .	535
Oeuvres médiévales : . .	537
Auteurs étudiés : (1830-1930). . .	539

Résumé

Ce travail s'appuie sur les danses macabres médiévales et porte sur les oeuvres auxquelles elles ont donné naissance. Le macabre redevient un sujet à la mode avec le romantisme noir, il sera également exploité pour dénoncer les horreurs de la Première Guerre mondiale. Notre corpus de textes couvre donc les années 1830-1930. En mettant en relation les danses anciennes et contemporaines nous cherchons à définir et à comprendre la spécificité de chaque oeuvre. Nous étudions les textes mais nous faisons parfois référence à la peinture, à la musique, à la danse et au cinéma.

L'étude des oeuvres médiévales nous permet de cerner l'origine des danses et d'en donner une définition. Le succès de ces oeuvres, alliant différents arts, s'explique par l'universalité de leur message : égalité de tous devant la mort et puissance de cette dernière. Certains auteurs (Thierry, Hoyau ...) reconstituent les oeuvres originelles. D'autres (Jouve, Mac Orlan, Spire ...) s'en inspirent pour dresser un portrait satirique de la société. Les squelettes des premières danses se fondent en un seul personnage, la mort devient peu à peu spectatrice de la folie meurtrière des hommes. Sous la plume de Gautier, Cazalis, Baudelaire ... la mort se pare de caractéristiques féminines et allie l'horreur à la beauté. S'inspirant du sabbat, des légendes populaires et de la « Ballades des pendus » de Villon, la danse macabre change de couleur. Dans une atmosphère fantastique les morts se lèvent pour danser seuls, un personnage est témoin de leurs ébats. Cultes sataniques et légendes populaires sont à l'origine d'un nouveau sabbat qui pose le problème du repentir et la question de l'existence de Dieu. Fagus, Gautier, Nerval, Flaubert ... ont ainsi exploité le motif chorégraphique, il leur a permis de faire défiler des figures mythiques qui nous font part de leurs expériences. Transposant cette vision de l'Enfer dans notre vie, Poe, Balzac, Musset, Verlaine ... font entrer la Mort au bal et l'invitent à participer au Carnaval. Beauté, amour et richesse sont mis à mal par la maladie et la mort. En effet, le masque permet aux hommes de farder la réalité alors que le jeu des inversions leur montre des vérités cachées. Lorsque la mort quitte la farandole pour s'approcher de lui ou qu'il surprend le ballet des ombres, le spectateur ne sait plus si le monde qu'il côtoie appartient au rêve ou à la réalité.

Abstract

This essay is based on the mediaeval dances of Death and deals with the works they gave rise to. With the « Romantisme noir » the macabre was back in fashion and it was to be used later still to expose the horrors of World War I. This is the reason for our choice of texts which encompasses the period 1830 to 1930. By comparing mediaeval dance to modern dance we try to define and understand the specificity of each work. We focus chiefly on the text but we also make reference to music, dance and film.

The study of medieval works allows us to determine the origin of the dances and to give a definition of them. The success of these works, which combine different arts, can be explained by the universality of their message : equality before death and the power of death. Some authors (Thierry, Hoyau ...) take their inspiration from them to draw a satirical painting of society. The skeletons of the primordial dances of death merge into one character ; little by little Death becomes the spectator of men's murderous madness. With Gautier, Cazalis, Beaudelaire ... Death decks himself in feminine features and unites horror to beauty. Taking its inspiration from the sabbath, from popular legends and from Villon's « Ballades des Pendus » the dance of death changes : in a Gothic atmosphere the dead stand up and dance alone, while a human character witnesses their transports. Satanic cults and old legends give birth to a new sabbath which establishes the problem of the human guilt and the question of the existence of God. The author of the essay is arguing that Fagus, Gautier, Nerval, Flaubert have exploited the choreographic pattern : mythological figures who tell us of their experiences march past. The thesis is that Poe, Balzac, Musset, Verlaine ... transpose a vision of Hell into our life and by so doing they let Death in to the dance and invite him to participate in the Carnival. Beauty, love, wealth are defiled by illness and death. Indeed, the mask allows men to disguise reality while, at the same time, the games of inversion show them hidden truths. When Death leaves the farandole to come near, or when he catches a glimpse of the ballet of the shades, the spectator no longer knows whether the world he is close to belongs to fantasy or reality.

Mots-clés : Danse macabre et danse des morts - Portrait de la société de 1830 à 1930 - Mort et vie - Danse et musique - Masques, bals et carnivals - Amour, mort et beauté - Mesnie Hellequin, revenants, sabbat - Religion et nihilisme.

Introduction

« Le soleil et la mort ne se peuvent regarder fixement ¹ ». Cette maxime de La Rochefoucauld prend toute sa portée lorsque nous l'appliquons aux danses macabres. Ces vastes fresques parfois accompagnées de vers, décolorées par l'humidité, rongées par le temps, oubliées par les hommes n'ont rien perdu de leur pouvoir de terreur. Les personnes qui découvrent ces peintures au hasard d'une rencontre - la curiosité ayant guidé leur pas dans une petite chapelle de village, dans un cimetière presque abandonné, une oeuvre reconnue comme les tapisseries de la Chaise-Dieu les révélant au visiteur...- se montrent surprises et ne s'attardent guère à décrypter le sens de cette sinistre farandole. Rien ne prépare le visiteur nonchalant, à la recherche de parcelles de culture et de réflexions, à une telle vision : les petits villages ne s'enorgueillissent guère de posséder de telles oeuvres, les églises, les cimetières ne placent même pas une pancarte indiquant leur présence... tout au plus trouve-t-on parfois une vague notice explicative posée à côté des fresques ! Ainsi, celui qui ne s'attend pas à voir la mort dans son habit de squelette ou de momie desséchée jaillir du mur pour prendre par le bras ou la main les vivants bien portants que nous sommes, esquisse à juste titre un mouvement de recul mêlé de terreur ... et ce encore plus lorsque le « raffinement » du réalisateur a poussé le réalisme, comme à Wolhusen, jusqu'à remplacer les visages des squelettes par des crânes empruntés aux hôtes des sépultures ! Mais la plus frappante de ces rencontres, lorsque l'on recherche ces fresques tenues « secrètes » par les municipalités - il faut en effet parfois « mener son enquête » pour les découvrir - fut sans aucun doute celle que je

¹ Réflexions ou Sentences et Maximes morales, Paris : Le livre de Poche, 1991, n° 26, p. 80.

fis à Hasle. Une dame d'une cinquantaine d'années, manifestement une habitante du village, au vu de ses vêtements et de son attitude, pénétra dans la petite chapelle qui abrite quelques couples d'une danse macabre inspirée de la fresque de Bâle, afin de s'agenouiller pour sa prière quotidienne. Lorsqu'elle me vit en train de regarder les fresques, elle montra une mimique de dégoût et m'expliqua, tant par les gestes que par la parole, que ces squelettes étaient répugnants et qu'il fallait craindre la mort. Ainsi, même une vision quotidienne n'efface pas nos peurs ancestrales devant la mort ! Personne ne peut regarder ces fresques, lire les vers qui les accompagnent parfois, se plonger dans les éditions gravées des danses macabres, sans emmener avec soi un personnage, une phrase qui, malgré le détachement que l'on essaie d'entretenir, revient le soir habiter nos rêves. La raison en est peut-être toute simple : nous sommes tous mortels et voulons trop souvent l'oublier....

Le soleil et la mort nous aveuglent, mais ils peuvent aussi nous captiver. Saint-Saëns, Liszt, Baudelaire, Gautier, Flaubert, Verlaine... pour n'en citer que quelques-uns, ont été hantés par les textes ou les peintures des danses à un point tel qu'ils ont donné naissance à leur propre vision du thème. Pourquoi ont-ils redécouverts ces oeuvres presque tombées dans l'oubli ? En quoi étaient-elles aptes à exprimer leurs préoccupations devant la mort ?

Besoin de comprendre nos angoisses, nos terreurs et les peurs collectives, besoin de découvrir comment des oeuvres aussi dérangement ont pu voir le jour et renaître quelques siècles plus tard de l'oubli dans lequel elles avaient été laissées, besoin de rechercher les leçons que les auteurs et artistes médiévaux ont adressé à toute une population et aux générations qui allaient leur succéder.... ce sont ces diverses motivations qui ont poussé mes pas dans ces rondes infernales. Comment peut-on de prime abord définir ces oeuvres ?

Voici comment l'acteur ouvre la danse macabre éditée par Guyot Marchant en 1485, oeuvre gravée accompagnée de vers qui reprenait scrupuleusement, selon son éditeur, la fresque des Innocents, sans doute la plus ancienne danse d'Europe. Par le biais de cet éditeur parisien, elle va connaître en son temps un succès inouï et inspirera de nombreuses fresques :

« O creature raysonnable
Qui désires vie eternelle
Tu as cy doctrine notable
Pour bien finer vie mortelle.
La danse macabre s'appelle
Que chascun à danser apprant
A homme et femme est naturelle
Mort n'espargne petit ne grant.
En ce miroir chascun peut lire
Qui le convient ainsi dancier
Saige est celui qui bien si mire.
Le mort le vif fait avancer;
Tu vois les plus grans commencer,
Car il n'est nul que mort ne fiere.

C'est piteuse chose y penser.
 Tout est forgé d'une matière. ²»

La danse macabre, dont la première particularité est d'entraîner tout le monde dans sa ronde, peut ainsi se définir comme une leçon de morale adressée aux vivants, elle doit leur permettre de réfléchir sur leur condition, de vivre tout en ayant conscience qu'il faut sans cesse se préparer à mourir. La danse est un miroir dans lequel chacun peut contempler le reflet de ce qu'il sera un jour, elle console les plus pauvres en leur rappelant que personne ne peut échapper au pouvoir de la mort et inversement elle apprend aux plus grands qu'il ne faut pas se croire au-dessus des lois, que personne n'est invincible. La mort frappe chacun d'entre nous, ce qui n'est pas sans rappeler le vieux thème de la Roue de Fortune.

La danse macabre obéit à une idée de hiérarchie et fait d'abord entrer en piste les plus « grands » ; pape, empereur, cardinal, roi, patriarche, connétable, archevêque... elle descend peu à peu l'échelle sociale pour se clore avec le ménestrel, le curé, le laboureur, le cordelier, l'enfant, le clerc et l'ermitte. Nous voyons se dessiner un schéma binaire, les hommes d'Eglise alternant avec les laïques. La présence du chiffre deux se lit également dans le vers « le mort le vif fait avancer », chacun des vivants est entraîné par un cadavre. Les « poètes des danses des morts cultivent l'obsession de l'abandon de la vie. Ils le font de manière concrète, adaptée à leur milieu, plus souvent urbain que rural, en rappelant les activités de chacun, leurs attributs et leurs outils ³».

S'inspirant vraisemblablement des Dits des trois morts et des trois vifs, les danses médiévales les plus anciennes insistent sur la décomposition du cadavre. Le premier mort qui suit l'acteur, dans la danse de Guyot Marchant de 1486 donne le ton :

« Et si seront menges de vers
 Voz cortz. Hélas, regardez-nous,
 Mors, pourris, puans, decouvers.
 Commes sommes, tel seres vous. ⁴»

Le roi mort, placé à la fin de la danse, ne manque pas de nous le rappeler, afin que le spectateur ou le lecteur qui quitte la danse n'oublie pas de réfléchir sur son état d'être mortel :

« Vous qui en ceste portraiture
 Veez danser estas divers,
 Pensez que humaine nature
 Ce n'est fors que viande a vers. ⁵»

² ANONYME, La Danse Macabre des Saints Innocents, d'après la première édition de Guyot Marchant, présentée par Dufour Valentin, Paris : Léon Wilhem, 1875, p. 15.

³ CORVISIER André, Les danses macabres, Vendôme : P.U.F., 1998, p. 29.

⁴ MARCHANT Guyot, La danse macabre française, édition de 1486, SAUGNIEUX Joël, Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1972, p. 144.

⁵ Ibid., p. 163.

La danse exige enfin un certain sens du rythme et de la chorégraphie, là encore le choix n'est pas possible, « chacun à danser apprant », même le roi qui dit n'avoir « point appris à danser / A danse et note si savaige ⁶ ». En définitive, la danse macabre peut se lire comme une farandole menée par des cadavres qui entraînent à leur suite avec une satisfaction visible les hommes et les femmes de tous états. Les humains, contraints d'esquisser un pas de danse, regrettent le trop court temps de leur vie passée alors que les morts les menacent parfois de connaître les peines de l'Enfer. Les morts, cadavres rongés par les vers ou momies desséchées, exécutent sauts et cabrioles au son de divers instruments : harpe, cornemuse, vielle à archet...

Les danses macabres connurent un immense succès tant par l'imprimerie que par la peinture à une époque où la mort, amenée par la peste, la guerre et la famine, était omniprésente. Au lieu de s'en détourner, les hommes de cette époque se complurent à lire ces dialogues entre les morts et les vivants, à représenter leur défilé sur le mur de leurs églises ; mais ce sont également les sermons des franciscains qui permirent de diffuser largement leur message.

Les auteurs et compositeurs qui, plus proches de nous, se sont exercés aux danses macabres se réfèrent directement aux oeuvres médiévales et notamment à l'oeuvre la plus connue qui nous soit parvenue, la danse macabre d'Holbein... comme si un vide nous séparait du moyen âge. Force est de reconnaître que l'arrivée du squelette « propre » et « sec » repoussa les visions du corps corrompu et relégua au rang de « barbare » le défilé macabre. Avec la Renaissance les « danses des morts connaissent une certaine « perte d'âme ». La pensée de la mort se cherche d'autres moyens d'expression comme les Vanités ⁷ ». Les peintres et graveurs qui représentent alors la mort se « libèrent des textes qu'ils illustrent. L'esthétique l'emporte ⁸ ». L'oeuvre d'Hans Holbein, par la prédominance donnée à la composition, à la scène sur le thème avait d'ailleurs déjà commencé à faire de la danse macabre un élément décoratif. Holbein la représenta en outre sur un fourreau de poignard, et, devenue objet d'une mode macabre, elle se déclina sur de nombreux objets, Meglinger la peignit sur un pont.... La danse macabre, lorsqu'elle n'avait pas disparu, avait du moins perdu son aspect littéraire.

Au XVII^e siècle on « traite de la mort dans la poésie sacrée, ou dans les pièces écrites sur le décès de personnes chères ou de personnes célèbres ⁹ », et au siècle suivant seule la littérature de colportage semble encore se souvenir des images de corruption offertes par les danses. « Les auditoires des champs » « devaient être davantage préparés à de telles visions par les brochures des colporteurs, qui diffusaient encore en plein XVIII^e siècle des danses macabres, avec des illustrations et un texte riche en images terrifiantes de la mort, corps affreux, cadavres mangés de vers... ¹⁰ » Puis,

⁶ ibid., p. 146.

⁷ CORVISIER A., op. cit., p. 59.

⁸ ibid., p. 63.

⁹ LARMAND Léon, Les poètes de la mort, Paris : Louis Michaud, 1910, p. 6.

brusquement, le romantisme noir, en redécouvrant le moyen âge, remet à jour ces oeuvres qui correspondaient bien à la « gaieté putride » des Jeunes-France. « Dans la journée, il a vu les Catacombes, le Père-Lachaise et la Chambre des Pairs ; il devise sur Montfaucon et le cabinet d'anatomie ; aux jeunes dames il montre un os, et leur dit : « Vous en avez autant sous vos gazes et vos mousselines. Ainsi vous marchez toujours en compagnie d'un squelette, vous avez la mort sous vos jupes : voyons la mort ! ¹¹ » Cette définition du Jeune-France esquisse les thèmes qui seront développés par les romantiques : corruption du corps, rencontre de la jeune fille et de la mort, présence de la mort dans la vie... nous retrouvons les cruelles peintures des cadavres et la poésie des cimetières.

La danse macabre redevient, à partir de 1830, un sujet à la mode. Théophile Gautier écrit la Comédie de la mort, Victor Hugo décrit la grande faucheuse et sera bientôt imité par Paul Verlaine, Charles Baudelaire mêle quelques fleurs funèbres à son bouquet des Fleurs du Mal, Théodore de Banville chante une nouvelle « Ballade des pendus », Gérard de Nerval fait danser les morts autour du ménétrier et Paul Lacroix recrée l'atmosphère des premières représentations des danses. Tous, sans appartenir nécessairement à l'école romantique, se complaisent dans ces motifs remis à jours au début du siècle et les érudits eux-mêmes, Champollion-Figeac, Georges Kastner et Hyacinthe Langlois, se penchent sur ces oeuvres trop longtemps oubliées. Les écrivains du début du XX^e siècle reprendront ce thème que la première guerre mondiale va entacher de sombres couleurs. La danse macabre retrouve alors sa verve originelle sous la plume d'André Spire, de Pierre-Jean Jouve, de Léon Cathlin en dénonçant la lâcheté et la cruauté humaine. Elle retrouve également ses accents religieux dans les oeuvres de Serge Barrault ou d'Auguste Hoyau puis s'éteindra lentement dans l'entre deux guerres. Mais bien d'autres, Apollinaire, Alfred de Musset, Ferdinand Barth, Auguste Brizeux... ont composé des danses macabres, et beaucoup d'entre eux connaissaient les oeuvres médiévales ou les travaux des historiens qui avaient traité le sujet.

Paul Lacroix publia un ouvrage sur Le Moyen Age et la Renaissance et Fagus était professeur d'histoire du moyen âge. Gustave Flaubert avait en sa possession un des exemplaires de l'étude de Langlois portant sur la danse des morts de l'âtre Saint-Maclou de Rouen et connaissait fort bien les oeuvres d'Holbein, il emprunte enfin l'épigraphe de sa danse au poème édité par Guyot Marchant. Baudelaire prend pour modèle de son poème une sculpture d'Ernest Christophe représentant un squelette féminin se préparant pour le bal, et, c'est en feuilletant l'histoire des danses macabres d'Hyacinthe Langlois, que l'idée lui vint d'orne la deuxième édition de son livre des Fleurs du mal d'un frontispice représentant un squelette. Un nom, de plus, revient sous bien des plumes à partir de 1830 : celui de Villon. Théodore de Banville s'inspira de sa « Ballade des pendus » et Gérard de Nerval la cite dans un de ses récits. Rimbaud compose en souvenir du poète une lettre de « Charles d'Orléans à Louis XI », le bibliophile Jacob propose une édition de ses oeuvres en 1854 et Théophile Gautier consacre au poète oublié sa première étude des Grotesques. Ce dernier fait également référence, tout

¹⁰ FAVRE Robert, La mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle, tome 1, Lille : 1977, p. 92.

¹¹ DELVAILLE Bernard, Théophile Gautier, Vienne : Pierre Seghers éditeur, 1968, p. 46.

comme Alcide Ducos du Hauron, à la danse d'Holbein ; Anatole France évoque celle de Bâle et Léon Cathlin celle de Kermaria. Bien d'autres relations peuvent sans doute être établies entre les oeuvres médiévales et les auteurs qui composèrent des danses macabres, d'autant que ce thème possédait de multiples moyens d'expression, la peinture, la musique et la littérature étant les plus fructueux.

Nous ne prétendons pas expliquer intégralement les textes que nous allons étudier mais extraire d'eux ce qui les relie aux danses médiévales et ce qui permet de les définir comme de nouvelles formes de la danse macabre. C'est pourquoi nous comparerons ces textes avec les oeuvres qui les ont, d'une manière générale, inspirés. Pour ce faire, nous mettrons à jour, en fonction de la tonalité générale des ensembles que nous allons définir, des thèmes médiévaux dont nous rechercherons les échos ou les transformations dans nos oeuvres. A partir de ces études nous pourrions comprendre quelles métamorphoses les danses ont pu connaître.

Nos textes sont multiples et divers, auteurs connus ou oubliés, oeuvres de jeunesse ou de maturité, oeuvres d'une école ou d'un individu.... aussi un de nos premiers travail a été de trouver une cohérence dans cet ensemble. Cette cohérence ne pouvait être établie qu'en faisant référence aux oeuvres médiévales, c'est pourquoi nous avons tout d'abord recherché la spécificité de ces oeuvres. Deux champs nous sont alors clairement apparus : une partie de nos textes prenaient appui sur les modèles anciens et y faisant étroitement référence, composaient des danses hiérarchisées et porteuses d'un message social, ces oeuvres sont à l'origine de nouvelles danses des morts ; une autre reprenait les thèmes désormais oubliés comme motif à de nouvelles compositions. Ces dernières, puisant aux sources inaltérables du folklore populaire, mélangèrent le thème de la danse à celui du sabbat, de la messe des morts et des cohortes infernales... Ces textes donnèrent naissance à de nouveaux types de danses auxquelles nous avons donné le nom de « danses des trépassés ». Enfin, certains textes qui au premier abord semblaient inclassables prirent par la suite une signification nouvelle car ils empruntaient aux deux types précédemment définis en mélangeant la danse des morts à celle des vivants... La mort fit ses premiers pas dans les salons mondains et se cacha parmi les masques du Carnaval ! Afin de mieux comprendre ce qu'étaient les danses macabres et ce qu'elles pouvaient représenter au moyen âge, nous rechercherons tout d'abord leurs multiples origines et les traces de leur diffusion.

La danse macabre, porteuse de messages multiples, objet de recherches esthétiques, lieu de rencontre des légendes populaires... fut redécouverte et explorée par des auteurs de talents aussi bien que par des écrivains sans prétention, elle a ainsi retrouvé ses couleurs médiévales et fait de nouveau porter son message par les plus grands comme par les plus humbles... ce sont ces métamorphoses que nous nous proposons d'étudier.

PREMIERE PARTIE LES SOURCES DES DANSES MACABRES

Destinées tout à la fois à un public érudit et populaire, alliant le texte et la représentation graphique, les danses macabres portent en elles une force remarquable qui leur a permis de traverser les siècles. Une telle réalisation n'est pas le fait d'un individu mais exprime la convergence de multiples aspirations, d'autant que ces oeuvres ne se sont pas limitées à une seule région, à un seul pays, mais ont franchi les frontières pour essaimer leur message dans une grande partie de l'Europe.

Que signifie l'expression « danse macabre » ? Quels éléments sont à l'origine des danses ? Quelle diffusion ont-elles connues au moyen âge ? Comment s'expliquer l'engouement que connurent ces oeuvres que nous trouvons aujourd'hui, si ce n'est « sordides » du moins fort « dérangeantes » ?

CHAPITRE I : ETUDE DES TERMES -

Que veut dire l'expression « danse macabre » ? Ces deux mots, dont la signification semble limpide, se revêtent d'opacité lorsque l'on tente de les définir... Que cachent chacun de ces deux termes ? Quel nouveau sens prennent-ils lorsqu'ils sont associés ?

I. Le mot « macabre ».

La première danse des morts qui ait été désignée sous le nom de « macabre » est celle du Charnier des Innocents, à Paris. La forme la plus ancienne du mot est « Macabré », on la trouve dans Le Respit de la Mort de Jean Le Fèvre (1376). A la fin du XIV^e siècle, l'expression « danse macabré » était courante, mais au XV^e siècle, nous dit Emile Mâle, « on n'en savait déjà plus le sens. Le moine anglais Lygdate croit que Macabré est un docteur, et nos imprimeurs français s'imaginent que c'est un poète allemand : c'est pourquoi, dans l'édition latine de la danse macabre, il est dit que les vers ont été traduits de l'allemand¹² ». Armand Machabey confirme ces dires en nous apprenant qu'« un chroniqueur parle de la danse « maratre » des Innocents, un autre de la danse « marcade »¹³. Il ne faut ainsi guère s'étonner si encore aujourd'hui l'origine et le sens de ce mot demeurent obscurs ! Examinons les principales hypothèses proposées.

I.1. Le nom du premier artiste.

Gaston Paris, se basant sur les vers du Respit de la Mort de Jean Le Fèvre (1376) :

« Je fis de Macabré la danse,
Qui toutes gens maine a sa tresche
et a la fosse les adresche
qui est leur derraine maison.¹⁴ »

affirme que ce dernier aurait écrit une danse macabre aujourd'hui disparue. Selon Gaston Paris, l'expression « Je fis de Macabré la danse », employée métaphoriquement, ne signifierait pas « je faillis mourir » comme l'affirmait M. Seelmann¹⁵ mais « mourir ». « Il résulte clairement de ces vers que Jean Le Fèvre avait, antérieurement à 1376, composé un poème intitulé La danse Macabré ou *de Macabré*, où l'on voyait la Mort emmener tout le monde dans sa « tresche », et par lequel il se considérait comme « obligé verbalement » envers elle, en plus de l'obligation « réelle » qu'il avait en commun avec tous les hommes¹⁶. Le mot « Macabré » serait ainsi un nom propre¹⁷ et Gaston Paris démontre qu'il a pu être utilisé comme patronyme au XIV^e siècle¹⁸. « On ne peut guère considérer ce Macabré hypothétique comme l'auteur d'un poème que Jean Le Fèvre se serait borné à renouveler : celui-ci n'aurait pas désigné son oeuvre par le nom du premier auteur. Je serais plus porté à voir dans Macabré le peintre qui avait, le premier peut-être, représenté sous la forme d'une danse menée par la Mort l'appel fatal qu'elle adresse à

¹² L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, Paris : Librairie A. Colin, 1949, p. 360.

¹³ « A propos de la « Discussion » sur la Danse Macabre », Romania, 1959, tome LXXX, 88^e année, p. 120.

¹⁴ LE FEVRE Jean, Le Respit de la Mort, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol d à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, p. 160.

¹⁵ SEELMANN, Romania, XVIII, p. 113. Cité par PARIS Gaston, « La *Dance Macabré* de Jean Le Fèvre », Romania, 1895, 24^e année, p. 131.

tous les humains : Jean Le Fèvre se serait inspiré de cette peinture pour son poème, comme l'auteur du poème conservé s'est certainement inspiré de la célèbre peinture des Innocents.¹⁹ »

Cependant, rien ne nous permet d'affirmer que la représentation picturale ait précédé l'oeuvre écrite²⁰. De plus, Emile Mâle a remis en cause cette ancienne théorie : « Gaston Paris a avancé que ce nom de Macabré pourrait fort bien être celui de l'artiste qui peignit la première danse macabre. Il y a là une véritable impossibilité : jamais au moyen âge une

¹⁶ PARIS G., *ibid.*, p. 131. **D'autres personnes furent proposées comme auteurs de la danse macabre** : Valentin Dufour nous rapporte que Jean, duc de Berry, fit sculpter au portail des Innocents la légende des trois morts et des trois vifs, en mémoire du duc d'Orléans. La suite logique de cette légende serait la fresque de la Danse macabre, peinte selon Valentin Dufour par Jehan d'Orléans et composée par Jean Gerson. « On n'en saurait douter, deux manuscrits de la Bibliothèque nationale, provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Victor, contiennent parmi les oeuvres latines et françaises de Jean Gerson, deux copies des huitains de la Danse macabre des Saints-Innocents. » La Danse Macabre des Saints Innocents, d'après la première édition de Guyot Marchant, précédée d'un étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425, Paris : Léon Wilhem, 1875, p. 6. Pour Gaston Paris cette « hypothèse ne s'appuie sur aucune preuve ». « Anteckningar om Martial d'Auvergne och hans Kärleksdommar », *Romania*, 1889, tome XVIII, p. 513. Aucun chercheur ne reprendra la thèse de Dufour. Noël du Fail attribuait les vers de la Danse au poète Eustache Mercadé qui s'appelait en réalité Marcadé. « L'attribution des vers de la Danse des Innocents à Marcadé ne se heurte à aucune impossibilité externe ; la faiblesse de l'hypothèse réside uniquement dans le fait que le témoignage de Noël du Fail est tardif et dans la suspicion que fait peser sur ce témoignage la vague ressemblance qui lie « Marcadé » et « Macabré », si bien qu'on est tenté de ne voir, dans l'affirmation de Noël du Fail, qu'un essai d'interprétation, par à peu près, de l'obscur « Macabré ». » LECOY Félix, « Robert Eisler, Danse macabre », *Romania*, 1950, tome VXXI, p. 411. « On connaît un poète provençal du XIV^e siècle appelé Macabre, Macabrus ou Macabrées, mais on ne saurait rapporter à ce rimeur aucun ouvrage sur les danses des Morts. » LOUIS Maurice L.A., « Les Danses Macabres en France et en Italie », *Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie*, 1956, n°5, p. 120.

¹⁷ Pour G. Paris, la question de savoir si le mot « macabre » désignait à l'origine un nom propre ou un adjectif, n'a pas lieu d'être, il affirme ainsi que « le nom de danse macabre n'a jamais existé que par suite d'une mauvaise interprétation moderne. Le nom ancien est danse Macabré, et « Macabré » est un nom d'homme et non un adjectif. » « Je me bornerai à citer, comme preuve que « Macabré » est un nom, le vers de Jean Régnier : « Si faut il aller à la danse De Macabré » ; comme preuve que l'« e » final n'est pas féminin, la graphie Macabray. » PARIS G., « Anteckningar om Martial d'Auvergne och hans Kärleksdommar », *op. cit.*, p. 513. **Une autre question a suscité les débats : le « e » de « macabre » était-il oui ou non tonique ?** Selon G. Paris, le caractère tonique de l'accent ne fait aucun doute (*op. cit.*, tomes XVIII et XXIV). Selon E. Dubruck, la question est insoluble : « Since the word turns up in Le Fèvre only in the interior of a verse, there is no way of knowing whether the final « e » was strong or weak. » E. Dubruck semble toutefois se rallier à la thèse de G. Paris, cf. DUBRUCK Edeldgard E., « Discussion, another look at « macabre » », *Romania*, 1958, tome VXXIX, p. 537.

¹⁸ « Comme d'autres noms bibliques, ce nom, dans les chansons de geste, a été attribué à des païens : on trouve un Macabré sarrasin par exemple dans Elie de Saint-Gilles et dans Anseïs de Cartage. Ces noms sarrasins, vulgarisés par les poèmes, sont très souvent devenus au moyen âge des surnoms puis des noms de famille. » PARIS G., « La Danse Macabré de Jean Le Fèvre », *op. cit.*, p. 132.

¹⁹ *ibid.*, p. 132.

²⁰ Voir chapitre II de cette partie.

oeuvre d'art, si célèbre fût-elle, n'a été désignée par le nom de son auteur.²¹ »

Les hypothèses de G. Paris ont été reprises et corrigées par G. Huet. Il accepte tout d'abord l'idée selon laquelle Jean Le Fèvre serait l'auteur d'une composition sur le thème de la « danse de Macabré ». Il confirme ensuite que le nom biblique « Judas Macabré » a été attribué à des Sarrasins et nous renvoie à la Table de M.E. Langlois. Il affirme également que ces noms sarrasins, vulgarisés par les poèmes, ont pu persister jusqu'à nos jours et cite enfin deux exemples empruntés au Testament de l'officialité de Besançon dans lequel on trouve « année 1381, « Jean Macabrey, de Porrentruy, damoiseau » et, à l'année 1446 : « Jean Macabrey de Tavannes, écuyer »²² ». G. Huet modifie alors le raisonnement de son prédécesseur. Ce dernier pensait que le plus ancien poème de la danse macabre devait être écrit en français, « l'hypothèse d'une origine latine du poème ne s'est pas présentée à son esprit. Or, c'est vers cette supposition d'un original latin que les recherches se sont orientées de plus en plus (...)»²³. Il paraît actuellement certain que la Danse des morts est d'origine latine, cléricale²⁴ ». Les Vado mori, montrant les représentants des différentes classes sociales soumises au pouvoir de la Mort sont peut-être à l'origine des danses. Ceux-ci se rapprochent d'une Danse latine issue d'un manuscrit de Heidelberg dans laquelle les vivants qui sont seuls à parler prononcent deux vers (des hexamètres léonins). De plus, le prologue de ce texte fait mention d'une « pictura ». « Dès lors, le problème change de face. Il ne saurait plus être question d'un poète - Jean Le Fèvre ou tout autre - s'inspirant d'une série de tableaux : la fiction de la Danse est d'origine littéraire, elle se rattache à une fiction littéraire antérieure (les distiques Vado mori). Mais ce poème latin primitif de la Danse était accompagné, dès l'origine, d'une série de peintures ou de dessins, sous lesquels étaient placés les hexamètres latins. Les dessins (ou tableaux) ont été évidemment exécutés d'après les indications du « clerc », auteur des vers : les images n'allaient pas, primitivement, sans le texte, ni le texte sans les images. Nous pouvons donc supposer que Jean Le Fèvre a mis

²¹ Op. cit., p. 360, n.5.

²² HUET G., « Notes d'histoire littéraire, III, *La Danse Macabré* », Le Moyen Age, 1918, tome XX, pp. 154-155. A. Machabey nous explique que ce nom est apparu à Tavannes (non loin de Bâle) pour distinguer les descendants d'une famille militaire, propriétaires terriens, en fonction de leur héritage. Voir MACHABEY Armand, op. cit., pp. 122 et suivantes, qui dresse une liste des « Macabrey », explique l'origine et le passage de la syllabe « bré » à « bé » et commente les variations orthographiques. « Les deux formes Macabré (bre) et Macabé ne sont que les doublets du nom biblique (du surnom, exactement) du Roi Juif vainqueur d'Antiochus Epiphane, nom qui s'est ensuite appliqué dans le culte chrétien à la famille martyrisée pour sa foi; que ces deux noms ont été et sont encore des noms de famille (...). L'existence d'un peintre, d'un poète, d'un prédicateur du nom de Macabré est-elle à rejeter catégoriquement ? » Le Petit Robert écrit au mot « macabre » : « adjectif. - *danse macabre, danse Macabré* XIV^e, probablement d'un nom propre Macabé macchabée ». REY-DEBOVE J. et REY A., Le nouveau Petit Robert, Malesherbes : Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1317.

²³ « En 1905, Van Hamel, en étudiant, dans l'Introduction à son édition des Lamentations de Matheolus de Jean Le Fèvre la vie et les oeuvres de cet auteur, a fait remarquer qu'il n'est guère vraisemblable que Jean Le Fèvre, qui n'a été en somme qu'un traducteur, ait été l'auteur d'une oeuvre telle que la Danse des Morts primitive ». HUET G., op. cit., p. 156.

²⁴ Ibid., p. 156.

en vers français - en les développant peut-être - des « légendes » latines placées sous des dessins ou des peintures murales²⁵ ».

Selon Emile Mâle, au moyen âge, une oeuvre d'art n'a jamais été désignée par le nom de son auteur, ceci est vrai en ce qui concerne l'art mais n'est pas valable pour une oeuvre littéraire. G. Huet montre qu'en Allemagne on désignait, à la fin du moyen âge, dans le monde des meistersinger, les différentes combinaisons strophiques par le nom de celui qui les avait utilisées pour la première fois. « On ne voit pas bien pourquoi il en aurait été différemment en France : on a très bien pu désigner, aux XIV^e et XV^e siècles, la Danse des morts par l'expression « Danse macabré » ou « Danse de Macabré », le mot « Macabré » indiquant l'homme qui était considéré, à tort ou à raison, comme l'inventeur du thème.²⁶ » Cette explication remonterait au XV^e siècle puisque le titre de la traduction latine de la danse française, imprimée en 1490 à Paris, « par Guyot Marchant pour Goddefroi de Marnef » se présente ainsi : Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita, et a Petro Desrey trecario quodam oratore nuper emendata, « ce qui indique sans doute que Macabré était considéré par le traducteur comme l'auteur du texte original²⁷ ».

Cette explication reste fragile puisqu'elle s'appuie sur un transfert de la tradition allemande vers l'usage français, et celui-ci n'est prouvé par rien. De plus, cette tradition germanique remonte à la fin du moyen âge, ce qui réduit encore son champ d'application à la France et aux danses. Pour Edlagard E. Dubruck, cette hypothèse d'un auteur, peut-être allemand, portant le nom de « Macabré » est indéfendable. « We know about the linguistic tendency of the late Middle Ages, by which words were twisted and adjectives were used, in a playful manner, as nouns and proper names²⁸ ». Le responsable de cette édition a ainsi fort bien pu jouer avec les mots afin d'attirer un public toujours plus friand de nouveautés, comme il a pu lui même être influencé par des modifications antérieures de ce titre. D'ailleurs, G. Huet précise en note : « Le traducteur, ou plutôt Pierre Desrey - si c'est lui qui est responsable du titre, comme il s'est déclaré responsable de l'ensemble de l'édition - en tout cas un Français, doit avoir eu un motif pour son affirmation. Il nous paraît très vraisemblable que nous avons dans le titre de 1490 l'écho de dires d'allemands ou de gens de la Suisse allemande (ce qui, politiquement, à cette époque, revenait au même), qui soutenaient que la première Danse des Morts avait été peinte ou dessinée en Allemagne (ou en Suisse) avec un texte en

²⁵ Ibid., p. 157.

²⁶ Ibid., p. 158.

²⁷ Ibid., p. 158. L'auteur ajoute : « W. F. Storck (Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, Tubingue, 1910, in-8°, p. 6) attribue cette version latine, avec un point d'interrogation, à Pierre Desrey ; ceci nous semble tout à fait improbable, P. Desrey étant désigné sur le titre comme l'homme qui a « émendé » les textes, mais non comme traducteur de quoi que ce soit. La rédaction latine imprimée en 1490 pourrait bien être antérieure au XV^e siècle et rien n'indique avec certitude qu'elle soit l'oeuvre d'un Français », p. 166.

²⁸ Op. cit., p. 539 « Nous connaissons la tendance linguistique de la fin du moyen âge à déformer les mots et à utiliser les adjectifs d'une manière espiègle comme noms et noms propres. » (Chaque fois qu'un texte en langue étrangère apparaîtra dans le corps du texte, je proposerai une traduction de celui-ci.)

vers allemands. A Paris, alors comme aujourd'hui centre international d'étude, l'origine de la Danse pouvait donner lieu à des discussions et à des affirmations diverses. L'auteur du titre latin de 1490 a recueilli et adopté une de ces affirmations et l'a combinée avec la tradition courante de son temps, d'après laquelle « Macabré » désignait l'inventeur du thème, de la fiction²⁹». G. Huet reconnaît ainsi, que ce titre repose sur des traditions et non sur des certitudes, ce qui remet en cause, et l'origine allemande du poème, et l'existence d'un personnage du nom de « Macabré ».

De plus, cette hypothèse repose sur une des éditions de la danse macabre dont Joël Saugnieux³⁰ nous dit qu'elle a été publiée par Goddefroi de Marnef avec des gravures qui sont celles des éditions de Guyot Marchant. Cette danse perd ainsi sa légitimité puisqu'elle ne fut pas publiée par Guyot Marchant et qu'elle n'est qu'une imitation ou une copie de la première danse, éditée en 1485. Entre ces deux épreuves, Joël Saugnieux ne répertorie pas moins de quatre éditions des danses, ce qui expliquerait peut être le besoin de modifier le titre pour augmenter les ventes ou pour personnaliser cette édition qui n'était pas issue des presses de l'imprimeur parisien.

Après avoir étudié ces diverses hypothèses, la seule certitude que nous puissions avancer, est celle d'une version latine de la danse, qui serait née des vado mori et qui aurait donné naissance aux textes français. L'existence d'un texte allemand n'est pas prouvée, le personnage de « Macabre » a certes existé mais ne semble pas être l'auteur des danses, quant à Jean le Fèvre, s'il n'a pas écrit le texte des danses, il l'a peut-être traduit, à moins qu'il ne se soit contenté d'utiliser une expression devenue courante pour décrire son expérience de la mort.

I.2. L'origine arabe.

Valentin Dufour, rejetant l'hypothèse selon laquelle le mot « macabre » proviendrait d'un poète, d'un peintre d'une danse des morts ou encore d'un moine, affirme que ce mot est « une des conquêtes de l'esprit français, de l'argot parisien : il nous vient en droite ligne des croisades, il a été emprunté aux idiomes de l'Orient, il a son étymologie dans l'hébreu : « machabé », qui signifie « la chair quitte les os », a son dérivé en arabe « maqbarah, maqbourah » et « maqhabir ». Par corruption « macabre » signifie « cimetière », et par extension la danse des morts³¹».

Du terme « maqbara » qui signifie « cimetière », l'ancien espagnol a tiré « almacabra ». « Au siècle dernier, les cimetières d'Almeria s'appelaient encore « macabes ». Le mot, utilisé par les « moriscos », a pu être connu dans la région catalano-aragonaise. Il a pu ensuite passer en France où il apparaît pour la première fois en 1376, dans le Respit de la mort de Jean le Fèvre. Il n'est pas impossible que, comme l'a suggéré Helmut Rosenfeld, ce poète ait emprunté le terme aux soldats français qui, sous les ordres de Du Guesclin, étaient allés en Espagne pour soutenir Henri de Trastamare contre Pierre le Cruel, car ces soldats entrèrent en Espagne par l'Aragon et ils

²⁹ Op. cit., p. 165.

³⁰ Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1972, p. 124.

y demeurèrent un certain temps. C'est seulement plus tard que la confusion se serait faite entre ce mot « macabre », étranger à la langue française et que le peuple était incapable d'assimiler, et le nom de Judas Maccabée.³²»

Maurice L.A. Louis trouve cette étymologie séduisante mais selon lui, les danses « ont incontestablement pour source un principe moral et religieux qui tient essentiellement au christianisme et qui n'a rien à voir avec l'islamisme, lequel n'envisage pas du tout la question de la même façon; si donc les danses des morts ont emprunté un mot à l'arabe, elles ne lui ont certainement pas emprunté l'idée³³».

Quant à G. Huet, il avait reconnu quelques années auparavant qu'il était probable que les Dits des trois morts et des trois vifs trouvent leur origine en Orient mais ceci lui semblait impossible « pour la danse elle-même, qui repose en premier lieu sur l'idée de la société hiérarchisée, telle qu'elle existait dans l'Europe occidentale du moyen âge, et qui, par conséquent, ne peut être d'origine exotique, arabe ou autre³⁴».

Armand Machabey dément également cette hypothèse grâce à une étude toponymique. « En aucun cas, ni en Dauphiné, ni en Suisse, ni en Allemagne, ni en Franche-Comté, le terme « Macabré » ne s'applique à un cimetière ou à quelque fonction funèbre comme le voudraient les étymologies hébraïques, syriaques ou arabes proposées par certains philologues. La liaison « Macchabée-Macabré » est établie par la graphie, le

³¹ Op. cit., p. 5. Ce dernier ajoute : « Le savant Van Praët, le premier avait signalé cet emprunt fait à la langue arabe. Peignot et Langlois ont adopté son sentiment. Adrien de Longpérier et Edouard Fournier se sont rangés à son avis. M. Pihan, Glossaire des mots français tirés de l'arabe, leur donne raison en faisant dériver de l'arabe « maqbarat », pluriel « maqubar » (lieu de tombeaux, cimetière) l'adjectif français « macabre », étymologie aussi naturelle que vraisemblable, le mot correspondant à l'objet et exprimant l'idée qu'elle représente ». G. Huet précise que Künstle et Fehse ont adopté cette hypothèse et qu'Ellissen la compléta en « interprétant « danse macabre » par « tanz-d-makabiri » « kirchhofs-kurzweil », « amusement de cimetière » ». HUET G. op. cit., p. 149. Marcel Devic, dans son Dictionnaire étymologique des mots d'origine orientale écrit, au mot « macabre ». « Quoi qu'en disent maints dictionnaires, la meilleure étymologie qu'on ait encore proposée pour la « danse macabre » est celle qui interprète « macabre » par « cimetière », de l'arabe « maqâbir » (plur. de « maqbara », « tombe »), mot qui est resté en portugais sous la forme « almocavar » et dans certaines régions de l'Espagne sous celle de « macabes » signifiant l'un et l'autre « cimetière ». W. Seelmann s'est prononcé pour la même étymologie. Il a cependant pu constater lui-même le peu de probabilité de l'hypothèse qui ferait venir le mot de l'Espagne, pays qui ne possède pas une seule Danse des Morts monumentale (...). En désespoir de cause, le philologue allemand se rattache à l'hypothèse que le mot « macabre » aurait été rapporté de l'Espagne par les guerriers qui y étaient allés en 1366 à la suite de Du Guesclin ». HUET G., op. cit., p. 164. Selon R. Eisler « Meqaber », mot hébreu, signifie « fossoyeur ». Le texte latin procuré à G. Marchant en 1490 serait ainsi traduit d'un poème judéo-allemand et aurait pour auteur un « meqaber », un membre d'une confrérie de fossoyeurs. Il faut voir dans « macabré » un pluriel « maqabre(y) » de type araméen. La variante « marcade » employée par N. du Fail prouverait que le nom original, araméen ou syrien, de la cérémonie était « marqodta de' maqabre », « lamentation funèbre des fossoyeurs ». La danse macabre serait en fait une danse des fossoyeurs. Se reporter à l'article de LECOY F., op. cit., pp. 408-412, et à celui de E.E. Dubruck, op. cit., pp. 540-544, pour l'explication et la remise en cause de cette théorie. (Tous deux reconnaissent la ressemblance frappante entre le français « macabré » et les sémitiques « meqaber » ou « meqabrey » mais attendent une démonstration probante).

³² SAUGNIEUX J., op. cit., pp. 16-17.

³³ Op. cit., p. 120.

langage et la prononciation ; la signification première du surnom évoque d'abord le caractère victorieux ou belliqueux des Rois de Judée et ce n'est que par une sorte de glissement qu'il a été appliqué aux « Sept frères » ; de toute façon c'est le terme biblique et plus exactement chrétien qui s'applique aux couvents, églises, chapelles, fiefs ...³⁵ ».

Quant à Joël Saugnieux il pense que cette hypothèse reste à vérifier. « Elle s'appuie surtout sur le fait que les arabes possédaient des coutumes funéraires très « macabres » et qu'ils pourraient fort bien être à l'origine sinon de la danse macabre dans sa forme définitive, du moins de l'état d'esprit qui a pu engendrer le thème et lui donner son impulsion initiale. Ainsi s'expliquerait en partie l'apparition, dans la littérature de l'occident chrétien, d'un genre si peu traditionnel et si peu conforme à l'enseignement de l'Eglise. En Egypte, au siècle dernier, on dansait encore dans la maison du mort ; des pleureuses faisaient entendre leurs lamentations en les accompagnant de mouvements rythmiques. Chez les Maures d'Espagne se remarquait aussi un goût prononcé pour les thèmes eschatologiques. La mort des proches était célébrée de façon solennelle et théâtrale, les cimetières étaient des lieux de réunion très fréquentés.³⁶ » Les fidèles des premiers temps manifestaient leur foi par le mouvement. « C'est ainsi que les vigiles des fêtes des martyrs étaient l'occasion de réunions autour du tombeau. Outre les psaumes et les hymnes qu'on y chantait, les agapes fraternelles qu'on improvisait, se prolongeaient souvent en danses dont le caractère religieux pouvait paraître moins évident... Cela à l'intérieur ou dans les abords immédiats de l'église. Inutile de dire que les débordements qui ne manquèrent pas de se produire eurent pour conséquence de jeter l'opprobre sur toutes ces manifestations dansées.³⁷ »

L'influence des Dits des trois morts et des trois vifs, qui trouvent une partie de leurs

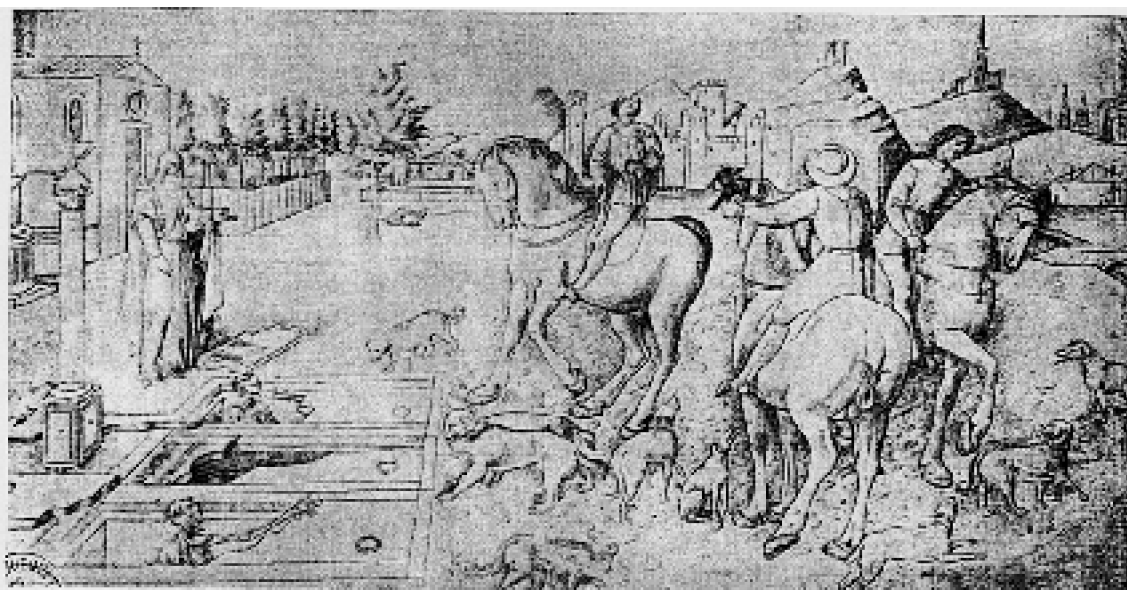
³⁴ Op. cit., p. 150. « One of the strongest arguments in favor of the Arabic origin of « macabre » has been developed by Künstle, who proved that the Legend of the Three Living and the Three Dead also came from an Arabic source. This legend which, after being added as a sculpture to the porch of the Cemetery of the Innocents in Paris (1408), appeared in the third edition of the Parisian Danse macabre (1486) as well as next to the Triumph of Death in Pisa and in the fresco of Clusone, obviously influenced the symmetrical arrangement of figures (and themes) in our Dances of Death. Künstle 's term « Urtotentanz » for it, however, seems to need more support and evidence. It has no connection with any kind of dance and has no resemblance with any known text of the dances. » Dubruck E.E., op. cit., p. 540.

³⁵ Op. cit., pp. 127-128. « Il est symptomatique que « le savant juif, confident de Pierre le Justicier » Rabbi Dom Sem Tob de Carrion à qui on attribue la Danza general, vers 1360, n'ait pas songé au terme hébraïque « maqebir », mais ait qualifié cette Danza « de la Muerte ». Deux autres Danzas de la Muerte du XVI^e siècle, dont celle de Juan de Valera de Salamanque (1520) ignorent le mot « Macabré » ».

³⁶ Op. cit., p. 17. Jean-Pierre Pastori nous rapporte cette anecdote : « En 1870 le baron Charles Davillier a observé une danse funèbre près d'Alicante, en Espagne. Il s'agissait d'une jota autour du lit d'un enfant mort, avec accompagnement de castagnettes et autres instruments de musique, chants et battements de mains. Voyant l'étonnement du voyageur devant cette cérémonie de caractère plutôt joyeux, un membre de la famille expliqua que l'enfant était maintenant « avec les anges ». Et il est de fait que la croyance que l'enfant qui meurt va directement au Paradis, prévaut depuis longtemps ». La danse des vifs, Lausanne : éditions L'Age d'Homme, 1977, p. 50.

³⁷ Ibid., p. 41 (Se reporter au chapitre 2 pour d'autres informations sur ce sujet).

sources en Orient, conjuguée aux légendes populaires, aux coutumes primitives, pourrait expliquer cet emprunt à la pensée arabe, d'autant que la première fresque française connue fut peinte dans un cimetière, cependant ce ne fut sans doute pas la première manifestation de la danse macabre en France.



Jean le Noir. 'La rencontre des trois morts et des trois vifs'. Psautier de Bonne de Luxembourg. (1348-1349) New York, The Metropolitan Museum of Art, the Cloisters Collection. Inv. 69, 86, fol. 321 v. et 322.

I.3. L'origine biblique.

Dans le manuscrit de Besançon, l'auteur parle d'une « choream machaboeorum » que des Frères Mineurs avaient fait représenter en 1453. Pour Armand Machabey, « il est hors de doute que le nom du célèbre Roi de Judée ait revêtu au moyen âge deux formes : l'une, savante, latinisée, avec l'orthographe biblique (sans « r »), et une autre, populaire (avec « r »), utilisée jusque dans les romans de la Table Ronde³⁸ ». Dans La Bible, « le

surnom Macchabée s'applique non seulement aux trois fils du grand prêtre Mathathias qui combattirent avec succès, au II^e siècle avant notre ère, Antiochus Epiphane, mais encore et surtout, dans la liturgie catholique, aux sept frères qui, avec leur mère³⁹, subirent le supplice et la mort, précisément sous le règne des Macchabées, pour n'avoir pas voulu adorer les idoles. Les « Sept Frères », devenus légendaires, furent adoptés, sous le nom emprunté des Macchabées, comme saints et martyrs de la Foi pour la nouvelle religion; leur fin tragique associait tout naturellement leur histoire à l'idée de la mort, à telle enseigne qu'un passage de l'Office des Défunts est tiré du récit qui les concerne⁴⁰». Pour montrer combien cette légende était présente aux esprits, l'auteur cite ensuite un certain nombre d'églises, de couvents, de monastères, de fiefs, et mêmes de moulins et granges placés sous le vocable des saints Macchabées.

Emile Mâle avait avancé la même opinion : « Le mot « macabre », ou plutôt « macabré » (comme on a écrit jusqu'au XVII^e siècle), est la forme populaire du nom des Macchabées. La danse macabre s'appelait en latin « Macchabaeorum chorea », en hollandais « Makkabeus danz⁴¹ ». La danse macabre est donc liée par des fils mystérieux au souvenir des Macchabées (XII, 13) qu'on récitait aux messes des morts : *Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare ut a peccatis solventur*⁴²». Toutefois, le

³⁸ Op. cit., p. 120. Ce dernier ajoute : « On en trouve un commencement de preuve dans un vers de Perceval le Gallois (XII^e siècle, manuscrit cité : XIII^e siècle). Perceval ayant, après maintes péripéties, retrouvé le château du roi Pêcheur, les Chevaliers le conduisent dans la salle du Graal : « Dès le tans Judas Macabre/ Ne fue veue autre si faite.»

³⁹ Livres des Maccabés, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, deuxième livre, VII pp. 1075-1077. Chacun des sept garçons meurt, après avoir assisté au supplice de ses frères, dans des tortures atroces, pour avoir refusé de manger du porc et donc de bafouer la Loi. Le plus jeune des fils, qu'Antiochus tente de fléchir, soutenu par sa mère, ne succombera pas aux tentations mais portera des propos encore plus outrageants que ses frères contre le roi ; son supplice n'en sera que plus grand. La mère mourra après avoir vu torturer ses sept enfants.

⁴⁰ MACHABEY A., op. cit., pp. 120-121. Littré partage la même opinion : « On ne peut douter que la danse macabre et la danse des Machabées ne soit une seule et même chose. On peut supposer que les sept frères Machabées, avec Eléazar et leur mère, souffrant successivement le martyre, donnèrent l'idée de cette danse où chacun des personnages s'éclipsait tour à tour, et qu'ensuite, pour rendre l'idée encore plus frappante, on chargea la mort de conduire cette danse fantastique. » Dictionnaire de la langue française, article « macabre », tome IV, 1958, p. 1782. (Le martyre d'Eléazar précède celui des sept frères et de leur mère, mais le texte biblique ne dresse aucun lien de parenté entre eux). « It is common knowledge that the word Machabee designated an individual of the group, called Machabees, and also was applied as a family name, as for example Judas Machabee. It follows then that Dance Macabré = Dance de Macabré can logically be interpreted « Dance of the family of the name Machabee », which firmly connects it with the sacrifice of the mother and seven sons ». KURTZ Léonard P., The dance of death and the macabre spirit in European literature, Genève : Slatkine, 1975, p. 24.

⁴¹ Le D^r G. A. Nauta nous précise la source de ce mot : « Dans la revue néerlandaise Noord en Zuyd, T. XVI, p. 247, M. Moraaz, de Bruxelles, cite le passage suivant d'un poème d'Anthonis de Roovere, « rhétoricien » brugeois (1482) : Die nu ghesont stoet, es morgen duere; Makkabeusdans stelt dan inhetrueer Al doen dau op valt, of zonne op rayt. C'est-à-dire : « Celui qui est aujourd'hui florissant est demain desséché ; la danse Machabée flétrit tout ce que la rosée humecte, tout ce que le soleil éclaire. » NAUTA D^r. G.A., « La danse macabré », Romania, 1895, 24^e année, p. 588.

⁴² Op. cit., p. 360, note 5.

passage sur lequel s'appuie Emile Mâle ne renvoie pas au martyre des sept frères et de leur mère mais à l'histoire de Judas Macchabée. Il se peut qu'une confusion se soit produite entre ces deux légendes.

Selon Joël Saugnieux qui s'est penché sur le deuxième de ces récits, il existe un rapport entre la danse et le Livre des Maccabées. Le livre II « raconte comment Judas Macchabée, après avoir trouvé sur le cadavre des Juifs morts au combat des amulettes consacrées aux idoles, ordonna un sacrifice expiatoire pour que ces malheureux fussent absous de leurs péchés⁴³. A partir de ce passage s'élabora toute une tradition qui était encore vivante au XVII^e siècle puisque l'on trouve au musée de Nantes un tableau de Rubens, peint en 1620 pour l'Autel des Trépassés de la cathédrale de Tournai, qui représente Judas Macchabée priant pour les morts. Judas Macchabée passait pour avoir institué le culte des morts, et il n'est pas étonnant que la « Danse des morts » en soit venue à s'appeler « Danse Macabré ». ⁴⁴ »

Toutefois, G. Huet ne fut pas convaincu par ces affirmations : « on ne voit pas bien comment le fait que la messe des morts contenait, à côté d'autres textes bibliques, des versets tirés du II^e Livre des Macchabées (XII, 43-46) - fait qui ne pouvait intéresser que des théologiens et des liturgistes professionnels - a pu donner lieu à une dénomination populaire, d'un emploi général comme « danse macabré »⁴⁵ ». D'autre part, le terme « machabaeorum » ne se trouve au pluriel que dans le manuscrit de Besançon. G. Huet souligne que Jean le Fèvre « écrit « de Macabré la danse » et non « des Macabrés la danse », ainsi qu'il l'aurait fait s'il avait eu présent à l'esprit le titre du « livre des Machabées », « liber Macchabaeorum » (au pluriel). Il en est de même pour « Makkabeusdans », que cite M. Mâle : cette expression, employée par le « rhétoriqueur » brugeois Anthonis de Roovere (mort en 1482) est la traduction exacte de « danse Macabré » au singulier; si le Brugeois avait eu dans l'esprit un terme français « danse des Macabrés », il eût écrit, non « Makkabeusdans », mais « Makkabeëndans ». ⁴⁶ »

⁴³ *Le sacrifice pour les morts.* « Judas, emmenant son armée, se rendit à la ville d'Odollam, et le septième jour de la semaine étant arrivé, ils se purifièrent selon l'usage et célébrèrent le sabbat en ce lieu. Le jour suivant, les hommes de Judas - car il était grand temps - allèrent relever les corps de ceux qui étaient tombés, pour les déposer avec leurs proches dans les tombeaux de leurs pères. Or ils trouvèrent sous les tuniques de chacun des morts des objets consacrés aux idoles de Jamnia, ce que la Loi interdit aux juifs, et il devint clair aux yeux de tous pour quelle raison ces hommes étaient tombés. Tous donc bénirent la conduite du Seigneur, le juste Juge qui rend manifeste les choses cachées, et ils se livrèrent à la supplication, pour demander que le péché commis fût entièrement effacé. L'héroïque Judas exhorta l'assemblée à se garder sans péché, maintenant qu'ils avaient vu de leurs yeux ce qui était arrivé à cause du péché de ceux qui étaient tombés. Puis, ayant fait parmi ses hommes une collecte d'environ deux mille drachmes, il l'envoya à Jérusalem afin qu'on offrît un sacrifice pour le péché : très belle et très noble action inspirée par la pensée de la résurrection ! Car s'il n'avait pas espéré que ceux qui étaient tombés ressusciteraient, il eût été superflu et ridicule de prier pour des morts. Il considérait en outre qu'une très belle récompense est réservée à ceux qui s'endorment avec piété : sainte et pieuse pensée ! C'est pourquoi il fit ce sacrifice expiatoire pour les morts, afin qu'ils fussent délivrés de leurs péchés ». Livre des Maccabées, XII 38 - XIII, op. cit., p. 1090.

⁴⁴ Op. cit., p. 15.

⁴⁵ Op. cit., pp. 151-152.

Cette explication, basée sur l'emploi du singulier ou du pluriel peut être remise en cause. En effet, les noms de lieux ou d'édifices oscillent entre les deux emplois. Le pluriel semble associé aux bâtiments religieux, ainsi Armand Machabey⁴⁷ nous apprend que Lyon édifie une église des Macchabées dès les premiers siècles, que Vienne avait une chapelle des Macchabées au XIII^e siècle, que de nombreux couvents et monastères portaient cette dénomination. Inversement des granges, des moulins, des fiefs portent le nom de Macabré ou Macchabée. Il est tout à fait possible que les premiers compositeurs de la danse macabre (qui tire une partie de ses origines des traditions populaires) aient mélangé les deux emplois. D'autre part, si l'on suit l'hypothèse de Léo Spitzer qui a travaillé sur la chasse sauvage, le singulier aurait été employé pour désigner un des membres de la famille des Macchabées, Judas. « Si la « chasse Macabré » a précédé comme je crois, la « danse Macabré », nous pourrions nous expliquer aussi le singulier du nom propre dans les deux expressions : c'est qu'il fallait un chef à la chasse qui prît la place de Wodan - et Judas Macchabée était tout destiné à la remplir. Ces singuliers sont donc loin de prouver, comme le voulait Huet, que « Machabé » fut le nom de l'auteur de la première danse. Le singulier avait déjà fait son entrée dans les désignations de la chasse sauvage, avant d'être transféré à celle de la danse macabre⁴⁸ ». La danse aurait alors pu tirer son nom d'un ou de l'ensemble des membres de la famille, d'autant que nous l'avons vu, la confusion a très bien pu se faire entre l'histoire du martyr des sept frères et la prière pour les morts instituée par Judas Macchabée ... le mélange du singulier et du pluriel était alors pratiquement inévitable !

I.4. La chasse des Macchabées.

Dans une de ses notes concernant le mot « macabre », G. Huet nous apprend qu'à Blois et dans le Blaisois la « chasse sauvage⁴⁹ » est dite « chasse Macchabée » ou « des Macchabées », le chasseur maudit qui la conduit est Thibault le Tricheur, comte de Blois. « Ceci peut être un nouvel exemple de « macchabée » ayant pris le sens de « mort » ; mais il est aussi possible qu'on ait ici un souvenir direct de Judas Macchabée. Dans plusieurs régions de la France, on a donné au chef de la « chasse sauvage » des noms bibliques, non seulement des noms de mécréants, comme Caïn, Holopherne et Hérode, mais de personnages recommandables, comme David et Salomon.⁵⁰ »

⁴⁶ Ibid. p. 152.

⁴⁷ Op. cit., p. 121, voir aussi p. 127.

⁴⁸ SPITZER Léo, « La danse macabre », Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat, Paris : éditions d'Artrey, 1951, p. 317 (Notre partie suivante développe le thème de la chasse sauvage).

⁴⁹ Les âmes qui n'ont pu trouver le repos, conduites par un meneur, parcourent certaines nuits la campagne en faisant entendre un grand tumulte. La troupe emporte avec elle les humains qui ont l'imprudence d'adresser la parole à un de ses membres. Cette troupe des morts a reçu le nom de chasse sauvage, elle peut également être désignée par le nom de son meneur (mesnie Hellequin, chasse Macchabée...).

⁵⁰ Op. cit., p. 166.

Séduit par cette piste, Léo Spitzer l'a approfondie. Il mentionne l'article de Horning qui a rassemblé des mots patois du nord et de l'est de la France « tous rattachables à « macabré, macabre » (aussi arbre « ma(l)cabre ») et signifiant « figure fantastique que présentent certains nuages », « disposition de nuages en forme d'éventail, dont la partie étroite est à l'horizon, dans la direction du vent », « ensemble de nuages d'une forme particulière, imitant plus ou moins un grand arbre garni de branches », c'est-à-dire des nuages qui en général annoncent la pluie ou un orage⁵¹ ». Ces formations de nuages sont très souvent désignées par l'expression « arbre macabre » ; pour Horning ces formes patoises sont des échos de la danse macabre et la conception du nuage / arbre reposerait sur une étymologie populaire. « Daß das Volk, dessen Phantasie durch den Totentanz lebhaft angeregt wurde, die danse macabré in jenem eigenartigen Wolkengebilde wiederfand, hat nichts Unwahrscheinliches. Ich erinnere dabei an die Bermekunk Martellières s. v. Hennequin, « qu'on voyait dans certains nuages orageux des âmes en peine menées par Satan en personne dans les airs ». Wohl aber ist auffällig, daß sich nie « danse macabré », statt dessen jedoch « arbre macabré » findet. Ist letzteres das Ursprüngliche, so stehen wir vor einem ungelösten Rätsel. Indessen ist wohl die Annahme nicht allzukühn, daß der « arbre macabré » eine späte Vorstellung ist. Daß ein Wort wie (danse) « macabré » zahlreichen Um und Mißdeutung ausgesetzt war, liegt auf der Hand. Gleichwie die Silbe « ma » in « mal » oder « mont » umgedeutet wurde, so konnte die Lautgruppe « abr » als « abre » « Baum » aufgefaßt werden und dazu verleiten, in jenem Wolkengebilde die Zweige eines Baum zu sehen. So hätte man durch nachdrückliche Betonung des Begriffes Baum zunächst « arbre » (de) « macabré », dann « arbre macabre » gesagt. Auf diese Weise läßt sich die Entstehung der Wortform « macabre » in der Volkssprache am einfachsten erklären.⁵² »

⁵¹ Op. cit., p. 309. « La Mesnie Hellequin devient synonyme de vacarme, de bruit fréquemment comparé au fracas de la tempête et, selon Henry Guy, Gaston Raynaut et Paul Sébillot, elle personnifie celle-ci. Dès le XIII^e siècle, en France comme en Allemagne, la Chasse infernale n'est plus silencieuse, ce qui la distingue des processions des morts ». LECOUTEUX Claude, Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au moyen âge, Saint-Estève : Imago, 1999, pp. 118-119. « L'un des principaux arguments des érudits qui font d'Odin le meneur de la Chasse infernale est le motif de la tempête ; c'est lui aussi qui ouvre la porte donnant sur l'univers indo-européen. Dans la plupart des traditions postmédiévales, le passage de la Chasse infernale est lié à des phénomènes atmosphériques. C'est aussi le cas dans les histoires de revenants ou de défunts hors du commun, ce qui est pour ainsi dire normal puisqu'une conception fort ancienne lie l'âme au « pneuma », au souffle : donc, quand passent les âmes, le vent se lève. » Ibid., p. 183.

⁵² HORNING A., « Etymologisches. Macabré, macabre », Zeitschrift für Romanische Philologie, 1897, n° XXI, p. 234. « Que le peuple, dont l'imagination a toujours été extrêmement vive en ce qui concerne la danse des morts, retrouvait la danse macabre dans chaque forme étrange de nuage, n'a rien d'in vraisemblable. Je rappelle à ce propos la remarque « qu'on voyait dans certains nuages orageux des âmes en peine menées par Satan en personne dans les airs ». Il est cependant à remarquer que « danse macabré » ne se trouve jamais au lieu de « arbre macabré ». Si c'était en définitive l'origine, nous nous trouvons là devant un mystère non résolu. Toutefois, l'hypothèse selon laquelle l'« arbre macabré » est une représentation tardive, n'est sans doute pas trop audacieuse. Qu'un mot tel que (danse) « macabré » fut transposé de nombreuses fois - et proposé de façon erronée, est évident. De même que la syllabe « ma » était interprétée en « mal » ou « mont », le groupe de sons « abr » a pu être pris pour « abre » « arbre », conduisant ainsi à voir dans chaque forme de nuage les branches d'un arbre. Ainsi aurait-on dit à travers une accentuation emphatique le concept d'arbre sous la forme première « abre de macabré » puis d'« abre macabre ». De cette façon, la genèse de la forme du mot « macabre » dans le langage populaire s'explique très facilement ».

A. Horning mentionne une autre étymologie populaire : « Das Wallonische kennt « âb Abraham » oder « âb Saint-Barnabé », éventail de nuées longues aux bords vagues ; quand l'arbre a les pieds dans l'eau, c'est-à-dire quand il se trouve dans la direction d'un cours d'eau, il pleuvra ; es liegt wohl auch hier Umdeutung vor, da « Abraham » an « abre » (die volkstümliche Form von « arbre ») und « macabre », « Barnabé » an « machabé » anklang.⁵³ » Selon Rotzler, les expressions « arbre d'Abraham », « arbre du vent » remontent à l'idée indo-européenne de « l'arbre du monde ». « Le type « arbre-macabre » commémorerait le martyr des sept sous Antiochus Epiphane. D'autre part, Rotzler estime que dans la désignation de la voie lactée comme chemin de David, le roi des Juifs a pris la place de Wodan, le chasseur sauvage⁵⁴, qui rôde dans l'air sur la voie lactée, ou du diable.⁵⁵ » Sainéan pense qu'il faut chercher l'origine de la danse macabre dans la tradition orale, que « la légende biblique des Macchabées s'est profondément imposée à l'imagination populaire, qui a placé leur nom jusque dans les nuages du ciel et les fantômes de l'air⁵⁶ ».

Léo Spitzer voit dans la danse des morts « le résultat d'une combinaison, dans l'esprit populaire de deux conceptions folkloriques, des morts qui dansent et de la Chasse Sauvage⁵⁷ ». C'est ainsi que s'expliquerait l'introduction de Judas Macchabée dans la danse macabre. « Car la cohue fantasque menée par Wodan (Hellequin ou le Grand Veneur), le dieu germanique de la mort et de l'orage, ou par ses substituts, le Diable ou certains personnages semi-hérétiques de l'ancien Testament comme Holopherne, Hérode ou le roi David ou même des chasseurs célèbres du moyen âge (le roi Arthus), ne consiste-t-elle pas en âmes en peine (souvent représentées sans tête), qui dans leurs randonnées, soit entre Noël et le jour des Mages, soit le jour de la Toussaint, saisissent les vivants qu'elles peuvent rencontrer et dont il est prudent de se garer ? La Chasse sauvage n'est-elle pas elle-même une danse des morts qui attirent les vivants dans leur « tresche » ? Substituons donc « danse » à « chasse » et substituons « les Morts » (ou « la Mort ») à la « mesnie Hellequin » - et nous avons devant nous le procédé qu'à dû suivre l'imagination populaire.⁵⁸ » Pour repousser toute objection, Léo Spitzer se

⁵³ *Ibid.*, p. 234. « Il existe aussi une explication selon laquelle « Abraham » rappelle « abre » (la forme populaire de « arbre ») et « macabre », « Barnabé » rappelle « Machabé ».

⁵⁴ « Le chasseur sauvage est un être de la mythologie populaire (daimôn) qui persécute surtout des créatures surnaturelles ; il ne possède pas de chiens sauf dans des traditions postérieures au moyen âge. En fait, c'est un poursuivant. » LECOUTEUX C., *op. cit.*, p. 55.

⁵⁵ SPITZER L., *op. cit.*, p. 310 (ROTZLER H., *Die Benennungen der Milchstrasse*, 1913).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 310. (SAINÉAN Lazare, *Les sources indigènes de l'étymologie française*, I, 1925. Il ajoute : « Le sens de « macabré » dans le vulgaire parisien « cadavre de noyé », est un souvenir de l'imagerie de colportage de la Grande danse macabre (éditée à Troyes), dernier écho des poèmes sur la Danse des morts ».) Au mot « macchabée », nous trouvons la définition suivante : « macabé, « noyé » 1856, peut être allusion biblique (les sept Maccabées) ou allusion aux personnages de la danse macabre ». REY-DEBOVE J. et REY A., *op. cit.*, p. 1317.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 311.

demande comment l'on peut expliquer l'absence du mot « danse » dans les désignations météorologiques. Tout d'abord, il nous fait remarquer que le mot « danse » est courant dans les descriptions des randonnées de la Mesnie Hellequin et s'il n'apparaît pas dans le nom de la Chasse sauvage et dans les expressions météorologiques qui en dérivent, c'est parce que la fusion ne se serait pas alors produite avec l'idée des morts qui dansent. Il explique ensuite l'emploi du singulier dans les expressions « chasse Macabré » et « danse Macabré ». Léo Spitzer pense que le singulier avait déjà fait son apparition dans les désignations de la Chasse sauvage, il aurait ensuite été transféré à la danse qui lui est postérieure⁵⁹.

Comment Judas Macchabée a-t-il pu devenir le chef de la Chasse sauvage ? Le peuple « doit avoir saisi plutôt le caractère turbulent et révolutionnaire de cet affirmateur de la foi juive, par conséquent non-chrétienne, que fut Judas Macchabée⁶⁰. Sa description⁶¹ comme chasseur implacable et gigantesque, enrôlant les passants dans son

⁵⁸ *Ibid.*, p. 314. Il ajoute : « La description de la mesnie Hellequin, telle que nous la donne, toujours selon le folklore médiéval, encore un Ronsard dans l'Hymne des Daimons (éd. de A.M. Schmidt, 1939) « Un soir vers la Minuict... Joignant une grand'croix, dedans un carrefour, J'ouy, ce me sembloit, une aboyante chasse De chiens qui me suyvoit pas-à-pas à la trace, Je vy aupres de moy sur un grand cheval noir Un homme qui n'avoit que les ôs, à le voir, Me tendant une main pour me monter en crope : J'advisay tout-au-tour une effroyable trope De picqueurs, qui couroient un Ombre qui bien fort Sembloit un Usurier, qui naguère estoit mort, Que le peuple pensoit, pour sa vie meschante, Estre puny là-bas des mains de Rhadamante ... » contient des éléments très proches de la danse macabre : la Mort, sous forme du Chasseur sauvage, saisit ici l'usurier comme dans tant de versions de cette dernière : l'usurier, il est vrai, était déjà mort « naguère », mais c'était un petit pas que de faire chercher dans la vie, « media in vita », le vivant par la Mort ». « L'on a dit aussi que les danses macabres pourraient-être issues des sabbats et autres horribles farces que l'on désignait sous le nom de « diableries » ou encore des cérémonies que l'on célébrait au cours du IX^e siècle à l'anniversaire du décès et pendant lesquelles on s'enivrait en l'honneur des saints, orgies qui se terminaient par l'introduction de danseuses et autres personnages portant des masques effroyables; un ancien concile de Reims dut défendre rigoureusement aux ecclésiastiques d'y assister. » LOUIS M.L.A., op. cit., p. 126.

⁵⁹ Pour cette question, vous pouvez vous reporter à la partie I.3. L'origine biblique.

⁶⁰ Hans Sperber ne partage pas l'opinion de Léo Spitzer, selon lui Judas Macchabée n'a jamais été considéré comme un hérétique. « While maintaining that the Biblical Judas Macchabeus is the origin of the word « macabre », he emphasizes (insiste) that Judas was never considered a heretic. His role at the leader of the « Wild Hunt » « must be explained as a by-product (dérivé) of his importance to the doctrine of the Purgatory », in connection with ideas centered around All Souls' Day (Toussaint). It appears, that the words following Judas' recommendation to offer sacrifices and prayers for fallen Jews (II Mach. 12, 24 ff.) belong to the official repertory of texts quoted (cités) on this festival. They read : « Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare ut a peccatis solvantur ». » DUBRUCK Edalgard E., op. cit., p. 539.

⁶¹ « Il étendit la gloire de son peuple. Il revêtit la cuirasse comme un héros et ceignit ses armes de guerre ; il livra des batailles, protégeant le camp de son épée, semblable au lion dans ses hauts faits, tel un lionceau rugissant sur sa proie. Il pourchassa les sans-loi, qu'il dépista, et livra au feu les perturbateurs de son peuple. Les sans-loi furent réduits par la crainte qu'il inspirait, tous les malfaisants furent épouvantés, et le salut réussit dans sa main. Il remplit maints rois d'amertume, réjouit Jacob par ses hauts faits, et sa mémoire sera en bénédiction à jamais. Il parcourut les villes de Judée, en extermina les impies et d'Israël détourna le Courroux. Son nom retentit jusqu'à l'extrémité de la terre, et il rassembla ceux qui allaient périr. » Livres des Maccabées, Livre I, III, 3-9, op. cit., p. 1018.

entreprise guerrière, pouvait en faire un digne émule de Hellequin⁶²». Son prénom le classait parmi les traîtres de la religion chrétienne et devait suffire à le rapprocher des êtres diaboliques. « D'ailleurs la première syllabe du nom de famille, si proche de ces faux préfixes « mal- », « mar- » qui caractérisent les mécréants (cf. les Malbien, Malduit, Malcuidant, Malprian, Marsilie, Marganice de la Chanson de Roland), le rangeait aussi parmi ceux-ci.⁶³ »

Le nom « Macabré » révèle ainsi tout un passé folklorique de la danse macabre, qui a sans doute pu s'harmoniser avec les représentations de l'Eglise.

I.5. Autres hypothèses.

« On a pensé au verbe italien « maccare » qui signifie « fracasser » ; mais ici encore on ne connaît que quelques rares danses macabres en Italie et il est bien peu probable que le nom n'ait pas accompagné la chose.

D'autres auteurs ont supposé que le mot « macabré » qui a été accolé à celui de « danse », pourrait dériver des verbes, anglais « to make » (faire) et « to break » (rompre, briser) ; en certains lieux de l'Angleterre, le verbe « mourir » se paraphrase en prenant un sens figuré : « I am going to dance my caper », c'est-à-dire « je vais danser mon saut ».

Enfin, comme de nombreuses peintures de ces danses ont été exécutées sur des murs de cimetières (« macheria » en basse latinité), « danse macabre » voudrait dire « danse des murs ».⁶⁴ »

F. Douce a également remarqué que dans certaines figurations de la danse macabre nous trouvons le personnage de Saint-Macaire, dont le nom aurait, par altération, donné l'adjectif « macabre ». Cet ermite aurait eu une vision en Thébaidé, celle-ci est représentée dans la très belle fresque du Triomphe de la Mort du Campo Santo de Pise qui met notamment en scène la Légende des trois morts et des trois vifs. L'ermite arrête les jeunes seigneurs pour leur montrer les trois tombeaux dans lesquels trois cadavres représentent divers états de la décomposition, il déroule également devant eux un parchemin sur lequel le texte de la légende est sans doute transcrit. Jacob Burckhardt nous apprend qu'à cet égard « le « Macarius » Alexandrinus des Vitae Patrum (Vies des Pères de l'Eglise) et de la Légende dorée, auquel fait allusion Vasari à propos des fresques du Campo Santo de Pise, est particulièrement représentatif dans la tradition médiévale ; la danse macabre serait une « chorea Macarii »⁶⁵ ».

Il reste très difficile de choisir entre ces différentes suppositions quant à l'origine du mot « macabre » et nous ne prétendons pas trancher. Le recours à Judas Machabée, à

⁶² SPITZER L., op. cit., pp. 317-318. Il nous apprend que le martyrologe officiel contient une fête des Macchabées tombant le premier août, parfois confondue avec la fête de Sainte Félicité et ses fils. Il ajoute cette note qui aurait mérité plus d'explication : « la danse macabre exécutée dans l'église à l'occasion de la fête de sainte Félicité et de ses sept fils, habituellement confondue avec celle des sept victimes d'Antiochus Epiphane, sera un exemple de plus de ces danses dans l'église ».

⁶³ ibid., p. 318.

⁶⁴ LOUIS M.L.A., op. cit., pp. 120-121.

la chasse sauvage et à l'influence orientale me semblent séduisants car ces différentes hypothèses allient la référence aux textes bibliques, aux légendes populaires, aux représentations en mouvement tout en n'écartant pas le lien possible avec les Dits des trois morts et des trois vifs. Nous retrouverons ces pistes lors de l'étude de l'origine des danses.

Toutefois, avant de poursuivre, il me semble intéressant de s'arrêter quelques instants sur le poème de Jean Le Fèvre. Pourquoi ce dernier, devant d'un demi siècle la célèbre fresque parisienne, a-t-il associé ces deux termes ?

Je ferai tout d'abord remarquer que le verbe « faire » qui a pu être interprété de diverses manières, se retrouve également dans le Journal d'un Bourgeois de Paris qui écrit : « l'an 1424, fut faite la Danse Macabre aux Innocents ⁶⁶ » ainsi que dans le Manuscrit de Besançon dans lequel il est écrit : « illis qui choream machaboerum fecerunt ». Le verbe « faire » semble ainsi évoquer une réalité et non quelque chose de virtuel.

Le texte de Jean le Fèvre, par plusieurs aspects, fait écho au cinquième Dit des trois morts et des trois vifs. Les deux textes parlent d'une « vision » et véhiculent la même leçon. Les vers

« Bien doit penser a la mort qui est saige,
Car en la fin il nous convient telz estre. ⁶⁷ »

renvoient à ceux de Jean le Fèvre :

« De cez mos trop bien me souvient;
Bien say que morir me convient. ⁶⁸ »

Ce texte se rapproche surtout des Dits par cette petite anecdote :

« Un homme, ce dit on, estoit
que, quant joye l'admonnestoit,
volentiers ooit de tristresche
pour moderer en sa leësche.
Pour amender sa contenance,
son vallet, par bonne ordenance,
en l'oreille li conseilloit
trois mos, dont l'omme se esveilloit.
Tous ces .iij. mos oÿr porrés;

⁶⁵ REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, article « macabre », Paris : France Loisirs, 1994, p. 1157. E. E. Dubruck nous rapporte que Künstle ne prend pas au sérieux le nom de « Macaire » attribué à l'ermite dans la fresque du Campo Santo. « Künstle has shown, that - since nothing in the Macarius legend justifies the substitution of the Saint for Death - the name was an invention of the artists for the speaker, and was later identified with that of the Egyptian hermit ». » Op. cit., p. 539.

⁶⁶ ANONYME, Journal d'un Bourgeois de Paris de 1405 à 1449, Paris : Le livre de Poche, p. 220.

⁶⁷ ANONYME, « Cy commence le dit des trois mors et des trois vis », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, p. 93, vers 27-28.

⁶⁸ Le Respit de la Mort, op. cit., p. 161.

il disoit : « Sire, vous morrés. »
Il les voloit oïr afin
qu'il li souvenist de sa fin.⁶⁹ »

Nous retrouvons ici, transposée dans le monde domestique, la leçon que les morts adressent aux riches insoucians, et que l'ermite du cinquième Dit rappelle aux lecteurs.

Il arrive également que les Dits se rapprochent de la danse macabre. Nous pouvons relever deux éléments significatifs. La Chapelle de Kermaria rassemble les fresques de la danse macabre et des dits, Félix Soleil les attribue au même peintre. Les trois morts adressent les paroles suivantes aux vivants :

Rotzler ; les morts se lèvent

« Nous avons bien esté en chance
Autrefois, comme estes a present;
Mais vous viendrez a nostre dance,
Comme nous sommes maintenant.⁷⁰ »

Ce quatrain est troublant car c'est le seul des Dits où les morts annoncent aux vivants qu'ils entreront un jour dans leur danse. Il est peu probable que le peintre de Kermaria ait fait preuve d'une initiative personnelle en ce qui concerne les textes, en effet les vers de la danse macabre sont les mêmes que ceux de Paris⁷¹. Peut-être faut-il de nouveau chercher l'utilisation de cette expression dans la tradition populaire.

D'autre part, Stefan Glixelli⁷² mentionne l'existence de miniatures qui sont formellement en contradiction avec les poèmes car elles présentent trois femmes ou trois hommes appartenant aux différentes classes de la société alors que les Dits mettent toujours en scène des personnages de même classe, de même condition et de même âge. Toutefois, si les trois « vifs » des Dits font toujours partie de la haute société il n'en va pas toujours de même des trois « morts ». L'image de l'égalité de tous devant la mort se trouve déjà présente dans le cinquième Dit :

« Or ne scet on si ces trois autrefois
Ont estés ducs, barons, contes ou roys,
Pappes, abbés, cardinaulx ou chanoines,
Ne qui estoit le plus noble des troys;
S'ilz ont esté bossus hommes ou drois,
S'ilz ont esté prevostz ou cappitaines,
Fors qu'ilz ont eu tous troys faces humaines,

⁶⁹ Ibid., p. 160.

⁷⁰ La danse macabre de Kermaria-an-Isquit, Saint-Brieuc : imprimerie-librairie L. Prud'homme, 1882, p. 27.

⁷¹ Voir E. Mâle, op. cit., p. 371 et M. L.A. Louis, op. cit., p. 138. Nous n'avons trouvé aucun élément qui nous permette d'étudier ce Dit de façon plus détaillée.

⁷² GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, introduction, notes et glossaire, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, p. 39.

Qui ont esté en la terre ammurées,
La ou les vers les ont deffigurées (...).⁷³ »

Il ne restait plus qu'à l'inverser en l'appliquant aux vivants. Quant à la fresque de Pise, elle substitue douze personnages aux trois jeunes gens, et parmi ceux-ci nous pouvons noter la présence de trois femmes et de deux hommes à pied.

Il semble donc que l'idée de danser avec la mort ne soit pas réservée à la seule danse macabre, les Dits ont été contaminés par ce thème de même que par celui de l'égalité de toutes les classes sociales devant la mort. Jean le Fèvre ne pouvait ignorer la terrible leçon de ces textes, une fois de plus, le mot « macabre » trouve peut-être sa source dans les Dits et se rattacherait au personnage de Saint-Macaire ; le texte parle également de « fosse », de « derraine maison », de « ceux de Saint-Innocent », termes qui nous renvoient tous à l'image du cimetière. Il semblerait que la tradition orale ait contribué à mélanger les différents thèmes et sans doute a-t-elle obscurci le sens même du mot « macabre ».

II. Le mot « danse » et l'association des deux termes.

II.1. Le mot « danse ».

Fort heureusement, ce mot pose moins de problème que l'adjectif auquel il est associé !

II.1.1. Définition actuelle⁷⁴.

Le mot « danse » est le déverbal du verbe « danser ». Le verbe, attesté depuis 1170 désigne, par opposition aux représentants de « ballare » (→ « bal » < « baller » vers 1165 signifie « danser », « remuer », « se balancer »), des formes de danses élégantes ou solennelles. De la France du Nord, il s'est répandu dans les langues voisines (italien « danzare », espagnol « danzar », anglais « to dance ») ; dans les langues méridionales, il a gardé un certain caractère littéraire. Le mot est sans doute d'origine germanique.

Plus loin, nous lisons que le verbe signifie dès le XII^e siècle « exécuter une suite de pas suivant un rythme musical ». Il est également employé à propos d'une chose au sens de « faire une série de mouvements rythmés » (1200-1220) avec de nombreux contextes sociaux différents selon les époques.

Le mot « danse » désigne le mouvement rythmique du corps humain (1172-1775) et, dès 1223, est aussi employé au figuré (par exemple « entrer dans la danse, en danse » / « en action »). Le dictionnaire de Furetière donne la définition suivante : « sauts et pas mesurés qui se font en cadence, et au son des violons, ou de la voix, pour réjouir une compagnie. La danse par haut, est celle des Baladins, qui font des cabrioles et gambades ; la danse par bas est celle qui se fait modestement et terre à terre, comme celle des honnestes gens.⁷⁵ »

⁷³ « Cy comence le dit des trois mors et des trois vis », op. cit., vers 29-37, p. 93.

⁷⁴ REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, article « danse », p. 553.

Par métonymie, il désigne une pièce musicale composée pour la danse (une danse). Le mot, dans son sens premier et principal, a des connotations très différentes selon les contextes: d'une part, chorégraphie (danse classique), danses propres à chaque civilisation, danse professionnelle moderne liée au spectacle ; d'autre part, « activité sociale réunissant hommes et femmes pour danser », avec une évolution historique considérable, des « danseries » du XVI^e et XVII^e siècles, aux bals, surprises-parties et aux lieux publics consacrés à la danse.

II.1.2. Sens particuliers.

Jusqu'au XVIII^e siècle on écrivait « dance » avec un « c » et non « danse », le sens de ce mot était beaucoup plus général que maintenant. « Les textes des écrivains de cette époque et en particulier le Journal de Paris sous Charles VI prouvent qu'au XV^e siècle on le prenait dans une acception plus étendue ; il signifiait ce qu'en style militaire on appelait un défilé; en langage liturgique une procession ; pour un musicien, il correspond à l'idée de ronde, branle ou bourrée. C'est la théorie antique que l'on a traduite par « chorea » (danse), bien improprement, mais toujours avec l'idée de multitude, comme « turba » chez les Latins. Enfin ce mot « danse », dans les auteurs de l'époque, entraîne presque toujours après lui, dans leur pensée, le sens de malheur, funeste, terrible, on dit encore « recevoir une danse », expression équivalent à « être battu sérieusement ». ⁷⁶ » La danse macabre pourrait se rapprocher du défilé et le mot « danse » serait connoté négativement.

II.2. L'association des deux termes.

La réunion des mots « danse » et « mort » peut surprendre au premier abord. « L'exactitude de l'expression ainsi obtenue a même été contestée. Ce n'est pas une danse, a-t-on dit. « Le mort saisit le vif sans le faire entrer dans une ronde bouffonne. » Lisons donc la réponse du roi à son partenaire :

« Je n'ay point appris a danser,
A danse et note si savage, »

et l'apostrophe ironique du mort au chartreux sa victime :

« Faites vous valoir à la danse ! »

Voilà qui semble bien net. D'ailleurs, à la Chaise-Dieu le cortège était précédé d'un moine musicien ; et à Kermaria-Nisquit les morts exécutent une sarabande effrénée. ⁷⁷ » La danse des morts, composée de mouvements saccadés, surprend les vivants par sa chorégraphie et l'on comprend aisément qu'ils n'aient guère envie d'imiter les squelettes ! La présence de nombreux instruments de musique, les paroles prononcées et la forme

⁷⁵ Dictionnaire de Furetière, tome 1, Paris : Le Robert, 1984, article « danse », (non paginé).

⁷⁶ DUFOUR V., op. cit., p. 4. (Voir aussi LAQUERRIERE A., Charniers et Ossuaires, Paris, 1924).

⁷⁷ MASSERON Alexandre, « Les Danses des Morts de France », Le Correspondant, 10/11/1910, Tome 250°, 3° livraison, Nouvelle série, p. 534. (Citation du Bulletin monumental, 1906, I, p. 203).

circulaire de certaines fresques confirment l'idée d'une danse sans doute proche de la ronde⁷⁸.

Ayant acquis la conviction que la danse macabre obéit bien au principe de la danse, imaginons comment ce titre de danse macabre pouvait être perçu par les gens du moyen âge. Pour Georges Kastner, l'association de la danse et de la mort « n'avait rien que de fort naturel dans un temps où l'humanité, éprouvée par les plus cruels fléaux, la guerre, la peste, la famine, l'intolérance et le fanatisme religieux, ne pouvait se livrer à son penchant naturel pour le plaisir que guettée en quelque sorte par la mort qui semblait l'attendre à la sortie du bal. Le moyen pour elle de séparer ces idées de mort funeste et de danse folâtre, quand, au mépris des imprécations que la chaire lançait contre eux et d'autres avertissements non moins sinistres qu'ils recevaient tous les jours, jeunes fous et jeunes folles de tous pays se donnaient tendrement la main et continuaient la ronde ! Mais bientôt, effet visible de la colère du ciel, au dire des prédicateurs mécontents, les danses se changeaient en convulsions, les danseurs renient Dieu et s'avouent possédés du diable ; la joie devient une maladie, un châtiment, et, pour les malheureux atteints du chorysantisme de saint Jean ou de saint Guy danser, c'est mourir !⁷⁹ » La danse subit donc, sans doute par le biais des prédicateurs, une transformation qui reflète les préoccupations de la société médiévale confrontée aux épidémies, aux maladies inexplicables ...

Jane H.M. Taylor s'arrête sur le titre danse macabre, danse des morts et nous explique comment la danse a pu recevoir des connotations négatives. Se référant aux travaux de John R. Searle portant sur la métaphore, il nous dit que la ressemblance fonctionne comme une stratégie de compréhension, et non comme un constituant de sens. « L'assertion porte ainsi moins sur le comparant, soit dans le présent contexte la danse, que sur le comparé la mort. La fonction de la métaphore « danse » sera donc de permettre au lecteur ou au spectateur de mieux saisir le sens du comparé « mort ». La présence de l'énoncé métaphorique est pour ainsi dire un signe pour le lecteur ; elle lui donne l'instruction qu'il a à faire un effort de compréhension, reconstruire par évocation un arrière-plan d'informations manquantes, fait de caractéristiques du comparé « mort » à mettre en rapport avec les caractéristiques du comparant « danse ».⁸⁰ » Deux pré-supposés s'attachent au syntagme « mort » : les squelettes évoquent les contraintes liées à la mort alors que les vivants sont envahis par la peur, ils voient dans l'appel de la mort un acte de violence. Pour que la métaphore « danse » fonctionne, il faudra qu'elle puisse signifier d'une part la contrainte, d'autre part la menace.

J.H.M. Taylor se penche tout d'abord sur l'idée de menace. « Le champ associatif de

⁷⁸ Nous étudierons la chorégraphie et la musique des danses macabres dans notre troisième partie, chapitre 2.

⁷⁹ Les danses des Morts, dissertations et recherches historiques, littéraires et musicales, Paris : Brandus et Cie éditeurs, Librairie Pagnerre, 1852, p. 14.

⁸⁰ TAYLOR Jane H.M., « Que signifiait danse au quinzième siècle ? Danser la Danse macabré », Fifteenth Century Studies, Vol. XVIII, Medieval Institute publications, Western Michigan University, p. 260. (Référence aux travaux de SEARLE John R., Sens et expression, Edition de Minuit, 1982, p. 137.

l'activité « danse » a au moyen âge une double orientation, positive et négative, prenant appui sur des considérations morales et religieuses plutôt qu'esthétiques. La danse signe de célébration et de fête n'a pas « a priori » de connotations négatives. Au contraire : c'est ainsi que l'on cite l'Évangile où l'on danse à la louange du Seigneur ou pour célébrer les fêtes ; que les âmes bénies et les anges dansent au paradis ; qu'encore les clercs dansent dans les églises. Cela dit, dans l'imagination populaire, les connotations négatives de danse sont sans doute prépondérantes. Lorsqu'un Jacques de Vitry dit que la danse est un cercle dont le diable est le centre ; lorsque les prêcheurs répètent inlassablement des histoires de danseurs condamnés à une éternité de peines ; lorsque l'Église elle-même fait des efforts désespérés pour éloigner la danse des lieux de culte, voilà autant d'indices qui donnent à la danse une coloration foncièrement dangereuse, voire diabolique.⁸¹ » Les préconceptions du lecteur / spectateur orienteraient ainsi sa lecture vers l'idée de la danse-menace. De plus, les mouvements saccadés de la danse ainsi que la musique qui les accompagne rapprochent la danse macabre des danses paysannes et des danses diaboliques. Les notions de dangereux et de diabolique se rattachent donc au syntagme « danse ».

Comment la danse, activité par nature joyeuse, peut-elle devenir asservissement ? « Pour un Saint Augustin, il va de soi que la danse est une contrainte : « Cantat qui praecipit, saltat qui facit. Quid est saltatio nisi motu membrorum cantico consonare ? » C'est dire qu'à un premier niveau de sens, la danse ne se conçoit qu'à travers l'obéissance.⁸² » Les prédicateurs condamnent ceux qui osent danser dans les lieux de culte et les croyances populaires illustrent le thème de la danse-contrainte. Des légendes courent sur des danseurs qui seraient condamnés à danser sans trêve pendant une certaine période. L'exemple le plus célèbre est celui de Kolbijk, petite ville en Saxe. « En l'an 1012, au soir, le prêtre, Robert, venait de commencer la célébration de la Messe, à l'église Saint Magnus. Au cimetière, un certain Otbert, avec dix-huit compagnons (dont quinze hommes et trois femmes), dansait et chantait des chansons profanes au point de distraire l'attention du prêtre, qui répéta devant l'autel les paroles impies d'une des chansons. Il leur ordonna de se taire, mais on ne l'écouta point. Là-dessus, il prononça une malédiction : « Que cela plaise à Dieu et à Saint Magnus que vous continuiez à chanter comme cela pendant un an entier ! » Ce qui arriva. La fille du prêtre était parmi ceux qui chantaient ; quand son fils la saisit par le bras, celui-ci se détacha de son corps, sans qu'une goutte de sang ne s'en écoulât. Elle resta avec les autres à chanter et à danser sans répit, la durée d'un an. La pluie ne descendit pas sur eux ; ils ne réagirent ni au froid, ni à la chaleur, ni à la faim, ni à la soif, ni à la fatigue. Leurs vêtements et leurs souliers ne s'usèrent pas, mais ils continuèrent à chanter comme

⁸¹ Ibid., pp. 261-262. Il ajoute : « Cette négativité est d'ailleurs étayée par les acceptions métaphoriques du syntagme « danse » déjà en cours. Pour un Gautier de Coincy au treizième siècle, la « vieille danse » semble indiquer à la fois la fornication et les multiples tentations dont dispose le diable ; pour un Guillaume de Guiart au siècle suivant, la « mortelle danse » signifie guerre et bataille ; pour le Bourgeois de Paris, enfin, en 1422, la « danse douloureuse » est celle des tueries orchestrées par les Bourguignons et surtout par les Armagnacs. »

⁸² Ibid., p. 267. « Qu'est-ce que la danse, sinon obéir aux commandements de la musique ? » (Sermo CCXI, caput 6 ; Migne, PL XXXVIII, col. 1416).

des fous. Ils s'enfoncèrent dans la terre jusqu'aux genoux, puis jusqu'aux cuisses. Au bout de l'an, ils furent libérés du sortilège par l'évêque de Cologne. La fille du prêtre et deux autres moururent instantanément. Les autres dormirent trois nuits ; certains moururent ensuite, mais d'autres, s'étant repentis sincèrement, devinrent illustres.⁸³ »

Jean Markale rapporte une légende picarde assez proche. Un jour de fête, les jeunes gens de Bosquel, après avoir beaucoup dansé et beaucoup bu, décidèrent de terminer la fête en allant danser un branle dans le cimetière. Tous, gaiement, butant sur les tertres, renversant les croix, s'en donnent à cœur joie. A minuit, les jeunes gens s'arrêtèrent de danser, les tombes s'ouvrirent et les engloutirent tous. Chaque année, le jour de la fête patronale, on raconte que les tombes s'ouvrent et que les danseurs reprennent leur ronde en poussant des gémissements terribles. A minuit, les tombes se referment sur les fantômes, et tout rentre dans le silence. « On ne doit pas manquer de respect envers la mort, sous quelque aspect qu'elle se présente. Danser dans le cimetière est un geste impie dans la mesure où une danse profane, et vécue comme telle, est en contradiction avec le caractère sacré de l'endroit. Par contre, châtiés par la mort, les jeunes gens reviennent chaque année accomplir cette danse, mais qui, en cette occasion, devient un élément sacré. Tout est donc dans l'ordre des choses.⁸⁴ » Un pas de plus a été ici franchi dans la profanation, ce n'est plus l'église mais le cimetière, le lieu réservé aux morts, qui a été violé. En conséquence, le châtement devient exemplaire, la danse, parce qu'elle n'a pas respecté les « traditions » ancestrales, a apporté le châtement ; de symbole de vitalité elle s'est transformée en symbole de mort.

« L'idée de la danse-châtiment fut longtemps vivace, ainsi qu'en témoigne la relation suivante faite par un chroniqueur de Bohême, Léo de Rozmital. En 1466, alors qu'il se trouvait à Brescia, il aperçut une grande foule qui, comme chaque année à pareille époque, accourait des alentours pour danser sans répit du lever au coucher du soleil. Une colline était traditionnellement le théâtre de ces saltations. C'était là, en effet, que bien des années plus tôt des danseurs avaient négligé de saluer le Saint-Sacrement que portait un prêtre de passage. A titre expiatoire, les habitants de la contrée devaient ainsi se livrer à une danse forcenée.⁸⁵ » Nous pouvons enfin mentionner la légende du Ratier de Hameln, datée de 1284, dont le pipeau imposait la danse aux enfants et aux rats.

Dans tous ces récits comme dans les danses macabres, le personnage qui entre dans la danse se trouve condamné à suivre les mouvements qu'on lui impose et de divertissement, la danse devient contrainte, ou même châtement.

Les danses macabres ne se laissent pas aisément cerner, c'est du moins ce que nous ont révélé les multiples hypothèses formulées quant à l'origine du mot « macabre ».

⁸³ WILKINS Nigel, La musique du diable, Liège (Belgique) : Mardaga, 1999, pp. 63-64. Cette légende, racontée par Vincent de Beauvais, fut transmise en France au quatorzième et quinzième siècle, on l'a trouvée ainsi dans Renart le Contrefait et dans le Tombel de Chartrouse.

⁸⁴ Contes de la Mort des pays de France, Paris : éditions Albin Michel, 1992, p. 99.

⁸⁵ PASTORI J.P., op. cit., p. 57.

Celles-ci nous renvoient davantage à un fond populaire que savant et c'est pourquoi il est si difficile de savoir quelle supposition prévaut sur les autres. Nous avons montré qu'il est peu vraisemblable qu'un individu répondant au nom de Macabre ait donné naissance à une fresque ou à un texte portant son nom, d'autant que l'absence de signature était règle courante au moyen âge. Ce mot pourrait renvoyer au personnage biblique de Judas Macchabée, fondateur du culte des morts et présenté comme tel par l'église, mais aussi, selon la conception populaire, meneur, à côté de Hellequin, de Horla et de bien d'autres, de la Chasse sauvage. Or, ces cohortes de la nuit, troupes de morts survolant la campagne dans un tonnerre assourdissant, pourraient fort bien être issues de la même tradition que les danses macabres⁸⁶. Enfin, l'alliance fréquente des danses et des dits sur les murs des églises ou des ossuaires et dans les éditions médiévales me porte à croire qu'il faut rechercher dans cet ensemble la véritable source du mot « macabre » : ces deux oeuvres sont porteuses du même message - il faut penser à la mort et se tourner vers Dieu -, les dits trouvent sans doute une partie de leurs origines en Orient - une source orientale a été proposée pour le mot « macabre » -, les fresques illustrant la Légende des trois morts et des trois vifs font souvent apparaître le personnage de Saint Macaire, enfin, la présence des fresques des danses macabres dans les cimetières nous ramène à la coutume orientale que l'on retrouve en Europe et qui voulait que l'on se réunisse dans les lieux saints, et donc dans les cimetières, pour danser.

Quant au syntagme « danse », il « aura réussi ce délicat équilibre entre les deux fonctions, désignative et apéritive, qui sont celles du titre d'une oeuvre. Il aura d'une part, par la confrontation ironique et paradoxale de deux syntagmes apparemment en contradiction, « danse » et « mort », créé un certain frisson, une curiosité chez le lecteur / spectateur. Mais il aura aussi, en tant que métaphore dominante, anticipé le message du texte, des fresques et des gravures : cette danse grotesque, cette musique grinçante n'ont rien de joyeux, et l'invitation des morts est plutôt une sommation. Contraints de se joindre à des partenaires sautillants et diaboliques, les vivants ne verront dans cette danse, en fin de compte, qu'un leurre et une contrainte⁸⁷ ». La danse macabre ne ferait ainsi que réduire à néant le laps de temps qui sépare les trois morts et les trois vifs, les vivants se voyant contraints de se joindre immédiatement aux morts qui apparaissent à l'improviste devant eux.

CHAPITRE II : LES ORIGINES DE LA DANSE MACABRE.

Les relations qui existent entre les danses macabres et les dits des trois morts et des trois vifs posent une nouvelle question : celle de la forme première de ces oeuvres. Les danses ont pour particularité de réunir les différents arts, littérature, peinture musique et

⁸⁶ Nous reviendrons sur ce point dans nos parties 3 et 4.

⁸⁷ TAYLOR J.H.M., op. cit., p. 270.

chorégraphie, et ce bien avant la naissance de l'opéra. Les fresques qui nous sont parvenues et par lesquelles ce genre est généralement connu sont-elles de simples peintures alliées à une explication littéraire, des sermons mis en image ou la projection d'une représentation théâtrale aux formes déjà complexes ?

En outre, les danses ont ceci d'original qu'elle mettent en scène la rencontre de cadavres en cours de décomposition ou momifiés et de vivants au sein d'une ronde ouverte par des morts musiciens. Quelles relations les hommes entretenaient-ils alors avec la mort ? Quelles motivations ont conduit à fixer sur les murs des scènes aussi morbides ? A quelles sources artistiques ou folkloriques les fresques et les textes des danses ont-ils puisé ?

I. A la découverte de la plus ancienne Danse Macabre.

La plus ancienne danse macabre connue en Europe serait la danse peinte sur les murs du charnier du cimetière des Innocents. Cette fresque, accompagnée de vers, représenterait le modèle initial de toutes les autres danses.

I.1. La Danse Macabre du cimetière des Innocents.

Tous les auteurs s'accordent pour reconnaître que la danse macabre représentée au cimetière des Innocents à Paris est la première oeuvre de ce type connue en Europe. « La danse macabre des Innocents est la première en date qui a développé ce thème dans la forme que nous connaissons », écrit Valentin Dufour⁸⁸ ; « c'est le plus ancien des monuments français connus jusqu'ici, le prototype probable des danses des morts de France, le prototype possible de toutes les danses des morts de l'Europe occidentale », nous dit Alexandre Masseron⁸⁹. La même constatation est faite plus tardivement par Liliane Guerry, « le thème est sans doute d'origine française, en tout cas, c'est en France qu'il fut figuré pour la première fois, sur les murs du charnier des Innocents, en 1425⁹⁰ » ; puis par Joël Saugnieux, « cette fresque, qui fut peinte en 1424 sur le mur du cimetière des Saints Innocents à Paris, est la plus ancienne représentation connue de la danse macabre⁹¹ ».

Louis Dimier dans sa liste des danses macabres donnait la danse du Petit-Bâle ou du Klingenthal comme étant de 1312⁹². L'attribution de cette date serait en réalité liée à une faute de lecture. « Büchel, qui avait copié la fresque de Bâle au XVIII^e siècle, et qui avait

⁸⁸ Op. cit., p. 6.

⁸⁹ Op. cit., pp. 531-532

⁹⁰ Le thème du « Triomphe de la mort dans la peinture italienne », Paris : Librairie Orientale et américaine, G.P. Maisonneuve et C°, 1950, p. 58-59.

⁹¹ Op. cit., p. 17.

⁹² Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art Chrétien, Paris : Librairie B. Blond, 1902, p.54.

relevé la date de 1312, reconnu qu'il s'était trompé et qu'il fallait lire 1512. C'est la date de restauration de l'oeuvre. Un coup d'oeil jeté sur les costumes assigne à l'oeuvre une date voisine de 1450.⁹³ » La danse de Minden, datée de 1383, que Peignot considérait comme la première des danses macabres ne peut être classée parmi celles-ci. « C'était une simple figure de la Mort peinte sur un panneau mobile; au revers on voyait une femme qui symbolisait le Monde ou la Chair.⁹⁴ » Emile Mâle affirme ainsi, à son tour, qu'on « ne connaît pas de danse macabre peinte plus ancienne que celle du cimetière des Innocents⁹⁵ » ...

Ce constat reste cependant invérifiable puisque la danse macabre, représentée sous les arceaux du cloître, disparut au XVII^e siècle lorsque la charnier fut démoli pour agrandir les rues voisines : « l'ordonnance de Louis XIV, prescrivant l'élargissement de la rue de la Féronnerie, du 18 octobre 1669 (...), amena la destruction des peintures de la danse macabre.⁹⁶ »

Comment s'expliquer alors une telle unanimité ? Il faut pour cela se reporter à ces quelques phrases, écrites dans le Journal d'un bourgeois de Paris : « Item, l'an 1424, fut faite la Danse Macabre aux Innocents, et fut commencée environ le mois d'août et achevée au Carême ensuivant.⁹⁷ » Ces lignes ont cependant pu être diversement interprétées par les auteurs et il me semble intéressant de rapporter ici ce débat qui suggère que la danse macabre des Innocents se présenta sous une forme théâtrale. Ainsi, Hippolyte Fortoul écrit en 1842 : « Villaret dans son Histoire de France, M. de Barante dans l'Histoire des ducs de Bourgogne, M. Villeneuve de Bargemont dans l'Histoire de René d'Anjou, paraissent s'être autorisés de ce témoignage laconique pour raconter que l'année 1424, le duc de Bedford et le duc Philippe le Bon se trouvant ensemble à Paris, on leur donna un spectacle extraordinaire, dans lequel la Mort parée d'habits royaux traîna après elle, au cimetière des Innocents, et ensuite dans les rues de la ville, toute une suite de personnages représentant les divers états de la condition humaine.⁹⁸ »

Monsieur Peignot nous dit qu'une telle procession n'aurait pu durer aussi longtemps et conclut, d'après la phrase suivante qui explique la manière dont le cordelier Richard prêcha en 1429 aux Innocents - « Et était monté quand il prêchait sur un haut échafaud qui était près d'une toise et demie de haut, le dos tourné vers les Charniers encontre la Charonnerie, à l'endroit de la danse macabre.⁹⁹ » - que la danse n'a pas été représentée

⁹³ MALE Emile, op. cit., pp. 368-369, n. 3. (Vous pouvez vous reporter à l'annexe n° 2 pour consulter une liste chronologique des danses macabres.)

⁹⁴ Ibid. p. 368.

⁹⁵ Ibid., p. 363.

⁹⁶ DUFOUR V., op. cit., pp. 10-11.

⁹⁷ Op. cit., p. 220.

⁹⁹ ANONYME, Journal d'un bourgeois de Paris, op. cit., p. 253.

par des personnages vivants, mais seulement peinte sur les murs des charniers. Hippolyte Fortoul s'appuie sur un témoignage qui prouve que les danses macabres ont été mises en scène en 1453 (nous y reviendrons plus tard) pour affirmer que la danse des Innocents ne fut rien d'autre que cela. Il suppose qu'une compagnie rivale des Frères de la Passion (qui établirent au début du XV^e le premier théâtre où l'on représenta publiquement des Mystères) inspirée « par l'esprit des ordres mineurs, ait entrepris de donner aux Innocents des représentations accommodées toute ensemble à la tristesse du lieu et à la turbulence des spectateurs¹⁰⁰ ». Cette représentation aurait duré six mois et l'échafaud « sur lequel prêcha le cordelier Richard, était le théâtre même où l'on avait donné des représentations cinq ans auparavant, et qu'ainsi le frère prêchait « à l'endroit de la danse macabre »¹⁰¹. Il ajoute également, pour soutenir sa thèse, qu'il aurait été impossible de « peindre la longue suite de la danse des morts sur des arcades qui n'étaient point une propriété publique, mais qui étaient des sépultures particulières réservées à des familles différentes¹⁰² ».

Louis Dimier revient sur cette interprétation et nous dit que le mot « à l'endroit » « signifie vis-à-vis et met la question hors de doute¹⁰³ ».

Ainsi, ces quelques lignes extraites du Journal d'un bourgeois de Paris, ont donné naissance à des théories différentes et il nous est impossible de trancher pour l'une ou l'autre. Cependant, Valentin Dufour vient lever le voile en citant un autre passage qui lui, prouve que la danse macabre des Innocents a réellement existé : « Un autre

⁹⁸ La danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierres par Joseph Schlotthauer, Essai sur les poèmes et sur les images de la danse des morts, Paris : Jules Labitte, 1842, pp. 83-84. M. L. A. LOUIS rectifie et précise ces propos : « M. de Barante, dans son Histoire des Ducs de Bourgogne, (T.V, p. 82) parlant des fêtes qui eurent lieu à Paris, quand Philippe le Bon, duc de Bourgogne y vint en 1424, dit: « Il n'y avait point de divertissements pour les seigneurs seulement ; le peuple avait aussi les siens. Durant six mois, depuis le mois d'Août jusqu'au Carême, on représenta au Cimetière des Innocents, la Danse des Morts, qu'on nommait aussi la danse Maccabrée. Les anglais surtout s'y plaisaient, dit-on ; c'étaient des scènes entre gens de tout état et de toutes professions où, par grande moralité, la mort faisait toujours le personnage principal », « Les Danses Macabres en France et en Italie », op. cit., p. 190. Monsieur Louis pense que De Barante tire ces propos du Journal d'un bourgeois de Paris. Il ajoute : « Dans son Histoire de René d'Anjou (T.I, pp. 54-55) de Villeneuve-Bargemont dit que, pendant que les anglais occupaient Paris, alors que Charles VII errait dans le royaume, le duc de Bedford célébra sa victoire de Verneuil sur les français, en faisant défiler à Paris, sous le nom de danse Macabrée ou Infernale une procession « à laquelle présidait un squelette ceint du diadème royal, tenant un sceptre dans ses mains décharnées et assis sur un trône resplendissant d'or et de pierreries. » Mais il s'agissait là d'une ironique mascarade et non pas d'une danse ; cependant elle a des affinités certaines avec les danses macabres, bien que l'idée qui a présidé à sa représentation en soit toute différente ». p. 193.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 89.

¹⁰¹ Ibid., p. 89.

¹⁰² Ibid., p. 88. Une remarque d'Emile Mâle me semble contredire un attachement possible à une sépulture donnée : « les morts ne restaient pas longtemps dans cette terre sainte ; sans cesse ils devaient faire place aux nouveaux venus, car vingt paroisses avaient le droit d'ensevelir dans l'étroit enclos ». Op. cit., p. 360.

¹⁰³ Op. cit., p. 54.

contemporain, Guillebert de Metz, un lettré, miniaturiste du duc de Bourgogne, écrivait en 1436, dans sa Description de Paris, au Chapitre des Innocents : « Illec sont peintures notables de la danse macabre avec escriptures pour émouvoir les gens à dévotion¹⁰⁴ ». Les mots « peintures » et « escriptures » prouvent que la danse macabre était peinte et accompagnée de vers. Et si le doute subsiste encore, Alexandre Masseron nous cite un texte de Noël du Fail qui parle des alchimistes que l'on voit « par bandes et regiments, comme estourneaux, se promenant aux cloistres Saint Innocent à Paris, avec les trespasés et secrétaires des chambrières, visitans la danse Marcade, poète parisien que ce savant et belliqueux roi Charles le Quint y fit peindre, où sont représentés au vif les effigies des hommes de marque de ce temps-là et qui dansent en la main de la Mort¹⁰⁵ ».

Il semble donc incontestable que la danse macabre des Innocents fut peinte sur les murs du cimetière mais rien ne nous empêche de penser qu'elle fut aussi jouée dans ce même lieu. « Le Père Menestrier affirme que c'est le 2 novembre, le jour de la fête des Trépassés, qu'on jouait au cimetière des Innocents un « Triomphe de la Mort ». A cette époque les représentations des mystères duraient plusieurs jours et dit-on jusqu'à quarante (...). Peut-être y a-t-il donc eu, dans le cas de la danse macabre des Innocents, diverses reprises de la même danse pendant les six mois indiqués, ou peut-être encore ne jouait-on pas tous les jours, mais seulement les dimanches et fêtes, d'où une série de représentations qui ont bien pu, dans ces conditions, se poursuivre pendant six mois.¹⁰⁶ » D'après Valentin Dufour, la fresque des Innocents aurait été commanditée par le chancelier Gerson qui en aurait composé les vers¹⁰⁷, quant aux peintures, elles seraient l'oeuvre de Jehan d'Orléans, peintre de Charles VI et de Louis d'Orléans. Noël du Fail fait, quant à lui, mention de Charles V. Ces deux hypothèses ne sont plus retenues et Félix Lecoy écrit que « même s'il s'agit d'une faute de copie pour Charles VII, il y a encore erreur, car en 1424-1425 Paris était sous la domination anglaise, et en aucune manière,

¹⁰⁴ Op. cit., p. 9. (Référence de ce passage : Guillebert de Metz, Description de la ville de Paris au XV^e siècle, Paris : in-8°, Aubry, MDCCCLV, p. 64.)

¹⁰⁵ Op. cit., p. 548. Il dit tirer ces textes de Le Roux de Lincy et Tisserand. L'auteur ajoute : « Il ne faut pas oublier que Noël du Fail avait surtout pour but en écrivant de faire de l'esprit et qu'à part cette sèche observation qu'il existait en 1597 une danse macabre au charnier des Innocents il serait imprudent de vouloir tirer quoi que ce soit de son texte ».

¹⁰⁶ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 191.

¹⁰⁷ « On n'en saurait douter, deux manuscrits de la Bibliothèque nationale, provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Victor, contiennent parmi les oeuvres latines et françaises de Jean Gerson, deux copies des huitains de la Danse macabre des Saints Innocents. » Op. cit., p. 8. (voir ces pages qui expliquent comment Gerson aurait poussé le Duc de Berry à élever plusieurs monuments en la mémoire de son neveu et héritier, le Duc d'Orléans. Il fit sculpter au cimetière des Innocents, « l'histoire des trois morts et des trois vifs », fit peindre dans la chapelle d'Orléans, aux Célestins de Paris, une fresque où le prince regardait la Mort, armée d'une flèche. Selon V. Dufour, la danse macabre serait la suite logique de ces deux peintures.) Jean-Marcel Paquette dans son ouvrage Poèmes de la Mort de Turolde à Villon, attribue également ce texte à Gerson. Emile Mâle n'attribue pas le texte à Gerson mais confirme le fait que ces vers sont l'exacte copie de ceux qui étaient inscrits sous les personnages de la fresque. « On lit dans le manuscrit latin 14904 : « La danse macabre, prout est apud S. Innocentem », et dans le manuscrit franç. 25550: « Dictamina choreae Machabre quae sunt apud Innocentes Parisii ». Op. cit., p. 363, n.4.

Charles VII n'a pu jouer aucun rôle dans la commande ou l'exécution de l'oeuvre ¹⁰⁸».

I.2. Le Cimetière des Innocents : un lieu de vie.

Que pouvait donc représenter le Cimetière des Innocents pour les habitants de Paris ? Situé en bordure d'une des grandes voies de l'ancienne Lutèce, remontant probablement à l'époque gallo-romaine, il se trouvait au moyen âge dans l'un des quartiers les plus habités de la ville. On déposait dans cet espace « près de trois mille cadavres par année. On y enterrait des morts depuis Philippe le Bel. Dix millions de cadavres au moins se sont dissous dans un étroit espace ¹⁰⁹». Ce lieu était au XV^e siècle considéré « comme une sorte d'enceinte sacrée ¹¹⁰», Emile Mâle rapporte qu'«un évêque de Paris, qui ne put y être enseveli, demanda par son testament qu'on mît au moins dans sa fosse un peu de la terre des Innocents ¹¹¹».

Plus qu'un lieu de repos sacré, c'était un endroit où l'on aimait contempler les tourments liés à la mort, où l'on vénérât les reliques des martyrs. « Les saints eux-mêmes à qui l'église était dédiée, ces Innocents massacrés au lieu du Christ, éveillaient par leur pitoyable martyre la cruelle compassion et la sanglante tendresse où se complaisait la fin du moyen âge. Et justement, au XV^e siècle, la vénération des Innocents prit de l'importance. On en possédait plus d'une relique. Louis XI donna à l'église « un Innocent entier » dans une châsse de cristal. ¹¹²»

Notre esprit a du mal à imaginer aujourd'hui, alors que le cimetière est devenu un lieu tabou où l'on ne se rend guère que par « obligation » pour perpétuer les traditions de la Toussaint, que les cimetières aient été des espaces de rencontre et d'échange. « Présents partout, ce sont des lieux ordinaires de passage, par commodité, pour couper au plus court, tant pour les hommes que pour les bêtes de bât et les marchandises ». Le cimetière des Innocents, accolé à la foire Saint Ladre, « paraît une sorte d'annexe des Halles ; on y vendait des chevaux et du fourrage. Les merciers et les libraires, les ferronniers aussi y exposaient tous les jours leurs articles entre les tombes ; à partir du XV^e siècle, les emplacements sous les galeries, enjeux d'après querelle, sont systématiquement spécialisés et réservés à différents corps de métiers : frippe, lingerie, bonneterie, tableaux, livres et images, enfin et surtout les écrivains publics ¹¹³». « Un marché où l'on vend des légumes s'est élevé sur ces débris de l'espèce humaine ¹¹⁴» ;

¹⁰⁸ Op. cit., p. 411.

¹⁰⁹ MERCIER Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, Tome II, Lonrai : Mercure de France, 1994, chapitre DCCLIII, p. 732.

¹¹⁰ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 19.

¹¹¹ Op. cit., pp. 359-360.

¹¹² HUIZINGA J., *Le déclin du Moyen Age*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1967, p. 153.

¹¹³ HEERS Jacques, *Fêtes des fous et Carnavals*, Condé-sur-L'Escaut : Fayard, 1983, pp. 49-50.

¹¹⁴ MERCIER L.S., op. cit., p. 732.

c'était « un lieu de trafiques et de marchandages forains, une promenade publique où se donnaient les rendez-vous comme au Palais-Royal en 1789¹¹⁵ » ; « c'était un lieu extraordinaire, à la fois vénéré et profané par une foule qui y venait, tantôt pour faire ses dévotions, tantôt pour y chercher des plaisirs impurs (...). Dans cet endroit encombré d'ossements et de têtes de morts, on vendait des objets de mode et de luxe¹¹⁶ ». J. Huizinga précise enfin qu'on y trouvait « des femmes publiques sous les arcades. Il y avait même une recluse murée sur un des côtés de l'église. Parfois, un moine mendiant venait prêcher en ce lieu qui était lui-même un sermon symbolique de style médiéval¹¹⁷ ». Le cimetière, tout en étant un lieu de promenades malgré les miasmes qui s'en exhalaient¹¹⁸, conservait son caractère sacré.

Les comédiens donnaient leurs représentations dans cet enclos et Le Journal d'un bourgeois de Paris témoigne de la popularité de ce cimetière, préféré à tout autre, du fait de sa danse macabre, comme lieu de sermon. Lorsque le cordelier nommé frère Richard prêcha aux Innocents, il « commença samedi 16^e jour d'avril 1429 à Sainte-Geneviève, et le dimanche ensuivant, et la semaine ensuivant, c'est à savoir, le lundi, le mardi, le mercredi, le jeudi, le vendredi, le samedi, le dimanche aux Innocents, et commençait son sermon environ cinq heures au matin, et durait environ jusqu'entre dix et onze heures, et y avait toujours quelque cinq ou six mille personnes à son sermon¹¹⁹ ». La foule se pressait au cimetière lors des sermons, ce même journal nous rapporte qu'en l'an 1449 « fut faite une procession bien piteuse, le 13^e jour d'octobre, des enfants, des quatre ordres mendiants et de toutes les écoles de Paris, de valetons et de pucelles, et furent nombrés à 12 500 enfants et plus, et tous vinrent aux Innocents, et là fut moult bien honorablement pris l'un des saints Innocents et porté par deux dévotes personnes à Notre-Dame de Paris, et les enfants près, tous portant cierge ou chandelle de cire en leur main ; et fut faite une moult belle prédication par un maître en théologie, et au revenir près de leurs églises commençaient *Inviolata* jusque dedans l'église, et disaient une antienne du saint ou sainte de l'église et une oraison¹²⁰ ».

« *Marché, endroit des annonces, des criées, des proclamations et des sentences, espace destiné aux rassemblements de la communauté, lieu de promenade, de jeux, de mauvaises rencontres et de méchants métiers, le cimetière était simplement la grand-place. De la place il avait la fonction : le lieu public par excellence, le centre de la vie collective. De la place il avait aussi les formes, les*

¹¹⁵ GUERRY L., op. cit., p. 59.

¹¹⁶ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 190.

¹¹⁷ Op. cit., p. 153.

¹¹⁸ « (...) le bouillon, le lait se gâtaient en peu d'heures dans les maisons voisines du cimetière ; le vin s'aigrissait lorsqu'il était en vidange ; et les miasmes cadavéreux menaçaient d'empoisonner l'atmosphère ». MERCIER L.S., op. cit., p. 733.

¹¹⁹ Op. cit., p. 253.

¹²⁰ Ibid., pp. 444-445.

deux formes connues de l'urbanisme médiéval et du début des temps modernes : le foirail et la cour carrée.¹²¹ » Le cimetière des Innocents était ainsi un lieu de vie où se mêlaient le profane et le sacré, où les vivants de tous âges et de toutes conditions côtoyaient quotidiennement les morts. Rien d'étonnant alors à ce que la danse macabre trouvât ici un terrain privilégié pour exprimer sa terrible leçon d'égalité entre les hommes à l'heure de l'impossible retour. De leur vivant, les hommes ne « dansaient-ils » pas déjà avec la mort ? Cependant, comment expliquer un tel glissement ? Quels éléments ont présidé à la naissance des danses macabres ? En quoi l'atmosphère de cette époque appelait-elle un tel thème ? Comment les différents arts ont-ils préparé l'éclosion des danses ?

II. Les formes premières des danses macabres.

La spécificité des danses macabres est de regrouper plusieurs formes artistiques ; la littérature, la peinture, la musique et la chorégraphie. D'autre part, et ceci expliquerait cette association entre les arts, les danses des morts, et cela semble aujourd'hui avéré, auraient été jouées dans les églises avant d'être « fixées » sur leurs murs. Dimension théâtrale et religieuse viennent s'ajouter à notre recherche, mais il ne faut pas non plus oublier que les danses participent de l'atmosphère d'une époque, qu'elles ont été profondément influencées par les visions d'horreur que les multiples calamités offraient chaque jour au regard des vivants. Ce sont ces différentes pistes que nous allons maintenant tenter d'explorer.

II.1. Les malheurs du temps.

Après plusieurs siècles d'expansion intérieure et extérieure, la fin du moyen âge fut marquée par une période de ruptures : crise économique, guerre, peste, famine, crise de l'Eglise. Nous rappellerons rapidement ces événements et nous nous arrêterons sur le phénomène de la peste que certains auteurs considèrent comme le déclencheur des danses macabres.

II.1.1. Crise du royaume et crise de l'Eglise¹²².

La guerre de Cent Ans (1347-1453) est un des premiers fléaux de cette époque. Elle eut notamment pour conséquence, en 1422, de consacrer la division de la France en deux royaumes : le royaume anglo-français avec Paris et Rouen pour capitales et le royaume de Charles VII qui comprend les provinces du sud. La restauration de l'unité politique et du pouvoir monarchique n'interviendra qu'en 1435, avec le traité d'Arras. Aux destructions des bâtiments, des plantations, aux massacres du cheptel liés à la guerre s'ajoutent la famine dont la plus marquante sera celle de 1315-1317 et les troubles sociaux (Jacquerie en 1358, révolte des Maillotins en 1382, du boucher Caboche en 1413...).

¹²¹ ARIES Philippe, L'homme devant la mort , tome 1, Paris : éditions du Seuil, 1977, p. 76.

¹²² Pour plus de précisions, Voir GABION C., La mort au moyen âge dans les textes poétiques français du XIII^e au XV^e siècle, mémoire de D.E.A., Université Lyon II, pp. 185 à 204.

L'Eglise, de son côté, doit faire face au Grand Schisme d'Occident qui déchire toute la Chrétienté en deux obédiences et ruine le prestige pontifical. « Ce schisme n'est résolu ni à la mort des souverains pontifes car chaque parti choisit alors aussitôt un successeur, ni lors du concile de Pise (1409) qui n'eut d'autre résultat que de désigner un troisième pape. Pendant ce temps l'Université de Paris exigeait toujours la démission des papes, et, en 1339, arrache au roi, en s'appuyant sur une consultation dont les résultats furent truqués, la soustraction d'obédience, le refus d'obéir au pape.¹²³ » Le concile de Constance impose la démission des deux papes et élit Martin V en 1417 mais entre temps les docteurs de Paris affirment la suprématie du concile sur le pape. Le refus de Martin V de se rallier à cette conception ouvre la grave crise conciliaire. A la faveur de ces troubles, le clergé français affirme une plus nette indépendance face à Rome et en 1438 le roi Charles VII proclame, par la Pragmatique Sanction, les libertés gallicanes, la soumission de l'Eglise de France au roi.

« L'Eglise traversa ainsi une crise d'autorité dont les effets se conjuguèrent avec ceux de la crise du sentiment religieux (...). Au XV^e siècle, l'Eglise perd peu à peu son emprise sur les âmes, son autorité n'est plus absolue. Le rôle des prêtres dans la vie religieuse diminue, la religion se fait plus intime, plus personnelle, et devient affaire de sentiment. La piété populaire prend des formes nouvelles qui représentent souvent un premier pas dans la voie de l'indifférence et qui se répandent rapidement grâce aux nouveaux moyens d'expression que sont alors le livre, la gravure et le théâtre.¹²⁴ »

Entraînant la perte des repères habituels, semant le trouble dans les esprits, la crise de l'Eglise, ajoutée à un climat de guerre et de tensions sociales, a sans doute contribué à la naissance de l'art macabre qui n'avait qu'à s'inspirer du terrible spectacle que lui offraient les ravages de la peste.

II.1.2. La peste.

II.1.2.1. La propagation de l'épidémie.

« L'événement historique dont les conséquences furent dramatiques pour l'Europe entière et qui offrit aux hommes du XIV^e siècle un aspect de la mort qui les épouvanta, c'est la grande épidémie de peste, la « Mort Noire » qui tua « la tierce partie du monde connu » (Froissart) entre 1347 et 1352, puis revint souvent, plus ou moins meurtrière, frapper notre continent jusqu'au XVIII^e siècle. Elle arrivait de Chine et gagna la Crimée dans le sillage des grandes caravanes. Les ports de la Mer Noire abritaient des comptoirs génois et vénitiens qui recevaient les marchandises de l'Est et les acheminaient vers l'Ouest, par un trafic incessant et régulier avec l'Europe.¹²⁵ » En 1347 la peste fit en Crimée 85 000 victimes, elle gagna ensuite la Sicile, la Sardaigne et la Corse puis l'Italie et l'Europe

¹²³ HEERS Jacques, Précis d'histoire du Moyen Age, Paris : P.U.F., 1968, p. 326.

¹²⁴ SAUGNIEUX J., *op. cit.*, p. 93.

¹²⁵ BROSSOLET Jacqueline, Les danses macabre en temps de peste, Koninklij museum voor schonekunsten, éditeur Antwerpen, 1971, p. 30.

entière. Elle s'installa à Marseille à la fin de 1347, frappa notamment Paris en 1348 où elle s'installa pendant un an et demi avant de repartir pour reparaître à chaque décennie¹²⁶. Elle atteignit Londres en août 1348, se propagea en Allemagne et jusqu'en Scandinavie¹²⁷. Elle sévit plusieurs mois dans chaque ville et emporte rapidement tous les hommes malades.

Le caractère foudroyant de cette nouvelle épidémie de peste s'explique par une mutation de la maladie. « Les épidémies anciennes, celles qui, à intervalles réguliers, atteignaient autrefois nos pays, étaient des formes buboniques de la peste ; elles se transmettaient par les rats malades et les morsures de puces. En 1348, la peste présente, de plus, une forme nouvelle, encore inconnue, semble-t-il, en Occident : l'infection pulmonaire¹²⁸ qui évolue beaucoup plus vite et se transmet bien plus rapidement, par l'air, d'où les progrès effrayants de la contagion et le nombre élevé des victimes.¹²⁹ » Cette nouvelle forme de maladie s'accompagne de multiples souffrances. « Les témoins décrivent la violence des douleurs, la soudaineté du mal et la rapidité de son évolution : deux à trois jours en général, puis ils disent la terreur qui saisit les vivants, les familles déchirées, l'amoncellement des morts qu'on n'arrive plus à ensevelir.¹³⁰ »

L'aspect effrayant de la maladie réside également dans son retour périodique ; après l'épidémie de la « peste noire » qui fit le tour de la planète entre 1346 et 1348 il faut citer la peste de 1367 qui ravagea Paris et Londres et la peste européenne de 1373 qui déclencha le mal des Ardents ou « danse de Saint-Jean ». « Le plus grave semble bien être le retour de l'épidémie qui frappe alors d'une façon toujours inattendue et dramatique. Ces retours de peste compromettaient d'une façon décisive la reprise démographique. Ils provoquent forcément des angoisses et des peurs collectives, sans répit, puisque l'on sait que le mal peut revenir ; cette psychose de la peste marque tous les hommes et ses manifestations s'aggravent avec le temps.¹³¹ »

¹²⁶ Vous pouvez consulter, annexe n°4, un document décrivant le passage de la peste à Paris et dans d'autres villes où furent trouvées des danses macabres ainsi qu'une carte montrant la diffusion de la peste en France et en Europe.

¹²⁷ « A partir des points d'appuis littoraux en Méditerranée occidentale, la peste a pénétré dans les terres, sillonnant en 1348 l'Italie, l'est et le nord de l'Espagne, du royaume de Grenade à l'Aragon, et en France le Midi, de Marseille à Lyon et à Bordeaux. Cette dernière ville atteinte au milieu de 1348 a servi de relais à la diffusion atlantique : par la mer la peste touche les ports anglais et l'Irlande, d'Angleterre, elle se propage, en ricochet, sur le nord de la France (Rouen, Calais). Sur ce large front européen, l'épidémie poursuit sa route en 1349, des Flandres (qu'elle contourne) jusqu'aux Balkans, gagnant la Rhénanie et les pays alpins, cependant que, par mer, la Scandinavie et la côte de Frise sont touchées. En 1350, l'Allemagne, le Danemark, le sud de la Suède ont été contaminés, de même que la Hongrie, puis en 1351 les régions baltiques, de la Pologne du Nord à la Lituanie et la Courlande. Le cycle s'achève en 1352 par le cœur de la Russie : la boucle est presque bouclée. » VOVELLE Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Mayenne : nrf, Gallimard, 1983, p. 91.

¹²⁸ « La peste bubonique est mortelle à 80% et la peste pulmonaire à 100%. » BALARD Michel, GENET Jean-Philippe, ROUCHE Michel, *Le Moyen Age en Occident*, Paris : Hachette Supérieur, 1990, p. 210.

¹²⁹ HEERS J., *Précis d'histoire du Moyen Age*, p. 208.

¹³⁰ VOVELLE M., *op. cit.*, p. 91.

II.1.2.2. Peste et vision de la mort.

Certains auteurs ont estimé que les danses des morts tirent leur origine des épidémies qui ravagèrent l'Europe à la fin du moyen âge. La fin de l'enterrement individuel et les symptômes effrayants liés à la peste ont profondément changé la vision de la mort et pourraient ainsi expliquer la naissance des danses.

L'amoncellement des morts lié à la fulgurance de l'épidémie et au nombre incalculable des victimes va entraîner la suppression de l'enterrement individuel. « Ultime sort du corps de l'homme, l'enterrement s'est déroulé, à travers les siècles et les sociétés, au milieu de rites soigneusement établis ; le devoir de la sépulture fut toujours respecté, soit avec des chants et des danses, ou au milieu des larmes et des prières ; il traduit le dernier hommage des vivants au mort, mais aussi son déroulement est la dernière démonstration de la position sociale du défunt aux yeux des vivants. La peste du moyen âge anéantit ces rites et la nécessité de faire disparaître rapidement un grand nombre de morts va bouleverser l'antique aspect des funérailles : ce ne sera plus la dépouille mortelle d'un être connu et aimé que ses proches font ensevelir dans la terre bénite de l'enclos paroissial ; mais un monceau de cadavres putréfiés, souvent méconnaissables, que des mercenaires entasseront dans des charrettes et déverseront dans de larges fosses creusées n'importe où. Gabriel de Mussis nota qu'à Plaisance « aucune prière n'était dite, aucun office solennel chanté, aucune cloche ne sonnait pour les funérailles des plus nobles personnages de la ville. Mais nuits et jours les corps étaient jetés à la fosse commune, sans rite ni cérémonie... Les nobles et les grands étaient jetés dans la même fosse que les vils et les objets, parce que les morts étaient tous pareils ». ¹³² »

La particularité de la peste noire réside dans le fait que, à cause de son moyen de propagation, elle n'a épargné aucune couche de la population, même si elle fit plus de ravages chez les plus faibles. On comprend ainsi aisément que cette vision de la mort face à laquelle pauvres et riches se retrouvaient sur le même pied d'égalité, et ce jusque dans la sépulture, ait pu donner naissance au thème de l'égalité des hommes de toute condition devant la mort, thème qui est au centre de la symbolique des danses.

Mais l'on peut également voir dans les mouvements désordonnés et étranges auxquels se livraient les personnes atteintes du mal des Ardents, déclenché par la peste de 1373, le creuset dans lequel se serait forgé l'idée de faire danser la Vie avec la Mort. M.L.A. Louis nous présente une description de cette maladie : « Passion maniaque ou frénésie, inconnue de tous les siècles précédents. Ceux qui en étaient atteints, pour la plupart la lie du peuple, se dépouillaient tout nus, se mettaient une couronne de fleurs sur la tête, et se tenant par les mains allaient dans les rues et dans les églises, dansant, chantant et tournoyant avec tant de raideur, qu'ils tombaient par terre, hors d'haleine. Ils s'enflaient si fort par cette agitation, qu'ils eussent crevés sur l'heure, si l'on n'eut pris soin de leur serrer le ventre avec de bonnes bandes. Ceux qui les regardaient trop attentivement étaient bien souvent pris du même mal. On crut qu'il y avait de l'opération

¹³¹ HEERS J., Précis d'histoire du Moyen Age, p. 209.

¹³² BROSSOLET J., op. cit., pp. 31-32.

du diable et que les exorcismes les soulageaient. Le vulgaire la nomma danse de Saint-Jean.¹³³ » L'auteur ajoute : « Cette opinion n'est pas dénuée de vraisemblance, car on connaît la procession dansante de Saint-Willibrod, à Eternach, en Luxembourg, instituée à la suite d'une épizootie terrible et celle de Saint-Weit à Trèves, d'où est venu le nom de danse de Saint-Vit.¹³⁴ » Si nous ne pouvons nier l'influence possible de ces danses sur les thèmes macabres, il ne faut cependant pas oublier que des danses avaient lieu dans les cimetières dès les premiers temps chrétiens.

Nous ne pouvons réellement savoir dans quelle mesure les visions horribles liées à la peste ont pu influencer la naissance des danses macabres, mais nous pouvons par contre mettre en relation la réalisation de certaines fresques avec les passages de l'épidémie.

II.1.2.3. Peste et fresques des danses.

Il est ainsi avéré que certaines danses sont nées de l'épidémie. C'est le cas de la danse du Grand-Bâle, inspirée de la fresque voisine dite du Klingenthal. Les Dominicains la firent représenter dans leur couvent après une épidémie de peste qui frappa non seulement les habitants mais aussi les participants du concile qui se réunirent pendant plus de vingt ans dans cette ville. « Appelés à lutter contre l'hérésie, les pères conciliaires connurent les luttes intestines ; ouvert à Bâle en mai 1431, le Concile fut suspendu par le Pape Eugène IV en décembre suivant ; il reprit ses travaux en 1433, se transporta à Ferrare, revint à Bâle, destitua le pape, lui donna un successeur qui renonça à sa charge et termina ses travaux en 1449 après l'élection de Nicolas V. La peste avait ajouté ses tourments aux troubles des esprits et devint si violente que les assemblées furent suspendues quelque temps. Lorsque les travaux reprurent, les pères conciliaires souhaitèrent qu'une oeuvre témoignât de l'hécatombe récente et firent peindre, dans le cimetière dominicain de l'église Saint Jean de Bâle, une danse macabre.¹³⁵ » Lorsque Mérian représenta la danse au moyen de gravures, en 1649, il mit en tête de son ouvrage une préface dans laquelle il nous dit qu'elle a été faite par un maître inconnu, en mémoire de la peste de 1439 : « ce tableau est un vieux monument, et une rare antiquité, qui y fut fondée dans le grand Concile (comme l'on croit d'une manière très probable) par les pères et les prélats qui y assistaient, du tems de l'empereur Sigismond, en mémoire perpétuelle de la mortalité ou

¹³³ Op. cit., p. 127.

¹³⁴ Ibid., p. 127. J.P. Pastori nous apporte quelques renseignements sur la danse d'Echternach : « Une fois par an, le matin du mardi de la Pentecôte, la petite localité luxembourgeoise est le théâtre d'une étonnante procession dansante. Clergé en tête, les participants forment une longue théorie qui défile dans le centre de la cité, avant de pénétrer dans la basilique. Mais comme leur nom l'indique, les « Saints Dansants » ne marchent pas : ils dansent en l'honneur de Saint Willibrord, l'apôtre des Frises (...). Saint Willibrord en l'honneur de qui la procession est menée, est réputé pour guérir les maladies nerveuses et l'épilepsie ! Aujourd'hui encore, les pèlerins viennent danser dans la petite ville luxembourgeoise dans l'espoir d'obtenir une guérison. Des habitants d'Esternach nous ont même affirmé qu'il n'y a pas très longtemps, des parents participaient encore à la danse en serrant leur bambin malade dans leurs bras... » Op. cit., pp. 55, 60, 61.

¹³⁵ BROSSOLET J., op. cit., p. 43.

de la peste, qui y règnait en l'an 1439 pendant ce concile, et qui emporta beaucoup de monde entre lesquels il y avoit plusieurs personnes de qualités, et même (puisqu'il commença en l'an 1431 sous le pape Eugène IV et dura 17 années, 9 mois, et 27 jours) des cardinaux et des prélats (...).¹³⁶ »

« En 1543 la danse d'Holbein inspira la peinture commandée pour orner le palais épiscopal de Chur, en Suisse en commémoration de la fin d'une terrible épidémie de peste.¹³⁷ » La ville de Füssen souffrit de la peste de 1591 à 1593, « la vie avait repris avec peine lorsque la maladie revint en 1598. Après son extinction, les Bénédictins de Füssen commandèrent, en 1600, à Jacob Hiebeler un tableau composé de vingt scènes, qui lui fut payé en 1602¹³⁸ ».

La fresque de Lübeck, peinte en 1466 dans la Pestkapelle de la Marienkirche rappellerait le souvenir d'une épidémie de peste qui toucha la ville en 1463. « C'est probablement aux relations de la Hanse avec le reste de l'Europe, relations qui ne se limitaient pas au commerce, mais permettaient les échanges d'idées, que Bern Notke doit d'avoir connu en 1466 le thème peint quarante ans plus tôt à Paris, mais qui ne sera popularisé par l'imprimerie qu'en 1485. Pour l'artiste germanique, nulle hésitation : la danse macabre commémorait la peste¹³⁹ », écrit Jacqueline Brossolet. Cependant, aucun détail de la fresque ne semble vouloir venir à l'appui de cette hypothèse et l'auteur ne fait aucune mention du texte alors qu'elle nous dit que les vers sont « pleins d'une actualité politique dont Lübeck subissait les remous », et rien ne nous permet d'affirmer que la fresque de Paris soit réellement liée à la maladie.

Vienne, également marquée par la peste, désira se souvenir de ce tragique événement. « En 1679 une terrible épidémie de peste frappa la ville, résidence de l'empereur Léopold, et Vienne devint un immense hôpital ; dans les rues gisaient les malades et les morts, ceux-ci jetés dans de grandes fosses ou, lorsque les fossoyeurs manquèrent, directement dans le Danube. Bien des Viennois se dévouèrent, mais d'autres s'enfuirent, encouragés par l'Empereur Léopold qui jugea de son devoir d'aller en pèlerinage dans un lieu saint. Durant l'épidémie les Viennois se rendirent souvent en procession sur le Graben et, revenu à Vienne une fois la peste terminée, l'Empereur décida qu'un monument rappellerait cette date tragique : aujourd'hui encore se dresse sur le Graben la Pestsaule sculptée en 1687 par Fischer von Erlach.¹⁴⁰ » Un lien direct est ici tracé entre la peste et une oeuvre d'art, mais celle-ci n'a jamais, à ma connaissance, été répertoriée comme une danse macabre.

Jacqueline Brossolet met également en relation les fresques de Strasbourg, de

¹³⁶ MERIAN Mathieu, La danse macabre de la ville de Bâle gravée d'après Mathieu Mérian, Bâle : Jean Rodolphe, Im-Hoff, 1744, pp. 33-34.

¹³⁷ BROSSOLET J., *op. cit.*, p. 62.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

Kermaria-Nisquit¹⁴¹, de La Chaise-Dieu, de Berlin¹⁴² avec les passages de la peste, mais là encore, aucune preuve directe ne nous est parvenue.

Il est certain que les représentations des danses macabres commencèrent à devenir plus fréquentes à la fin du moyen âge et que de troublants rapprochements peuvent être effectués avec les passages de la peste, cependant beaucoup d'années se sont écoulées entre la peste noire de 1348 et la réalisation de la première danse macabre répertoriée.

La vision du corps tuméfié, torturé par la maladie a dû profondément marquer les esprits. « **Les malades étaient couverts de bubons, d'abcès, de plaies gangreneuses ; ils étaient atteints d'hémorragies et de troubles nerveux : vertiges, hallucinations, délire, coma. Tout cela impressionnait fortement les imaginations et suscita une nouvelle représentation du corps, de la vie et de la mort.** ¹⁴³ » Il est cependant étonnant de constater que les danses macabres, contrairement aux Dits des trois morts et des trois vifs, ne mettent pas en scène de manière aussi ostensible la putréfaction du corps mort. Certaines danses montrent le cheminement du vers à travers le corps mais ceci ne constitue pas un des éléments principaux de la fresque. Les morts exposent aux vivants un corps très souvent desséché, momifié¹⁴⁴, partiellement couvert de linceuls ou recouvert d'habits. Je ne pense donc pas, ainsi que l'écrit Jacqueline Brossolet que « la peste, par les souvenirs de ses grands charniers de la « Mort Noire » soit le « squelette de la danse macabre ». Si tel était le cas, pourquoi les morts de la danse ne nous présentent-ils pas un corps gangrené, couvert de plaies purulentes ? Il est certain que la peste a eu une influence capitale sur la diffusion des danses macabres, d'autant que les fresques, nous l'avons vu, ont parfois commémoré le passage de l'épidémie, mais il semblerait qu'elle soit avant tout à la base d'une profonde mutation des mentalités, changement sans lequel les danses n'auraient peut être pas existé, mais qui ne donne pas à lui seul la clef de l'énigme de leur origine. « Si la peste a poussé les populations décimées à recourir à des superstitions païennes toujours vivaces, elle les a surtout rendues plus dociles à certaines croyances et pratiques chrétiennes. Replacée dans un ensemble de calamités et de signes, elle a ancré dans les esprits une attente vécue du Jugement Dernier, une explication des calamités par le péché collectif, une image d'un Dieu de colère, une mentalité apocalyptique et millénariste. Elle a fait réagir les fidèles par un déploiement jusque-là inconnu de pèlerinages et de processions ... L'ébranlement des sensibilités s'est allié, comme au XIV^e siècle, aux éruptions sociales. Les

¹⁴¹ « Peinte au milieu du XV^e siècle, sa localisation n'est pas hasardeuse : la chapelle est vouée à la Vierge guérisseuse et Kermaria-Nisquit signifie : « Maison de Marie qui rend la santé ». Sur la route de Kermaria au bourg voisin de Pluha, se dresse un calvaire à fût bosselé ; la peste frappa lourdement la Bretagne au XV^e et XVI^e siècles et nous supposons que la « maladie de la bosse » (ainsi nommée en raison des bubons pesteux) peut avoir inspiré cette décoration particulière des calvaires de cette époque, par opposition aux fût lisse ou au fût écoté, symbole de l'Arbre de Vie. » Ibid., p. 46

¹⁴² « Elle semble avoir été peinte à l'occasion de la peste de 1484. » BLOCK W., Danses macabres, Organorama, 6/6, pp. 17-21, cité par BROSSOLET J., op. cit., p. 54.

¹⁴³ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 96.

¹⁴⁴ Nous revenons sur ce point dans notre deuxième partie, chapitre 1, II.2. Mort sèche, mort humide.

pseudo-prophètes à qui la peste fournissait des auditoires et des disciples dociles canalisèrent les peurs et les révoltes contre les puissants et les riches.¹⁴⁵»

II.2. L'origine scénique.

Nous allons maintenant étudier les deux aspects qui se joignent à la peste pour expliquer la naissance des danses macabres : l'influence des premières danses chrétiennes et des prédicateurs.

II.2.1. La danse.

La danse a longtemps appartenu à l'univers quotidien des chrétiens, « elle a été utilisée comme moyen d'action de grâce, et lorsqu'elle était condamnée par un Père de l'église, ce n'était pas en tant que telle, mais en raison de l'usage abusif qu'on en faisait parfois¹⁴⁶ ». Saint Thomas (1225-1274) prononce d'ailleurs ce jugement nuancé : « La danse en elle-même n'est pas mauvaise ; c'est selon qu'elle est ordonnée à diverses fins et revêt diverses circonstances qu'elle peut être acte de vertu ou de vice¹⁴⁷ ». Cette question était encore débattue à la Renaissance. Un ouvrage de 1580, le Traité des Danses est entièrement consacré à la question de savoir « s'il est permis aux chrétiens de danser ». A la même époque Jean Bodin, démonologue dénonçant les égarements des sorciers porte un jugement nuancé sur la danse : « (...) il est bien certain que les anciens Hébreux apportant leurs obligations au Temple quand ils approchoient de l'autel, ils dansoient... David pour un grand signe d'allégresse dansoit... et sonnoit de la harpe devant l'arche. Et en cas pareil, nous lisons que Samule adressa Saül à la troupe des Prophètes, qui dansoient en louant Dieu avecques instruments de musique..., mais le mouvement du corps estoit tel qu'il ny avoit rien d'insolent, ainsi le doux mouvement du corps elevoit le coeur au ciel, qui est la chose la plus agréable à Dieu.¹⁴⁸ » En réalité, la danse était condamnable parce qu'elle reflétait les pratiques païennes. Dès le VIII^e siècle, Saint Pirmin donnait les instructions suivantes : « Fuyez les bals, les sauteriers, de même que les chansons grossières et luxurieuses comme si cela était flèche du diable. En effet, il ne vous est pas permis de le faire ni à l'église, ni chez vous, ni en quelque autre lieu, parce que cela ramènerait la coutume des païens.¹⁴⁹ » Malgré les efforts de l'Eglise pour se préserver de l'imitation de certaines cérémonies païennes et les nombreuses interdictions

¹⁴⁵ LE GOFF Jacques, « La peste dans le haut Moyen Age », *Annales*, novembre-décembre 1969, p. 1498.

¹⁴⁶ PASTORI Jean-Pierre, op. cit., p. 37. Dans son chapitre, « La danse et l'Eglise », J.P. Pastori relève les passages de La Bible où il est question de danse, opposant la danse de David qui exprime la joie du coeur et de l'âme à celle de Salomé qui suscite la corruption. Il mentionne ensuite les sectes ou personnages chrétiens qui ont mêlé la danse aux cérémonies religieuses : Thérapeutes, Mélétiens, Saint Ambroise, Saint Jean Chrysostome.

¹⁴⁷ Ibid., pp. 37-38.

¹⁴⁸ Ibid., pp. 69-70.

¹⁴⁹ Ibid., p. 44.

qu'elle prononça contre celles-ci¹⁵⁰ - « en 1209, un synode d'Avignon proscrit les danses théâtrales et obscènes dans les églises aux vigiles des fêtes des saints¹⁵¹ » -, l'habitude de danser dans les églises lors de certaines fêtes s'est maintenue pendant très longtemps¹⁵². Au moyen âge, danse et religion semblent avoir cohabité dans de nombreuses occasions puisque « à la fin de la période médiévale, en dépit de toutes les condamnations, on comptait toujours « deux saisons dansantes » : celle de Noël (ou des calendes de janvier) pour l'hiver ; celles de Pâques (ou des calendes de Mai) au printemps¹⁵³ ».

¹⁵⁰ H. Fortoul parle, entre autres, d'un concile assemblé à Rome au IX^e siècle, sous le pontificat d'Eugène II, qui « prescrivait aux prêtres d'extirper les débris du paganisme : « Ut sacerdotes admoneant viros ac mulieres, qui festis diebus ad ecclesiam occurrunt, ne ballando et turpia verba decantando choros tenant, ac ducunt, similitudinem paganorum peragendo ». » Op. cit., p. 70.

¹⁵¹ PASTORI J.P., op. cit., p. 44.

¹⁵² H. Fortoul et J.P. Pastori relèvent plusieurs de ces danses. H. Fortoul parle notamment de la Bergeretta qui était exécutée le jour de Pâques dans le diocèse de Besançon, et qui était réglée « par les statuts mêmes de l'église ». Cette coutume ayant été interdite, « l'église de Besançon trouva le moyen d'obéir à l'autorité ecclésiastique sans renoncer à ses vieilles coutumes. Après none, le chapitre de la collégiale s'en allait au cloître, et là, tous les dignitaires se tenant l'un l'autre par la cape, tournaient trois fois autour du préau ; après quoi ils faisaient la collation. Cet usage fut suivi jusqu'en 1737 ». Op. cit., pp. 72 à 74.

¹⁵³ PASTORI J.P., op. cit., p. 45.



*'La danse des morts' du Temple Neuf de Strasbourg. Premier tableau, (vers 1450)
Reproduction de Arnold. REINHARD Aimé, Le Temple Neuf à Strasbourg, Strasbourg :
Typographie de G. Fischbach, 1888.*

Toutefois, le fait de danser dans les églises n'était pas nécessairement associé aux fêtes religieuses ; de nombreuses personnes, atteintes de maladies aux causes inexpliquées et qui se manifestaient par une absence de maîtrise des mouvements, cherchèrent à se purifier dans les églises de ces spasmes « diaboliques ». « La chorée de 1374 affecta essentiellement le pèlerinage hongrois qui était organisé tous les sept ans en direction de Cologne, Trêves et des Flandres. Il va sans dire que ces populations entières qui se déplaçaient avec des moyens précaires, constituaient des victimes de choix pour toutes espèces d'épidémies. Et nous savons que ces pèlerins-là furent sujets à des hallucinations, des crises d'épilepsie, des crampes et autres manifestations de l'ergotisme. Mais, convaincus eux-mêmes qu'ils étaient possédés, ils mettaient tous leurs espoirs dans la bienveillance des saints. Raison pour laquelle, soignant le mal par le mal, ils dansaient aussi dans les églises en l'honneur de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et

d'autres auxiliaires (...). En 1518, à Strasbourg, l'épidémie choréique qui éclata, obligea le conseil municipal à multiplier les lieux de danse et à faire venir des musiciens pour permettre aux agités de se défouler jusqu'à l'évanouissement.¹⁵⁴ » Plusieurs incidents de ce genre se produisirent partout en Europe : danses furieuses, frénétiques, de groupes de gens, souvent dans les cimetières, souvent au moment des solstices. L'on considérait alors que ces danses étaient inspirées par le Diable. « L'opinion médicale moderne propose d'autres explications : la jeune fille de Kolbijk¹⁵⁵ qui perdit le bras aurait été victime d'un « ergotisme gangreneux » ; les mouvements convulsifs et autres symptômes vertigineux des danseurs résulteraient « d'intoxications végétales¹⁵⁶ » ; les malades se rassemblaient au cimetière, devant l'église, à la recherche de guérisons miraculeuses ; ils choisissaient le moment des solstices par tradition et par superstition.¹⁵⁷ » Toutes ces manifestations avaient lieu dans les cimetières, sur le porche des églises ou à l'intérieur de celles-ci, la danse devait ainsi permettre de se concilier les faveurs des saints protecteurs. « Le peuple était habitué à se réunir en ces lieux pour toutes les cérémonies ordinaires de la vie chrétienne, de la naissance à la mort, ainsi que pour toute manifestation ou cérémonie sortant de l'ordinaire ; quoi d'étonnant qu'il y vînt danser soit pour témoigner sa joie, soit par réflexe, au cours d'une maladie psychosomatique, pour venir chercher dans la maison de Dieu l'intercession des saints à qui l'on montrait misère et infirmité ?¹⁵⁸ »

Lorsque le peuple ne pouvait danser dans les églises, il dansait sur le seuil de celles-ci ou dans la cour avoisinante. « Dans cet emplacement que j'appellerais volontiers le *forum* des villes gothiques, le peuple se tenait assemblé, les dimanches, dans l'intervalle des offices. C'était là qu'il entendait les pèlerins réciter les légendes, et les

¹⁵⁴ Ibid., pp. 58-60.

¹⁵⁵ (Voir chapitre I, II.2)

¹⁵⁶ « Les symptômes suivants peuvent être retenus : mouvements choréiques, désordonnés, prolongés, atteignant les quatre membres et la tête ; troubles de l'équilibre et de la coordination motrice ne permettant pas de garder la moindre immobilité et pouvant réellement ressembler à des mouvements de danse ; troubles vasculaires avec gangrène ; troubles sensoriels avec hallucinations ; troubles psychiques avec cris inarticulés, délire et atteinte maniaque (...). Des feuilles, des baies, des champignons, des parasites peuvent provoquer une symptomatologie analogue. La belladone est sans doute la plus connue, avec ses troubles neurologiques sévères, son délire hallucinatoire caractéristique, ses mouvements de danse véritable. L'ergot de seigle, la muscarine et bien d'autres produits naturels engendrent des troubles évoquant précisément ce qui est décrit dans ces anciennes chroniques. Il est dit aussi que des conditions climatiques difficiles avaient accompagné ou précédé ces éléments dramatiques : hiver long et rigoureux et plus encore inondations prolongées. Il est donc évident que certains individus ont dû consommer, en groupe, des baies ou des champignons qu'ils n'auraient pas consommés en temps normal. Si le seigle est récolté ou conservé humide, le parasite appelé ergot s'y développe facilement, et les symptômes de l'ergotisme sont soit psychiques et cérébraux, soit des gangrènes des extrémités, gangrènes à la fois spectaculaires et gravissimes. » UTZINGER Hélène et Bertrand, *Itinéraires des Danses macabres*, Mayenne : éditions J.M. Garnier, 1996, pp. 230-231.

¹⁵⁷ WILKINS N., op. cit., p. 64.

¹⁵⁸ UTZINGER H. et B., op. cit., p. 231.

trouvères chanter les chansons épiques ; là qu'il voyait les jongleurs faire leurs tours ; là qu'il dansait ses rondes. Mais dans ce même endroit nos pères avaient aussi l'habitude de prendre leur sépulture. Ils cherchaient pour leurs cendres la protection des édifices sacrés, et s'ils ne pouvaient mettre leurs tombeaux dans l'intérieur des églises, ils les rangeaient autour d'elle. En sorte que le lieu des divertissements populaires était aussi l'asile de la mort.¹⁵⁹ » Ainsi, il semble que le fait de danser dans les cimetières ait été chose courante.

C'est dans ce lieu que se manifestèrent les premières danses macabres. « Au moyen âge, malgré les incessantes condamnations de l'Eglise et des autorités civiles, les populations se réunissaient de nuit dans les cimetières. Nus ou vêtus de leur seule chemise, les danseurs battaient le tambour et s'adonnaient à des rondes désordonnées, sautant, chantant aussi de manière indécente, buvant, forniquant même parfois (...). En transgressant les interdits, l'homme, par la fête, croit se revivifier, rajeunir, renaître. Il puise de nouvelles forces et restaure l'univers. S'il choisit le cadre de l'église ou du cimetière, c'est que ce sont autant de portes ouvertes sur le sacré. Evidemment, de telles croyances étaient difficilement conciliables avec l'enseignement chrétien. D'où des luttes constantes qui se soldaient souvent par la condamnation des danseurs.¹⁶⁰ » « En 1421, de véhémentes remontrances furent adressées par Alain de la Rue, évêque de Saint-Brieuc en Bretagne, à ceux qui menaient danses et autres jeux voluptueux et bruyants dans les cimetières et autres pratiques dissolues qui empêchent la dévotion, et provoquent ordinairement dangers, scandales et incitations aux péchés, en particulier de la chair.¹⁶¹ » En 1555, à Dresde, nombreux furent ceux qui payèrent d'un séjour en prison leur participation à ces danses « diaboliques ». Les synodes interdisants de telles pratiques se multiplièrent au cours du moyen âge. Un synode tenu à Paris au début du XIII^e siècle « décrète que les évêques ne doivent pas admettre que l'on danse dans les cimetières et autres lieux saints, même si la coutume en est déjà établie. En 1231, c'est le synode provincial de Rouen qui enjoint aux prêtres d'interdire sous peine d'excommunication les danses dans les églises et les cimetières à l'occasion des noces et des fêtes. Mais là encore, il semble que ce soient les débordements que ces réjouissances pouvaient entraîner qui étaient visés. Ce que corroborent les statuts synodaux de 1260 dans lesquels l'archevêque de Bordeaux prohibe, sous peine d'anathème, les danses qui sont exécutées dans certaines églises de son diocèse le jour des Saints-Innocents, à cause des rixes qu'elles provoquent. Il n'est pas jusqu'aux « statuts synodaux de Lyon » (1566 et 1577) qui ne soient pas formels : « Défendent les curés sous peine d'excommunication de mener danses, faire bacchanales et autres insolences ès églises ou ès cimetières ». Car en effet, les clerics entraînent aussi dans la danse ...¹⁶² » Il n'est pas impossible d'imaginer que cette danse païenne ait été récupérée

¹⁵⁹ FORTOUL H., op. cit., pp. 75-76.

¹⁶⁰ PASTORI J.P., op. cit., p. 50.

¹⁶¹ WILKINS N., op. cit., p. 63.

¹⁶² PASTORI J.P., op. cit., pp. 44-45.

par l'église pour édifier les chrétiens. Ne pouvant lutter contre la passion des danses et des spectacles, l'église tourna de nombreuses coutumes au profit du culte. La fête de la Saint-Jean n'est ainsi rien d'autre qu'un vieux culte de fécondité.

II.2.2. Les prédicateurs et la mise en scène de la mort.

Si nous ne pouvons affirmer que la danse des morts trouve son origine dans les danses de cimetières, nous pouvons par contre avancer qu'elle a partie liée avec les sermons sur la mort. En Italie, les représentations du Triomphe de la mort coïncident avec les plus célèbres prédications des ordres mendiants. Le clergé multipliait ses exhortations à chaque nouvelle atteinte de la peste : « à Florence en 1360, à Sienne en 1374, où sainte Catherine se prodigua auprès des malades ; à Sienne encore en 1437, où pendant la « granda moria », l'influence des prédicateurs fut un contrepoids aux scènes de débauche qui suivirent l'épidémie. Tandis que se fondaient des sociétés de plaisir comme la « Godereccia » ou la « Spenderecchia » qui dépensaient deux cent mille florins en quelques mois, les Dominicains, en images saisissantes, incitaient la population à la pénitence ¹⁶³ ». Afin d'amener la population au repentir, les prédicateurs n'hésitaient pas à se servir des peurs ancestrales. « Ils prirent souvent les récits d'apparition comme sujets de leurs sermons afin d'inspirer une crainte salutaire aux insouciantes. ¹⁶⁴ » Afin que leurs paroles s'imposent à l'auditoire avec encore plus de force, les prédicateurs utilisèrent le jeu théâtral ¹⁶⁵. « Il arrivait, surtout chez les Franciscains, que ces exhortations pour être plus frappantes fussent accompagnées de toute une mise en scène spectaculaire. La fresque d'Assise dans laquelle un moine, d'un geste éloquent, montre, dressé sur des tréteaux, un squelette couronné, nous permet d'imaginer jusqu'à quel raffinement d'horreur était poussé le goût de ces exhibitions funèbres. ¹⁶⁶ » Emile Mâle nous rapporte également que les moines mendiants « prêchaient la Passion en la faisant représenter dans l'église ¹⁶⁷ ». Ils auraient ainsi appliqué au thème de la mort les pratiques qu'ils utilisaient déjà pour rendre plus vivantes les scènes de la Bible. D'autre part, nous savons que les Mystères, inspirés des scènes bibliques rencontraient alors un vif succès. « A cette époque les représentations des mystères duraient plusieurs jours et dit-on jusqu'à 40, pour un débit de 80000 vers, tel le mystère des actes des apôtres, représenté en 1539 à Bourges, qui mettait en scène 500 personnages et se poursuivit 40 jours durant ; et, plus modeste, le mystère de la Passion d'Arnould Gréban qui comptait 34 574 vers, débité en quatre journées ou encore le mystère de la Passion de Jean Michel (1486) qui

¹⁶³ GUERRY L., op. cit., p. 25.

¹⁶⁴ HAUREAU, « Mémoire sur les récits d'apparition dans les sermons du Moyen Age », in Mémoire de L'Acad. des Inscript. et Belles Lettres, 1876, XXVBIII, 2^e partie, p. 239. Cité par GUERRY L., op. cit., p. 43.

¹⁶⁵ « Les prédicateurs utilisaient fréquemment la méthode de la représentation scénique. Nous savons qu'ils prêchaient aussi la Passion en la faisant jouer au fur et à mesure dans l'église. » SAUGNIEUX J., op. cit., p. 32.

¹⁶⁶ GUERRY L., op. cit., p. 43.

¹⁶⁷ Op. cit., p. 362.

comportait un texte de 45 000 vers et dont il fallait dix jours pour voir le bout ; certains mystères avaient plus de 70 scènes animées par 150 acteurs assumant chacun plusieurs rôles, sans compter les figurants, et qu'un arrêt du Parlement de Paris interdit en 1548.¹⁶⁸ » Enfin, Vincent de Beauvais nous apprend que les Vers de la Mort d'Hélinand étaient destinés à être récités : « au XIII^e siècle, on faisait des vers d'Hélinand des lectures publiques dans les couvents.¹⁶⁹ » De l'association de ces derniers et des mystères jusqu'aux danses macabres, il n'y avait qu'un pas

Les danses des morts, qui commencent ou finissent parfois par un sermon sur le jugement dernier et la résurrection des morts¹⁷⁰, seraient ainsi nées des sermons sur la mort, elles en seraient l'illustration « vivante ». Hippolyte Fortoul nous apporte sur ce sujet un témoignage précieux, dû à l'érudition d'un abbé, correspondant du Mercure. « Il finissait sa lettre en annonçant l'intention, qu'il n'a point remplie, de commenter le passage suivant d'un vieux manuscrit de son église : « Sexcallus (senescalcus) solvat D. Joani Coleti matriculario S. Joannis quatuor simasias vini per dictum matricularium exhibitas illis qui choream machaboeorum fecerunt 10 julii (1453) nuper lapsâ horâ missae in ecclesiâ S. Joanis evangelistae propter capitulum provinciale Fratrum Minorum. » ainsi les Frères Mineurs faisaient représenter devant un de leurs chapitres provinciaux, par des hommes à qui l'on distribuait ensuite quatre mesures de vin, une danse que l'on appelait « machabée » dans un pays où le nom populaire de « Macabre » n'avait pu parvenir sans altération.¹⁷¹ » Il est donc certain que la danse des morts a tout d'abord été exprimée sous la forme d'un drame. En effet, Emile Mâle cite le témoignage de l'abbé Miette qui trouva dans les archives de l'église de Caudebec un document qui atteste que l'on avait dansé dans l'église en 1393 une danse des morts : « Les acteurs représentaient tous les états, depuis le sceptre jusqu'à la houlette. A chaque tour il en sortait un, pour marquer que tout prenait fin, roi comme berger. Cette danse sans doute, ajouta-t-il, n'est autre que la fameuse danse macabre.¹⁷² » La danse sortit rapidement de l'église, et se joua « sur les tréteaux comme une simple Moralité. En 1449, le duc de Bourgogne, étant dans sa ville

¹⁶⁸ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 191.

¹⁶⁹ MARTINEAU-GENIEYS Christine, Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550, Paris : Champion, 1978, p. 94.

¹⁷⁰ « La Danse de Bâle, du couvent des Dominicains, nous montre un prédicateur qui traite ce sujet en chaire, devant un auditoire composé de gens de tous états : « Lorsque l'ange de la vie/ Viendra dire aux trépassés : / « La promesse est accomplie,/ Fils des hommes, paraissez ! »/ Alors se levant en masse,/ On verra l'humaine race/ Renaître sur ses tombeaux,/ Et d'un mouvement rapide,/ Avec l'ange qui la guide, / Transportée aux lieux très hauts (...). » KASTNER G., op. cit., p. 8.

¹⁷¹ Op. cit., pp. 84-85, citant le témoignage d'un abbé qui parle du diocèse de Besançon, dans une lettre au Mercure de France de 1742. « Il s'agit donc, dans le manuscrit de Besançon, d'une véritable représentation d'une pieuse farce ecclésiastique, dont les acteurs figuraient, comme sur les tableaux et les gravures que nous connaissons, et par une action réelle, des pontifes et des rois, soumis comme le commun des hommes, à l'inévitable atteinte de la mort. C'était un véritable ballet, une action de courte durée. » LOUIS M.L.A., op. cit., p. 189.

¹⁷² Bibliothèque de Rouen, manuscrit 2215, Y, 39, f°69. Cité par MALE E., op. cit., p. 361.

de Bruges, fit représenter, « dans son hôtel », le jeu de la danse macabre¹⁷³ ». Des cérémonies semblables avaient encore lieu en Espagne au temps de Cervantès. « On connaît de Don Quichotte un bien curieux passage où il est question d'une troupe de comédiens errants s'en allant de village en village représenter le mystère des Assises de la Mort¹⁷⁴ ». Ce texte, proche de la Danza general tend à faire penser que la représentation scénique de la danse macabre fut longtemps populaire en Espagne.

Comment la cérémonie se déroulait-elle¹⁷⁵ ? Dans certaines fresques, à la Chaise-Dieu, à Meslay-le-Grenet, à la Ferté-Loupière, à Kernascleden, à Strasbourg, à Bâle, à Metnitz¹⁷⁶, l'on voit un religieux qui s'adresse à un groupe de personnes rassemblées au pied de la chaire. Celui-ci est sans doute le prédicateur¹⁷⁷ qui présentait

¹⁷³ MALE E., op. cit., p. 362. (De Laborde, Les ducs de Bourgogne, partie II, volume I, p. 393.). MASSERON, op. cit., p. 544, nous rapporte ce passage : il fut payé « a Nicaise de Cambrai, painctre, demourant en la ville de Douay, pour lui aidier a deffroyer au mois de septembre l'an 1449, de la ville de Bruges, quant il a joué devant mon dit seigneur, en son hostel, avec ses autres compaignons, certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre, VIII francs. »

¹⁷⁴ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 197. Ce texte se trouve dans la deuxième partie, chapitre XII. « ... Don Quichotte allait répondre à Sancho quand il en fut empêché par une charrette qui traversait le chemin, chargée des plus étranges figures et personnages que l'on puisse imaginer ; celui qui conduisait les mules et servait de charretier était un vilain démon ; la charrette était à découvert, sans claie, ni toiles. La première figure qui s'offrit aux yeux de Don Quichotte, fut celle de la Mort elle-même, à face humaine ; près d'elle un ange avec de grandes ailes peintes ; à son côté on voyait un empereur ayant sur la tête une couronne qui paraissait d'or ; aux pieds de la Mort était le Dieu appelé Cupidon, sans bandeau sur les yeux, mais avec son arc, son carquois et ses flèches. Il y avait aussi un chevalier armé de pied en cap, si ce n'est qu'au lieu de morion ou de salade, il portait un chapeau garni de plumes de diverses couleurs ; on voyait encore d'autres personnages de costumes et d'apparence différents. Cette vue inopinée causa quelque trouble à Don Quichotte et jeta l'épouvante dans le coeur de Sancho ; mais le chevalier ne tarda pas à se réjouir croyant qu'il s'offrait à lui une nouvelle et périlleuse aventure. Dans cette pensée et résolu à affronter le danger, il se plaça devant la charrette et, d'une voix haute et menaçante, cria : « Charretier, cocher, diable, ou qui que tu sois, dis-moi sans retard qui tu es, où tu vas, et quels sont les gens que tu portes dans ta carriole, qui ressemble plus à la barque de Caron qu'aux charrettes ordinaires. Seigneur, répondit le diable d'une voix douce, en arrêtant sa charrette, nous sommes acteurs de la compagnie d'Angulo le Mauvais ; ce matin qui est l'octave de la Fête du Sacré Corps, nous avons représenté dans un lieu derrière cette colline, la Comédie des Cortès de la Mort et nous devons la représenter encore ce soir, dans un autre village que l'on découvre d'ici, nous en sommes si près que, pour éviter la peine d'ôter et de remettre nos habits, nous marchons revêtus de nos costumes. Ce jeune homme que vous voyez représente la Mort, cet autre est un ange ; cette femme, qui est celle du directeur, fait la reine ; celui-ci le soldat, cet autre l'empereur et moi je suis le diable et l'un des principaux acteurs de la pièce, car je remplis les premiers rôles dans cette compagnie. Si votre seigneurie désire savoir autre chose de nous, demandez, je répondrai ponctuellement ; étant le diable, je n'ignore rien... ». » CERVANTES Miguel de, Don Quichotte, tome 2, : La Flèche, Le livre de poche, 1996, p. 107.

¹⁷⁵ Vous pouvez consulter le Livre d'Heures à l'usage de Saint-Denis, qui reproduit une danse macabre qui est sans doute une illustration de ces représentations publiques. B.N.P., ms. lat. 1072, (dépt. des manuscrits). Reproduite dans TENENTI Alberto, La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle, Paris : Librairie Armand Colin, 1952, figure 7.

¹⁷⁶ Voir les représentations dans HAMMERSTEIN Reinhold, Tanz und Musik des Todes, Regensburg (Allemagne) : Francke Verlag Bern und München, 1980, figure 97 pour Metnitz.

¹⁷⁷ « Il y a, dans la danse macabre de Guyot Marchant, un vers très significatif. Le mort qui emmène le cordelier lui dit : « Souvent avez prêché de mort. » C'est le prédicateur de la danse macabre entrant lui-même dans la danse. » MALE E., op. cit., p. 362.

un prologue sur la mort. Il semble « chargé d'exhorter et de préparer à la mort chacun des personnages de la danse (ou de faire son oraison funèbre) qui semblent défilé devant lui ¹⁷⁸ ». Une scène biblique accompagne parfois l'apparition de ce personnage, ainsi en est-il à la Chaise-Dieu où Adam et Eve nous rappellent que par leur faute, la mort entra dans le monde terrestre (le serpent tentateur y est figuré avec une tête de mort). Le prêcheur se servait peut-être de ce thème pour amener la danse macabre ou peut-être entamait-il un sermon sur le Jugement dernier et la Résurrection comme nous l'avons vu à Bâle. Par la suite, les personnages rentraient sans doute en scène selon l'ordre presque immuable des fresques. Les acteurs, costumés en empereur, en pape, en moine, en laboureur... répondaient à l'appel de la mort, sans doute représentée par un acteur grîmé, enveloppé dans un linceul. Les personnages se lamentaient puis disparaissaient pour laisser place au suivant. Pour clore cette mascarade et en tirer enseignement, le prédicateur devait commenter la scène et inciter au repentir.

Pour Christine Martineau-Géniéys, il ne fait aucun doute que les danses étaient l'illustration mimée d'un sermon, « d'un sermon sur la mort, où était probablement évoquée en premier lieu - comme plus tard dans le Mors de la pomme - la désobéissance de nos premiers parents qui provoqua l'entrée de la mort dans le monde, pour passer en second lieu à l'effet actuel de cette malédiction divine : la mort humaine symbolisée alors par la danse ¹⁷⁹ ». Nous devons toutefois faire remarquer que les scènes bibliques n'apparaissent que dans les plus vieilles fresques, d'inspiration germanique. Faut-il voir dans ces scènes une reprise des représentations théâtrales ou une réadaptation du thème influencé par l'Église? Nous pouvons aussi imaginer que le prédicateur étant absent sur les tréteaux, les comédiens aient pu représenter symboliquement la mort en faisant appel aux scènes de la Genèse, connues de tous. Le Christ, que nous trouvons notamment à Berlin, apparaissait alors comme celui qui a vaincu la mort.

Plusieurs détails accréditent également l'idée d'une représentation théâtrale. Le fait le plus marquant me paraît être la présence, à la Ferté-Loupière, d'un mort qui termine la danse ¹⁸⁰. Tenant les mains du clerc et de l'ermite, ce mort, représenté de face, la tête inclinée, les bras pliés, salue sans doute les spectateurs. D'autre part, dans cette danse, comme dans la plupart des danses allemandes, le personnage de l'acteur qui donne l'impression d'être un graveur, est suivi de trois morts musiciens. La présence d'un orchestre rythmant l'entrée et la sortie des personnages semble, là encore, prouver la thèse de la mise en scène. Cependant, l'orchestre apparaît tardivement dans les danses macabres françaises, on le voit pour la première fois dans l'édition troyenne de 1486 ¹⁸¹.

¹⁷⁸ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 128.

¹⁷⁹ Op. cit., p. 94.

¹⁸⁰ Le même personnage se retrouve dans les gravures de G. Marchant, entre le clerc et l'ermite, mais il ne termine pas la danse puisque l'ermite est suivi d'un autre mort qui précède lui-même un mort couronné, couché à terre.

¹⁸¹ On ne le trouve pas, comme l'affirme L. Dimier, op. cit., p. 29, dans toutes les éditions de G. Marchant. Ces personnages étaient également absents dans les plus anciennes fresques : Londres, Bâle, Kernaria. Pour plus de précision sur les différentes éditions des danses macabres, se reporter au chapitre III de cette partie.

Pourquoi, si le drame a précédé les fresques murales, n'a-t-on pas représenté plus tôt cet orchestre ? Il était sans doute absent des mises en scène de l'église et n'est peut-être apparu que lorsque les danses ont commencé à se jouer sur les places publiques. D'autre part, la présence du roi mort, couché à terre, qui clôt l'édition de Guyot Marchant et qui se retrouvait à Londres, pourrait être liée à une convention théâtrale¹⁸². Plus encore, à Reval, dont la fresque est une copie de celle de Lübeck, « le prédicateur, au lieu d'annoncer comme à Paris la danse macabre, y parle d'un spectacle, « Spectel », dit le texte, « spectaculum ».¹⁸³ »

Il semble donc hors de doute que la danse macabre ait été représentée sous forme théâtrale. Elle l'aurait été sous l'impulsion des sermons tenus par les moines franciscains. Cependant, les détails des fresques qui renvoient à ces représentations s'amplifient avec les années, comme si les peintres avaient suivi un phénomène de mode qui tendait à rajouter toujours plus d'images aux danses originelles, ceci sans doute afin de réactualiser, de donner vie aux anciennes représentations. Les pièces des danses des morts, nées des sermons sur la mort, sont ensuite sorties des églises, ont échappé au contrôle du clergé, et ont peut-être, par la suite, été « embellies » par le peuple. Pour toucher plus directement encore les fidèles, il est possible que le clergé se soit résolu à fixer cette danse d'une manière définitive, un acteur-peintre, comme Nicaise de Cambrai, ou l'auteur d'un texte, peut-être Gerson, ont pu également ressentir ce désir. Ne voyait-on pas déjà d'autres formes alliant littérature et peinture, se fixer sur les murs? Cependant, cet attrait des franciscains pour les danses macabres n'est pas apparu sans raison. L'Eglise est peut-être l'instigatrice des représentations théâtrales des danses mais il nous faut maintenant chercher l'origine des textes eux-mêmes et montrer en quoi la peinture de fresques correspondait aux coutumes d'une époque.

II. 3. L'origine des fresques.

II.3.1. L'origine antique.

Monsieur Pottier, à la suite d'autres chercheurs, a proposé une origine antique de la danse des morts. Il nous parle notamment d'un cathare de terre cuite émaillée, conservé au musée du Louvre, sur lequel « sont modelés en faible relief sept squelettes dans des attitudes de danseurs¹⁸⁴ ». Quatre squelettes tiennent un thyrsos, deux autres dansent et un autre élève de la main gauche une nébride dont la queue et les griffes pendent vers le bas. M.L.A. Louis mentionne l'existence d'une « sardoine antique sur laquelle est gravé un squelette dansant devant un paysan assis et jouant de la flûte et les sarcophages du lac de Liscola, près de Cumae, sur lesquels des bas-reliefs représentent des cadavres décharnés dans des attitudes de danse¹⁸⁵ ». Des lampes de terre cuite, des pierres

¹⁸² Le mort prononce ces vers : « vous qui en ceste portraiture/ Veez dancer estas divers. » Comment faut-il interpréter le terme « portraiture » ?

¹⁸³ MASSERON A., op. cit., p. 545.

¹⁸⁴ POTTIER E., « La danse des morts sur un cathare antique », Revue archéologique, 1902, p. 5.

gravées représentent le même sujet ; cependant, leur ressemblance avec les danses médiévales est purement formelle puisque ces objets sont ornés de thèmes bachiques. « Ces danses macabres n'étaient point faites pour amener dans l'âme des pensées austères et pour montrer la mort toujours prête à saisir les vivants. Si l'idée fondamentale était bien celle de la fragilité humaine, on engageait les convives grecs et romains à en tirer cette conclusion qu'il faut s'amuser le plus possible, pendant qu'on est sur la terre. L'élément bachique et orgiaque, qui est ici plus fortement marqué que partout ailleurs, précise cette signification.¹⁸⁶ » Les danses macabres du moyen âge répondent à une conception chrétienne de la mort. « Dans l'Antiquité, les idées païennes sur l'au-delà, la moralité particulière de cette époque, ne représentaient pas la mort comme une chose terrible ; le squelette que l'on rencontre parfois dans certaines fêtes bachiques - comme par exemple dans le festin de Trimalcion, décrit par Pétrone - n'est pas destiné à montrer aux convives l'horreur de la mort, mais, plus aimablement, à leur rappeler que la vie est courte et fragile et qu'en conséquence il faut se hâter d'en jouir au maximum, comme le dit une inscription en caractères grecs accompagnant une tête de mort antique : « Bois, mange et couronne-toi de fleurs, car c'est ainsi que nous serons bientôt. » Chez les anciens, jamais le squelette n'a été le symbole de la mort en tant que divinité fatale ; la mort était figurée par les Parques, qui n'avaient rien de terrible, ni de répugnant.¹⁸⁷ »

¹⁸⁵ Op. cit., p. 124.

¹⁸⁶ POTTIER E., op. cit., p. 6.

¹⁸⁷ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 124.



*Fin de 'La danse macabre' de l'église de le Ferté-Loupière. (Fin XV^e, début XVI^e siècle)
Peinture murale.*

II. 3.2. Les Images mortis et l'Apocalypse.

Joël Saugnieux nous invite à ne pas rapprocher le genre pictural de la danse macabre de celui des Images mortis. « Les images de la mort qui vont également devenir à la mode au XV^e siècle, présentent isolément les hommes aux prises avec la mort. Elles renoncent à tout ce qu'il peut y avoir de dynamique dans les frises dramatiques de la Danse. ¹⁸⁸ »

Antoine Vicard, dans son étude sur la fresque de la Chaise-Dieu, nous propose, quant à lui, une évolution tout à fait intéressante qui nous mène de l'Apocalypse de Saint Jean aux danses que nous étudions aujourd'hui. Selon lui, « de tout temps, dans sa méditation des fins dernières devant les accidents de la vie, la conscience chrétienne a

¹⁸⁸ Op. cit., p. 25.

usé du plus complet des témoignages sacrés en ce sens, de cette troublante Apocalypse qui, au mérite d'être sortie de la main du disciple bien aimé, joint le charme de terreur d'un ancien livre de magie¹⁸⁹ ».

Or, si nous nous tournons de nouveau vers les prédicateurs, nous trouvons l'utilisation de ce texte lors des sermons sur la mort. Le Frère Richard, qui attirait à ses sermons des milliers de personnes, prêcha à Paris le 26 avril 1429. Il « dit au départir que l'an qui serait après, c'est à savoir, l'an 1430 on verrait les plus grandes merveilles qu'on eût oncques vues, et que son maître frère Vincent le témoigne selon l'Apocalypse et l'écriture monseigneur saint Paul, et ainsi le témoigne frère Bernard, un des bons prêcheurs du monde¹⁹⁰ ».

Selon Antoine Vicard, la danse serait l'aboutissement logique d'un thème qui s'est peu à peu métamorphosé. « En ces versets, les animaux ailés à la manière des frises d'Assyrie, qui annoncent dans le fracas des trompettes les grands personnages de la Tragédie, donnent en quelque sorte à l'apôtre la première formule de la danse macabre. « Viens et vois » rugissent-ils, à mesure que l'Agneau ouvre les quatre premiers sceaux du livre de l'avenir¹⁹¹ » dont sortiront les quatre cavaliers¹⁹². Dans les représentations de l'Apocalypse, chaque cavalier, puis la mort, forment un tableau distinct. Toutes les enluminures et les tapisseries présentent le même grand seigneur vêtu d'une riche robe, mais la mort a tantôt l'aspect d'un vieillard bien vêtu et tantôt porte un suaire. La gravure d'Albrecht Dürer, Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, illustre l'ouverture du premier des sept sceaux et représente la Guerre, la Famine, la Peste et la Mort qui ravageaient alors les terres allemandes. La composition en bas-relief « concentre l'attention sur l'impétueuse phalange dont la course effrénée se précipite de gauche à droite. Dépourvus d'arrière-train et comme surgis du néant, les trois premiers chevaux, avec leurs chanfreins de boucs et leurs yeux humains, semblent animés par une puissance démoniaque. Leurs cavaliers, farouches et violents, frappent avec une fureur qui ne connaît aucun discernement. Montée sur une haridelle boitillante, la Mort, sous l'apparence horrible d'un vieillard desséché, aux yeux hagards, peut se contenter de ramasser à la fourche sa funeste moisson. Derrière elle, l'Hadès ouvre ses abîmes pour engloutir l'un des souverains de ce monde. A droite figure la quatrième partie de l'humanité destinée à périr : une bourgeoise de Nuremberg, un marchand aisé, un paysan qui crie sa souffrance, un bourgeois apeuré, un moine renversé à terre représentent les diverses catégories de la société d'alors¹⁹³ ». Présence de l'Enfer, égalité de tous devant la

¹⁸⁹ Les fantômes d'une danse macabre, L'Art funèbre au Moyen-Age d'après la fresque de la Chaise-Dieu, Le Puy en Velay : Copyright by Antoine Vicard, 1918, pp. 60-61.

¹⁹⁰ Journal d'un bourgeois de Paris, pp. 255-256. (Frère Richard, franciscain, était un mendiant et un prédicateur à succès. Il avait prêché l'Avent à Troyes en 1428 et prêcha à Paris en avril 1429. Il avait des sympathies pour les Armagnacs, fut le confesseur de Jeanne d'Arc et l'accompagna dans le voyage de Reims. Vincent Ferrer: prédicateur dominicain, annonça la fin du monde en Espagne et en France avec un énorme succès. Il ne peut être « son maître » que parce qu'il l'écoute prêcher.)

¹⁹¹ Op. cit., p. 62.

¹⁹² Apocalypse, 6-7.

violence aveugle de la mort dépendante des calamités du temps... La gravure de Dürer renferme un message fort proche de celui des danses.



Albrecht Dürer. 'Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse'. (vers 1498) Bois. 39,2 x 27,9 cm.

II.3.3. Les jeux de cartes.

Les jeux de cartes, et plus précisément les tarots, marquent le passage de l'Apocalypse à la danse. En effet le jeu des tarots, comme les échecs, offre une allégorie du jeu de la guerre : inventé en Inde vers 1120, il entra en usage dans tout l'Orient avant de pénétrer en Europe par le biais des croisades. « Ce jeu garda la racine de son nom arabe, en Italie on les appela « naïbi » et en Espagne « naypes ». « Naïb », en arabe, signifie « capitaine, lieutenant » ; il s'agissait donc d'un jeu militaire, comme le jeu de échecs, et

¹⁹³ RENOUARD DE BUSSIERRE Sophie, Albrecht Dürer, oeuvre gravé, Musée du Petit Palais, Lavour : éditions des musées de la ville de Paris, 1996, p. 55.

nous sommes tentés de reconnaître dans ce premier jeu de cartes les tarots ou tarocs, « taorcchi », tels qu'ils se sont perpétués dans le midi de l'Europe.¹⁹⁴ » Les jeux de cartes remportèrent un vif succès, nous les trouvons à Burgos en 1387, à Paris en 1392, à Florence en 1393, à Ulm en 1397 ... En France, les jeux de cartes qui ne semblaient d'abord destinés qu'à l'ébattement de Charles VI en démence « sont bientôt si répandus parmi la bourgeoisie et même le peuple de Paris, que le prévôt de Paris, dans une ordonnance du 22 janvier 1397, fait défense aux gens de métier de jouer à la paume, à la boule, aux dés, aux cartes et aux quilles, excepté les jours de fête. Et pourtant, vingt-huit ans auparavant, Charles V, dans sa fameuse ordonnance de 1369, qui énumère tous les jeux de hasard en usage alors, n'avait pas parlé de cartes¹⁹⁵ ».

Selon Paul Lacroix, les cartes, dites de Charles VI, au nombre de dix-sept¹⁹⁶, doivent être considérées comme les plus anciennes que l'on possède dans les collections publiques et particulières d'Europe. On y retrouve, entre autres images tirées du livre saint, les trois cavaliers bibliques, munis pour les besoins du jeu d'une épée, d'un bâton et d'un denier. « La mort y figure. Dans le jeu de Charles VI, le spectre manie une faux du haut de son cheval qui galope. Crâne au front ceint d'un bandeau à bouts flottants, corps de momie vêtu d'une robe dont l'écharpe s'agite au vent de la course ; sous la bête, les tronçons d'un roi, d'un pape entre deux cardinaux, d'un évêque (...). Il y a mieux. Ces « gisants » frappés par la mort ne sont que la réplique en petit des personnages royaux et ecclésiastiques qui, dans les autres cartes, forment des tableaux distincts. Or ces derniers s'apparentent à leur tour aux acteurs les plus caractéristiques des danses macabres.¹⁹⁷ »

Dans les tarots hollandais ou « penterjes », la galerie des personnages est encore plus complète. « Depuis l'empereur et l'impératrice jusqu'au serviteur, et à la servante, tous les états, toutes les positions sociales y sont représentés. La série semble être subordonnée à deux figures principales : la vie, qui nous apparaît sous les traits d'un enfant qui s'amuse à lancer des bulles de savon, et la mort, sous la forme d'un squelette, qui s'apprête à décocher le trait mortel. Les « penterjes » semblent être une véritable danse des morts en jeu de cartes. Néanmoins, quelque ressemblance que présentent les

¹⁹⁴ LACROIX Paul, *Le Moyen Age et la Renaissance*, Tome II, Partie 3, « Cartes à jouer », Paris : 1849, non paginé).

¹⁹⁵ Ibid. .

¹⁹⁶ « Ces dix-sept cartes, que nous classerons dans l'ordre des tarots de Volaterran, sont : l'Ecuyer (Eques), la Justice (Justicia), le Soleil (Sol), la Lune (Luna), la Mort (Mors), la Potence (Patibulum), l'Ermite (Minimus), la Fortune (Rota Fortunae), la Maison de Dieu ou la Tour (Propugnaculum), l'Amour (Amor), le Char (Currus), la Tempérance (Temperatia), le Pape (Summus Pontifex), l'Empereur (Imperator), le Fou (Stultus), la Force ou la Foi, qui pourrait être la Reine (Regina), et le Jugement dernier, dans lequel nous avons hésité à reconnaître l'Ange (Angelus) ». Ibid., P. Lacroix nous donne ensuite la description détaillée de chacune de ces cartes.

¹⁹⁷ VICARD A., op. cit., pp. 66-67. KASTNER fait la même remarque : « Il est certain qu'on retrouve dans les tarots des figures qui appartiennent aux danses des morts ; le jeu de carte célèbre, connu sous le nom de *Cartes de Charles VI*, renferme le pape, l'empereur, l'écuyer, l'ermite (proche parent peut-être de l'ermite de la légende des trois morts et des trois vifs), le fou, l'amoureux, enfin la mort elle-même, la mort montée sur un cheval au poil hérissé et renversant sous sa faux, rois, papes, évêques et autres grands de la terre, comme le squelette des peintures murales. Le jugement dernier y figure également. (...) » Op. cit., p. 12.

tarots avec la ronde lugubre du moyen âge, il est impossible de donner comme certain qu'ils en aient été la forme primitive ; mais ce qui n'est pas douteux, c'est qu'ils appartiennent au même ordre d'idées¹⁹⁸. Les tarots, offrant une représentation philosophique de la vie, n'eurent apparemment guère de succès au sein de la cour de Charles VI, cour frivole et corrompue, où malgré les émeutes et la gravité des événements politiques, l'on ne s'occupait que de plaisirs, de fêtes, de mascarades et de tournois. « En revanche, les tarots ne manquèrent pas de frapper vivement l'imagination naïve et mélancolique des bonnes gens de Paris : pour eux, tout préparés à l'allégorie mystique et religieuse, ce fut le jeu de la Vie ou de la Mort ; l'idée morale de l'inventeur se trouva tout à coup comprise, expliquée et commentée. Ce jeu représentait l'Homme dans les différents états que la naissance lui donne et dans les conditions diverses où la nature le place : ici, le Fou et l'Amoureux ; là, le Pape et l'Empereur. L'Homme, quel que fût son rang social, devait fuir le Diable, écouter la religion (l'Ermite) et s'attacher aux vertus : la Force, la Justice et la Tempérance, en poursuivant la Fortune, car, un jour ou l'autre, la Mort viendrait, la Mort qui saisit le vif sur une potence (le Pendu) comme sur un Char de triomphe, la Mort qui amène le Jugement des âmes et qui ouvre aux justes la Maison de Dieu. Ce fut peut-être là l'origine de la fameuse danse macabre.¹⁹⁹ » D'autre part, un grand nombre des portraits des cartes sont à cheval et accompagnés des emblèmes de la chasse (oiseaux de proie, quadrupèdes et fleurs) ; celle-ci était le passe-temps favori de la noblesse en temps de paix. L'Eglise s'est inquiétée de cette passion qui entretenait le goût des jouissances matérielles et ruinait la terre. Ce thème de la chasse nous renvoie aux Dits des trois morts et des trois vifs dans lesquels les trois cavaliers sont accompagnés du lévrier et du faucon, deux animaux employés pour quêter le gibier.



'La mort à cheval', Cartes à jouer de Charles VI. (1392). (H. Rosenfels).

¹⁹⁸ KASTNER G., op. cit., p. 12.

¹⁹⁹ LACROIX P., op. cit. .



'Le gentilhomme', Cartes à jouer de Charles VI. (Italiennes, XV^e siècle). Gravées au burin et attribuées tour à tour à Finiguerra et à Montegna. Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des Estampes.

II.3.4. Le Dit des Trois morts et des Trois vifs.

Les textes ou fresques des Dits présentent trois jeunes seigneurs qui revenant de la chasse, rencontrent, au détour d'un cimetière, trois cadavres sortis de leurs tombeaux. Ceux-ci leur disent : « vous serez ce que nous sommes » et exhortent les jeunes nobles au repentir. Selon Antoine Vicard, le monde religieux aurait jugé utile de rendre plus directe la leçon du prophète de l'Apocalypse en l'appliquant à la vie contemporaine. Les trois cavaliers des Dits seraient ainsi la transposition des cavaliers de l'Apocalypse²⁰⁰. « Personnage de l'Apocalypse d'Angers chevauchant en pleine nature, ou chasseur, c'est toujours le même représentant d'un régime de féodalité sans cesse à la poursuite d'un idéal de violence, et qui, accaparant ou détruisant les richesses de la terre, tient en ses mains la vie d'autrui. »²⁰¹

Pour d'autres auteurs, les personnages des Dits trouveraient leur origine en Orient. « Un récit arabe rapporte que le poète Adi passant près d'un cimetière avec Noman, roi de Hora, lui dit : « Que le malheur soit loin de toi. Sais-tu ce que disent les tombes? Elles disent : nous fûmes ce que vous êtes, vous serez ce que nous sommes ». ²⁰² » Pour Jurgis Baltrusaitis, le sujet est foncièrement bouddhique et la légende même du Bienheureux en fait un épisode central. « On se souvient qu'avant le Grand Départ, Bodhisattva se trouve successivement en présence d'un vieillard, d'un malade, d'un mort et d'un ermite que les dieux placent sur son chemin. Ces quatre rencontres lui révèlent la vanité du monde et commandent sa décision de renoncer aux jouissances terrestres. Il est surtout hanté par le cadavre. Lorsque, une nuit d'insomnie, il passe devant ses femmes et leurs servantes endormies, il les voit inanimées et se croit dans un cimetière. Le mort et le moine, en face d'un prince troublé, voici la préfigure du Dit occidental et elle contient le même enseignement. L'ermite qui intervient dans les compositions françaises et italiennes correspond à la quatrième rencontre, donnant un apaisement et une issue à la révélation tragique. ²⁰³ » Pour Antoine Vicard, le personnage de l'ermite n'est autre que la transposition du personnage de saint Jean qui, « à l'angle gauche de chaque tapisserie de l'Apocalypse d'Angers et en conformité au texte biblique, regarde l'avenir dans une attitude d'extase ; c'est lui qu'on retrouve ici, et le prophète, en passant dans la nouvelle composition, a seulement changé d'ordre religieux, laissé la toge d'apôtre pour prendre le froc du moine ²⁰⁴ ».

Une scène semblable figure dans une version chrétienne de la légende du Bienheureux. Elle figure dans le Roman de Barlaam et Josaphat et se trouve traduite dans le Spectulum historiale de Vincent de Beauvais. « Josaphat est, lui aussi, le fils d'un roi de l'Inde ayant une vocation d'ascète. Il a été aussi tenté par les mauvais esprits et il rencontre un cadavre. Comme Siddhârta, il en est bouleversé et il médite sur le sens de la vie. Un manuscrit serbe du XIV^e siècle le représente debout, en face du corps, dans le tombeau ouvert, et d'un moine. ²⁰⁵ » Dans la représentation occidentale du thème, les morts sont multipliés et offrent à notre regard trois états de la décomposition. Cette

²⁰⁰ « Cette vision de mort, remplie de la haine des grands et du vice, où la trouble lumière des temps futurs éclaire la destruction de tout ce à quoi l'homme attache du prix, ne frappera-t-elle pas autrement fort les laïques une fois dépouillée de ses difficultés d'histoire et de théologie, ramenée à la réalité de seigneurs non seulement jeunes, riches et puissants, mais jouissant de ces biens en pleine action ? Or une scène de chasse se prête admirablement à cette fin. Le procédé, qui ne change rien à la manière d'être des deux cavaliers armés ne dénature pas non plus l'homme à la balance, car si ce dernier perd son attribut dans le remaniement, il n'en conserve pas moins, avec son rang social, le sens propre dont sa balance n'était que le signe visible. » Op. cit., pp. 70-71.

²⁰¹ Ibid., p. 71.

²⁰² GUERRY L., op. cit., p. 47.

²⁰³ Le Moyen Age fantastique, Manchecourt : Flammarion, 1994, p. 253.

²⁰⁴ Op. cit., p. 84.

²⁰⁵ BALTRUSAITIS J., op. cit., p. 254.

désagrégation progressive nous renvoie une fois de plus vers l'Orient qui définit neuf états du corps après la mort²⁰⁶.

Nous pouvons établir un lien tout à fait plausible entre ces deux visions d'un même mythe lorsque l'on sait que l'expansion du lamaïsme a lieu au XIII^e et XIV^e siècles, favorisée par l'installation, en 1264, de la cour Mongole à Khambaliq. De plus, « jusqu'à la fin du règne des Yuan, Pékin devient un centre lamaïque. Avec son évêché et ses missions accréditées à la même cour, c'était aussi un centre franciscain²⁰⁷ ». Une fois de plus, nous retrouvons les ordres mendiants et leurs prédicateurs, et il n'est pas impensable qu'ils aient mêlé à leurs sermons sur la mort des images empruntées à des cultures différentes afin d'en augmenter la portée et d'en renouveler le thème. Ceci est d'autant plus probable que Jurgis Baltrusaitis nous apprend que les ballets d'Asie centrale mettaient en scène des morts ressuscités « qui restituent dans l'immobile grandeur d'un paysage triste des gestes et des mouvements fixés depuis des millénaires²⁰⁸ » ; ces ballets auraient été inaugurés par Pandmasambhava au VIII^e siècle et représentent la vie du fondateur. Celle-ci « est traversée par l'obsession des danses et des cadavres, tout en reprenant des éléments de l'histoire du bienheureux. Comme le Bouddha, il est d'origine princière et né sur un lotus. Il a aussi choisi l'exil mais en le commençant par des assassinats et en dansant dans un « habit de cimetière décoré d'ossements ». Comme le Bouddha, il a été tenté mais dans un cimetière, et ce sont des Dâkinîs, vampires portant des têtes de mort, et des cadavres qui lui ont donné ses livres d'exorcisme²⁰⁹ ».

Jusqu'où peut-on pousser la comparaison ? Toujours est-il que par le biais des prédicateurs, on peut relier les images de l'Apocalypse aux figurations de la mort toute puissante, la décomposition des cadavres aux mythes bouddhiques, les trois jeunes nobles des Dits peuvent être comparés aux cavaliers de l'Apocalypse et si les morts se sont mis à danser et à se lever, il est possible que ce soit parce que les franciscains ont trouvé intéressant d'utiliser les ressources du lamaïsme. « La floraison des thèmes macabres à la fin du moyen âge a été puissamment favorisée par la nature de son évolution. Le culte nouveau de la Passion, l'Apocalypse, l'Enfer ressuscités, le goût du mélodrame et des allégories ont stimulé l'ampleur de ces visions. Mais toutes leurs formes, les corps couchés avec les stades de leur décomposition, les corps debout, les corps dansant reflètent le spectre de la mort qui a hanté l'Asie bouddhique.²¹⁰ »

²⁰⁶ Nous revenons sur cette description des « Neuf états d'un corps après sa mort » dans notre partie II, chapitre 1, II.2. Mort sèche, mort humide.

²⁰⁷ BALTRUSAITIS J., op. cit, p. 264.

²⁰⁸ Ibid., p. 262. « De même qu'en Occident les danses macabres sont introduites dans les spectacles théâtraux joués lors des cérémonies bouddhiques. Il y a quelques années, le temple lamaïque de Pékin conservait encore des masques en forme de crânes et des vêtements peints comme des squelettes. Un des démons de la bannière de Touen-houang semble être lui-même déguisé ainsi, donnant la preuve que ces habits étaient déjà utilisés à cette époque. Au Tibet, les deux Cilipatis interviennent dans le jeu Tsam, où ils se jettent sur un corbeau voleur. Un autre jeu montre les démons et la Mort vêtus aussi de robes avec des os tracés en blanc et noir, qui cherchent à s'emparer d'un homme, comme dans les représentations du moyen âge. »

²⁰⁹ Ibid., pp. 262-263.

Il est également probable, comme le suggère Joël Saugnieux, que les Triumphes de la Mort représentent l'intermédiaire « entre la représentation encore figée de la mort telle qu'elle apparaît dans les gravures du Dit des trois morts et des trois vifs et celle, dynamique des Danses macabres. La fresque du Campo santo de Pise ne se contente pas de reprendre le thème de la rencontre des trois morts et des trois vifs. Elle offre une première personnification de La Mort sous les traits d'une femme âgée, au visage impitoyable, avec de grandes ailes noires, de longs cheveux et des griffes aux pieds et aux mains. Cet être à demi réel brandit une faux et sur son passage déchaîne une bataille parmi les forces de l'Au-delà²¹¹ ».

Au terme de cette enquête, si nous ne pouvons déterminer quelle influence l'Apocalypse, les Dits des trois morts et des trois vifs, les Triumphes de la mort et les Danses macabres ont eu les uns sur les autres, nous pouvons par contre constater que toutes ces oeuvres renvoient à une représentation de la toute puissance de la mort, à une imagerie qui puise dans les représentations païennes et bibliques de l'Enfer. Toutes ces figurations ont pour but d'amener l'homme au repentir, et la communauté de leur but et de leur source macabre se trouve dans le fait qu'elles sont très souvent associées. A Kermaria, à La Ferté-Loupière on retrouve, comme au cimetière des Innocents, dans un même lieu, les fresques des dits et des danses. L'Italie va plus loin dans ses associations et l'on trouve à Clusone, sur une même fresque, la juxtaposition de la Danse (en bas de la fresque) du Dit (à gauche et au-dessus) et du Triomphe de la mort placé au centre. « Ils s'unissent entre eux et s'interpénètrent pour former une vaste symphonie funèbre pour laquelle chaque thème joue sa partie, dans la logique d'un tout auquel il prête une signification d'autant plus grandiose.²¹² » Dans la fresque de Pise, c'est une longue cavalcade de seigneurs et de dames qui se heurtent aux trois cadavres couchés dans leurs tombeaux. En tête du cortège, le maître de fauconnerie se retourne pour désigner du doigt et nommer les déterrés à ses voisins tandis que les deux rois se penchent sur leur monture. La présence de ces trois personnages nous renvoie aux Dits alors que le cortège ébauche les premiers personnages de la danse avec son empereur, ses seigneurs et nobles dames. « De plus, Orcagna nous donne en regard un ensemble de l'existence matérielle et morale d'un monastère (...). Ce n'est en réalité que l'amplification du personnage religieux principal, le vieux brave homme d'ermite qui sort de sa grotte pour commenter aux grands le sens religieux de l'effroyable vision, et qu'on retrouvera en maintes imageries du dît au XV^e siècle.²¹³ » L'opposition entre les deux mondes, exprimée par les deux sujets, se trouve ici clairement exposée. Quant à la fresque de Subiaco elle présente la Mort à cheval qui est sans doute inspirée du quatrième chevalier de l'Apocalypse, figuration qui sera notamment reprise par le graveur allemand Alfred Rethel.

²¹⁰ Ibid., p. 265.

²¹¹ Op. cit., p. 26.

²¹² GUERRY L., op. cit., p. 62.

²¹³ VICARD A., op. cit., p. 83.

II.4. L'origine des textes.

Nous venons de constater, à travers les éléments picturaux, que la sensibilité macabre qui s'exprime à travers les danses n'est pas apparue en un jour. La même constatation apparaît lorsque l'on étudie les textes. Le « maistre » qui clôt la danse des Innocents affirme d'ailleurs qu'il ne fait que reprendre un thème déjà traité antérieurement, au sein de l'Eglise :

« Eureux est qui es cieulx fait feste.
Mais aucuns sont a qui n'en chault
Comme s'il ne fust paradis
N'enfer. Helas, ils auront chault!
Les livres que firent jadis
Les sains, le monstrent en beaux dis.
Acquittez vous qui cy passez
Et faites du bien ; plus n'en dis.
Bienfait vault moult aux trespasé. ²¹⁴»

La danse macabre n'est ainsi que l'aboutissement de nombre de variations, au sens musical du terme. « Les oeuvres abondent, avant le XV^e siècle, où l'esprit macabre s'affirme peu à peu. Dès le XII^e siècle se forgent des lieux communs qui vont acquérir avec le temps une force et une popularité extraordinaires. Les vers célèbres du poète Horace (« Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas Regumque terres », Odes 1,4), repris par Boèce dans son De consolatione Philosophiae (« Mors spernit altam gloriam - Insolvit humile pariter et celsum caput - Aequatque summis infima... ») sont traduits et adaptés, dès le XII^e siècle, par le moine Hélinant dans ses Vers de la mort :

Morz, tu abaz a un seul tor
Aussi le roi dedenz sa tor
Com le povre dedenz son toit (...). ²¹⁵»

Les Vers de la mort mettent en valeur de nouveaux thèmes où domine l'idée d'une toute puissance de la mort qui doit amener l'homme à prendre conscience de ses propres actions pour pouvoir faire ses adieux aux futilités de ce monde. Cependant, si Hélinand apparaît, dans ses Vers de la mort ²¹⁶, écrits vers 1195, comme l'instigateur d'une nouvelle formule poétique, il ne fut toutefois pas le créateur de cette vision du monde qui menait à mépriser les menus plaisirs d'ici-bas. Il fut précédé par une des grandes figures de l'ordre cistercien auquel il appartenait, et qui n'est autre que Saint-Bernard, auteur, entre autres traités, du De contemptu mundi. La crainte de la mort « est le commencement de la sagesse ». C'est cette mort « d'inspiration cistercienne ²¹⁷ » que Froidmont envoie à ses amis afin de les pousser à changer de vie. Tout en leur enseignant le mépris du monde il leur montre la toute puissance de la mort qui s'attaque

²¹⁴ DUFOUR V., op. cit., p. 31.

²¹⁵ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 27.

²¹⁶ Voir GABION C., op. cit., chapitre II, première partie, pour une étude de ce texte.

même à ceux qui se croyaient invulnérables. « Cette mort qui va à Rome prendre les cardinaux, à Reims, l'archevêque, à Beauvais, l'évêque, qui s'empare du roi, du pauvre, de l'usurier, du jouvenceau, de l'enfant, cette mort que le poète appelle « la main qui tout agrape », n'a-t-elle pas déjà l'air de conduire une danse macabre ?²¹⁸ »

Robert le Clerc d'Arras et Adam de la Halle développeront à leur tour, quelques décennies plus tard (1265 et 1270), les thèmes mis à jour par Hélinand. Leurs Vers de la mort avaient également pour but de montrer la toute puissance de la mort, une mort qui ne prévient plus de sa venue (comme c'était le cas au XII^e siècle) mais surprend les vivants à tout moment, une mort qui ne s'accompagne plus de gestes, mais qui se personnalise et vise à inspirer la panique. Cependant, le personnage qui nous est présenté n'est nullement macabre, cet aspect reste confiné dans le titre des poèmes et dans quelques images qui se veulent percutantes. Ces trois poèmes esquissent les danses macabres dans la mesure où la mort s'adresse à des personnages de rangs différents²¹⁹, à « petit et grand et bon et mauvais »²²⁰.

Le même défilé des hommes de toutes conditions se retrouve dans le Lamentatio et deploratio pro morte et Concilium de vivente Deo de Gautier de Mapes, trouvère du XII^e siècle, dans lequel « un grand nombre de personnages se plaignent successivement de ne pouvoir échapper à l'empire de la mort,²²¹ » ainsi que dans les poèmes de Gautier de Coincy dont Joël Saugnieux nous rapporte quelques vers :

« Tout englout mors, manjue et pape,
L'empereur et puis le pape,
Les roys, les dus et les duchoises
Englout ainsi com lus vendoisies (...).²²² »

Les Dits des trois morts et des trois vifs, quant à eux, ne portent pas l'idée d'un défilé de toutes les conditions en marche vers la mort. Cependant, une nouvelle approche de la mort naît avec eux. Ces textes vont en effet, contrairement aux Vers de la mort, faire du macabre leur objet principal, préfigurant ainsi l'ère du Triomphe de la mort. Plusieurs aspects de ces textes, dont le premier est attribué à Baudouin de Condé, ménestrel à la cour de Marguerite II (1244-1280)²²³, offrent des analogies avec notre sujet.

A la timide représentation de Froidmont, succède une mort « en chair et en os ». Elle

²¹⁷ MARTINEAU-GENIEYS C., op. cit., p. 49. (Voir les pages 48 à 53 pour une étude comparative entre Les Vers de la mort et les écrits de Saint-Bernard.)

²¹⁸ MALE E., op. cit., p. 360.

²¹⁹ Pour une étude de ces textes, voir D.E.A., première partie, chapitre II.

²²⁰ CLERC D'ARRAS Robert le, Les Vers de la mort, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turolid à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, p. 111,

²²¹ KASTNER G., op. cit., p. 10.

²²² Op. cit., p. 27.

se présente, aux abords d'un cimetière, à trois jeunes seigneurs, et leur offre l'image des différents états de la décomposition du corps. Ainsi, la mort devient palpable, elle est l'image, le miroir du futur état de l'homme : « (...) voiiés quel sommes, / tel serés vous et tel, comme ore / estes, fumes »²²⁴, disent les morts aux vivants tout en leur détaillant avec minutie les effets du temps sur les différentes parties de leurs corps. « L'intérêt porté au destin matériel du corps, la contemplation de la déchéance physique de l'homme après la mort, cette complaisance des vivants pour leur propre dépouille n'ont aucune signification chrétienne. Le Dit exprime pour la première fois la victoire de la mort dont l'Eglise, avec saint Paul, avait toujours chanté la défaite. Copié et recopié tout au long du XIV^e siècle, le Dit va contribuer de façon décisive à façonner la nouvelle sensibilité à laquelle nous devons la danse macabre. Les cadavres en pleine décomposition qui vont envahir la poésie et l'art du XV^e siècle prouvent que désormais, à l'intérieur de la vision chrétienne jusqu'alors attentive au seul destin de l'âme, se glisse peu à peu une vision nouvelle, qui se préoccupe du destin du corps.²²⁵ »

L'image la plus originale de ces textes est celle d'une mort « vivante » qui se lève de son tombeau pour venir parler aux hommes. Les auteurs de ces textes puisent dans les croyances populaires qui véhiculaient l'idée que des esprits, prenant la forme de cadavres, pouvaient se présenter aux vivants afin de leur annoncer leur mort future ou un événement funeste.²²⁶ Ainsi, la mort revêt un caractère diabolique qui a de quoi effrayer les esprits les plus récalcitrants. Les prédicateurs ont entretenu cette hantise des fantômes pour la faire servir à des fins religieuses. « Ils prirent souvent les récits d'apparition comme sujets de leurs sermons afin d'inspirer une crainte salutaire aux insoucians et les inciter à la pénitence.²²⁷ » Nous trouvons là encore une des caractéristiques que nous avons mise à jour au sujet des danses.

De plus, un dialogue s'engage entre les trois morts et les trois vifs, qui préfigure celui des danses, d'autant que les vivants se plaignent auprès des morts : « Car trop les voi, je te dis, vers, / Destains, hideus et trop divers ;²²⁸ » Stefan Glixelli parle à ce sujet d'une « analogie frappante » avec les danses. « En effet, ce qui est particulier aux deux thèmes, c'est la réunion de squelettes ou de cadavres décharnés avec des personnages vivants.

²²³ Trois des autres poèmes, celui de Nicole de Margival, le « Diex pour trois peceours retraire » et le « conpains, vois-tu ce que je voi ? » sont antérieurs au troisième quart du XIII^e siècle.

²²⁴ CONDE Baudouin de, « Ce sont li troi mort et li troi vif que Baudouins de Condé fist », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, vers 70 à 72, pp. 57-58.

²²⁵ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 24.

²²⁶ Ce thème se retrouve dans les récits folkloriques étudiés par Anatole le Braz dans La légende de la mort chez les bretons armoricains, et par Jean Markale dans les Contes de la Mort des pays de France. Nous aborderons ces récités dans la partie 3.

²²⁷ GUERRY L., op. cit., p. 43.

²²⁸ MARGIVAL Nicholes de, « Chi coumenche li troi mort et li troi vif », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, vers 77-78, p. 67.

Elle doit mettre sous les yeux, d'une façon éclatante, la fragilité de la vie et la fin, assignée par le destin à tous les hommes.²²⁹ »

Enfin, et ceci me semble le dernier point qui rapproche les dits et les danses, la représentation de la décomposition des corps s'accompagne d'une restructuration de l'espace narratif. Nous assistons à la mise en place d'une véritable mise en scène théâtrale. Tout d'abord, le dialogue entre les personnages est précédé d'un prologue qui dresse le décor et prépare le lecteur à l'aventure qui va lui être contée. D'autre part, les textes puisent aux sources du fantastique en faisant se lever les morts, en projetant le lecteur dans un cimetière. En outre, le texte se veut moralisateur et nous assistons à une gradation des réactions des trois jeunes gens qui prennent de plus en plus conscience, tour à tour, de l'état de débauche dans lequel ils se trouvent. Enfin, ces poèmes se veulent vivants et mouvementés, on y trouve « des réflexions sur la vie et la destinée humaine, une véhémence satirique de l'aveuglement des hommes, des exhortations chaleureuses à fuir le péché et à faire le bien²³⁰ ». Cette alliance entre décor, sentiments et morale annonce, à mon avis, le caractère théâtral de la danse²³¹. Nous ne savons pas si les Dits ont, comme les danses, été portés sur la scène ; cependant, le parallèle établi par Liliane Guerry avec les sermons des prédicateurs, rejoint la tendance de la pensée médiévale à matérialiser l'abstrait. « Le thème principal des prédications accompagnées de mises en scène funèbres, est précisément celui qui revient dans tous les poèmes du Dit des Vifs et des Morts : la comparaison entre l'horreur du cadavre et la beauté du vivant, et l'exhortation à celui-ci, puisqu'il deviendra celui-là, de se convertir tandis qu'il en est temps et de faire pénitence. Pour rendre ces admonitions plus frappantes, on les prêtait aux morts eux-mêmes, comme si c'étaient eux qui s'adressaient aux vivants.²³² »

Toutefois, les deux sujets diffèrent puisque les Dits ne nous présentent pas un défilé des conditions sociales et restent cantonnés à l'évocation de trois damoiseaux ou de trois rois. De plus, « il faut remarquer que le premier thème ne recule point devant le second, c'est-à-dire qu'il ne décline pas au XV^e siècle, qui est l'époque de l'épanouissement de la danse macabre ; la vogue des trois morts et des trois vifs se prolonge même au XVI^e²³³ ».

Dans un autre texte, le Débat du corps et de l'âme, daté de la fin du XII^e siècle, nous retrouvons des prémices des mises en scènes théâtrales présentes dans les Dits et les Danses. Ce texte « appartient au genre du débat, alors répandu dans toute l'Europe et qui jouissait de la plus grande popularité (...). Le thème développé est celui de l'« Ubi sunt qui ante nos fuerunt ? », si souvent repris dans la poésie du moyen âge. Ce Débat du corps et de l'âme ne fait qu'illustrer la parole de Saint Paul : « Car la chair convoite contre l'esprit et contre la chair ; il y a entre eux antagonisme, si bien que vous ne faites pas ce

²²⁹ Op. cit., p. 48.

²³⁰ Ibid., p. 49.

²³¹ Voir GABION C., op. cit., chapitre III, pour une étude de ces textes.

²³² Op. cit., p. 46.

²³³ GLIXELLI S., op. cit., p. 48.

que vous voulez » (Galates, V, 17). Il constitue, comme la danse macabre, une forme rudimentaire de théâtre qui tire son origine du Livre de la Sagesse dans lequel nous assistons à une discussion entre les impies qui cherchent à justifier leur conduite (= le corps) et ceux qui condamnent leur folie passée (= l'âme).²³⁴ »

Nous trouvons enfin, au début du XIV^e siècle, un texte qui rassemble nos précédentes pistes de recherche : défilé des vivants et aspect théâtral. Ce texte latin, connu sous le nom de Vado mori²³⁵, fut placé par Guyot Marchant au dessus des gravures, dans l'édition de 1485. « Il s'agit d'une oeuvre dont l'artiste du cimetière des Innocents a pu s'inspirer et qui constitue une première ébauche de la danse macabre. Nous y voyons défiler un certain nombre de personnages qui tous s'acheminent vers la mort dans un ordre également hiérarchique : le roi, le pape, l'archevêque, le chevalier, le champion, le médecin, le magnat, le logicien, le jeune homme, le vieillard, le riche, le juge, le pauvre, le voluptueux, le noble, le beau jeune homme, le savant, le fou, le gourmand²³⁶. L'idée d'un défilé de toutes les conditions humaines en marche vers la mort existait donc en France dès le XIV^e siècle. L'origine pourrait en être dramatique car dans les Moralités du moyen âge on voyait également se succéder des personnages qui récitaient chacun un verset avant de disparaître. La danse macabre ne fera que développer ce procédé. Est-elle d'ailleurs autre chose qu'un petit drame qui fut peut-être représenté ?²³⁷ »

Pour clore cette étude, il nous faut citer le texte de la Danza general de la muerte que l'on date généralement de 1400, dans laquelle un prédicateur s'adresse à des gens de tous les états. Il leur annonce que la mort est nécessaire et conseille la pratique des bonnes oeuvres afin que chacun soit disposé à entrer dans une danse que la Mort a déjà prévue. Ce texte a été attribué au Rabbi Sem Tob, sans aucune preuve tangible et plus personne ne partage désormais ce point de vue. Joël Saugnieux pense, à la suite de Sola Solé, que la danse castillane n'est pas issue d'une oeuvre française antérieure. « Repoussant toutes les hypothèses émises avant lui qui faisaient du genre de la danse

²³⁴ SAUGNIEUX J., op. cit., pp. 24-25.

²³⁵ L'édition de 1490 de G. Marchant comportait les vers suivants : « Chorea ab eximio Macabro versibus alamannicis edita et a Petro Desrey Trecacio quodam oratore nuper emendata ». Certains ont vu dans ces lignes l'existence d'un personnage, Pierre Desrey, qui aurait traduit en latin un poème allemand, ce qui nous prouverait l'origine allemande des danses. « En réalité, les vers latins qui commentent l'édition de la danse macabre de 1490 ne sont pas autre chose qu'une version élargie du célèbre Vado mori, version dont nous possédons des manuscrits qui remontent au XIV^e et, peut-être, au XIII^e siècle, et qui nous sont transmis sans nom d'auteur, ou avec des noms d'auteurs fantaisistes. Par conséquent, Pierre Desrey n'a rien traduit du tout, pas plus un poème allemand qu'un poème en quelque langue que ce soit. Là où le Vado mori ne lui fournissait pas de texte, pour les figures de l'évêque, de l'abbé, du moine, du paysan et de quelques autres, il s'est contenté d'une vague sentence latine ». L'auteur ferait référence à des vers allemands pour donner une saveur d'autorité au vieux texte qu'il utilisait, le mot « Macabro » serait fabriqué sur le modèle du « Macabré » français. » LECOY Félix, op. cit., p. 410.

²³⁶ « Je marche à la mort, dit l'évêque, bon gré mal gré, j'abandonne la crosse, les sandales et la mitre. » - « Je marche à la mort, dit le chevalier, j'ai vaincu dans maint combat, mais je n'ai pas appris à vaincre la mort. » - « Je marche à la mort, dit le logicien, j'enseignais aux autres l'art de conclure, cette fois c'est la mort qui a conclu contre moi. » Cité par MALE E., op. cit., p. 361.

²³⁷ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 21.

macabre l'expression du génie germanique ou du génie français, Sola Solé s'est efforcé de montrer que l'on trouve dans la Danza general une influence morisca. Selon lui, le poème espagnol procéderait d'un modèle catalano-aragonais et le genre de la danse macabre serait originaire du nord-est de la Péninsule où les Moriscos étaient très nombreux.²³⁸ » Selon James Clark et Léonard Kurtz²³⁹, cette danse espagnole n'aurait en rien influencé la première danse française. Il semblerait en fait, d'après Joël Saugnieux, que cette danse espagnole soit l'expression d'une tradition particulière et indépendante. Nous verrons, dans l'étude des fresques, que l'on suppose également l'existence d'un original français, aujourd'hui disparu. Rien ne nous empêche de penser que ces deux textes se soient développés parallèlement, que chacun d'entre eux ait apporté des colorations différentes aux danses qu'ils ont influencées.

Au travers de cette étude, nous avons vu s'ébaucher plusieurs thèmes qui constitueront la matière même des danses : puissance de la mort dans les textes de G. de Coigny, Hélinant, T. de Marly, R. Le Clerc d'Arras et dans les Dits ; exhortation chrétienne à fuir le péché et à faire le bien dans le De comptentu mundi, les Vers de la Mort et les Dits ; défilé des conditions sociales ébauché dans les Vers de la mort et concrétisé dans le Vado mori ; présence d'un dialogue dans les Dits et le Débat du corps et de l'âme ; esquisses de mises en scène théâtrales dans les Dits, le Débat et le Vado mori.

Les plus proches parents des danses semblent bien être les Dits et le Vado mori. Malheureusement, le pont qui unirait nos deux thèmes semble avoir bel et bien disparu. Je laisserai ici la parole à Joël Saugnieux qui nous présente un bilan des diverses suppositions : « Si tous les auteurs s'accordent à penser que la Danse des Innocents ne fut pas la première de toutes, ils se font chacun une idée particulière de l'hypothétique texte primitif. Pour P. Champion, ce dut être un poème latin, oeuvre de quelque moine. Il y avait dans les cloîtres des couvents des images de la mort commentées à des fins édifiantes, et, à certains égards, la danse macabre est bien, elle aussi, « un véritable programme artistique dressé par les religieux pour corriger les hommes et les femmes de différentes conditions ». Emile Mâle, de son côté, ne doute pas qu'il y ait eu un poème français de la danse macabre dès le XIV^e siècle. Il se rallie à la thèse soutenue jadis par Gaston Paris, selon laquelle la première Danse devrait être attribuée à Jean Le Fèvre. A première vue, cette thèse paraît irréfutable puisque le poète écrit lui-même : « Je fis de Macabré la danse ». Mais les spécialistes ne lui accordent plus guère de crédit car de savantes recherches ont montré que l'expression « faire la danse macabre » pouvait, à l'époque, avoir le sens de « faire le grand saut », c'est-à-dire « avoir failli mourir ». ²⁴⁰ » Lorsque nous lisons le texte du Respit de la mort, Jean le Fèvre répète plusieurs fois que la mort lui a accordé un sursis : « Aussi me fu dit, sans faillir, / que mort me venoit assaillir », « j'ai ja respit obtenu ²⁴¹ ».

²³⁸ Ibid., p. 50.

²³⁹ KURTZ Léonard P., op. cit. pp. 147-153. CLARK James M., The dance of death in the middle ages and the Renaissance, Glasgow : Jackson, Son and Company, Publishers to the University, 1950, pp. 41-50 (se reporter à ces pages pour plus d'éléments).

²⁴⁰ Op. cit., pp. 21, 22.

Joël Saugnieux fait la remarque suivante, au début de son étude : « la danse macabre n'est sans doute pas d'origine picturale, mais elle fut représentée très tôt par les peintres et les graveurs dans le but d'atteindre plus facilement les sensibilités. Le texte de la Danse française n'était à l'origine que le commentaire en vers d'une fresque.²⁴² » Une fois de plus, nous tombons dans une impasse dont la seule issue semble bien se trouver dans le théâtre. La danse macabre est une oeuvre populaire, elle a été représentée, nous l'avons vu, à Caudebec en 1393. Avant elle, nous trouvons en littérature le Vado mori et les Dits, en peinture les Dits et les Triumphes de la mort. Le lien entre ces éléments nous ramène vers les prédications des ordres mineurs. Pourquoi ne pas supposer que la danse, apparue sous la forme concrète d'une fresque accompagnée de vers, soit la transposition directe d'une oeuvre théâtrale formée au sein de l'Eglise, trouvant son origine dans de multiples textes et représentations, modifiées par les acteurs et par la sensibilité populaire ? « Les danses étaient de véritables ballets, comme le dit le manuscrit de Besançon. Ces danses ont constitué de véritables drames dont malheureusement le déroulement nous est à peine entrevu à travers le vieux poème espagnol. On ne sait, en particulier, si ces représentations formaient un spectacle d'une certaine longueur ou s'il s'agissait simplement d'un défilé plus ou moins rapide d'une série de gens de toutes conditions enlevés par la Mort qui se livrait à leurs dépens à des satires bouffonnes. Le fait qu'en Espagne il n'y ait pas de danses des morts peintes, alors que l'on y connaît un poème scénique semblerait en faveur de l'antériorité des danses exécutées par des vivants sur les peintures.²⁴³ »

Pourquoi enfin, ne pas admettre que la danse macabre procède d'une multitude d'origines, d'une « cristallisation » ? Les événements historiques, peste, guerre, famine, ont banalisé la vision répugnante du corps rongé par la décomposition, ils ont également ravivé les peurs ancestrales liées à la mort subite. Les prédicateurs franciscains ont utilisé ces peurs ; puisant dans les légendes populaires européennes et dans les croyances bouddhiques selon lesquelles les morts peuvent apporter une leçon de morale aux vivants, ils ont fait se lever les morts. Ils ont repris des thèmes païens et les ont associés aux scènes bibliques de la Genèse et de la Passion afin de donner à leurs ouailles une peur salutaire de l'Enfer. La rencontre des cartes à jouer et de l'Apocalypse nous a quant à elle montré comment les leçons des ordres mendiants pouvaient être repris et modifiés par le peuple ; les danses macabres vont, en suivant un chemin différent, s'affranchir peu à peu des préceptes franciscains. Parallèlement, des éléments littéraires et artistiques, - Vado mori, Ars moriendi, De comptentu mundi, Dits des trois morts et des trois vifs, Triumphes de la Mort... -, ont préparé l'éclosion d'un genre dont le théâtre a sans doute ébauché les formes premières.

²⁴¹ LE FEVRE Jean, op. cit., pp. 160-161, vers 31-32 et p. 163, vers 114.

²⁴² Op. cit., p. 17.

²⁴³ LOUIS M.L.A., op. cit., pp. 197-198.

CHAPITRE III : LE SUCCES DES DANSES.

I. Les fresques et sculptures des danses macabres.

Après nous être interrogés sur les origines possibles de la danse macabre, il me semble important de montrer l'étendue de ce phénomène afin que le lecteur puisse voir que la danse macabre des Innocents ne fut pas une oeuvre isolée. Bien plus, elle fut à l'origine d'une véritable « mode macabre »²⁴⁴.

I.1. La diffusion du thème dans l'Hexagone.

« *Il ne devait probablement y avoir dans la première moitié du seizième siècle aucune de nos anciennes provinces où l'on ne rencontrât des représentations nombreuses, peintes ou sculptées, de la danse des morts.*²⁴⁵ » Emile Mâle fait la même constatation que Alexandre Masseron en nous signalant que plusieurs textes mentionnent l'existence de danses macabres que le temps n'a pas épargnées : « à Amiens, dans le cloître des Macchabées ; à Blois sous les arcades du Château, à Dijon dans le cloître de la Sainte-Chapelle.²⁴⁶ » Béroalde de Verville parle également, dans Le Moyen de parvenir, de la danse de Dole.²⁴⁷

D'autres danses, comme celles de Cherbourg, de Rouen et de Strasbourg ne nous ont laissé que quelques traces de leur existence. La première fut sculptée au début du XVI^e, détruite pendant la Révolution et restaurée vers 1870 alors qu'il n'en subsistait plus que le tambour d'un squelette. La deuxième était sculptée sur les piliers du cloître qui entoure un vieux cimetière du XVI^e siècle, l'aître Saint-Maclou. « Une frise en bois sculpté décore chacun des étages du cloître : les tibias, les vertèbres, les os du bassin, le cercueil, la pelle du fossoyeur, le bénitier du prêtre, la clochette de l'acolyte forment une guirlande funèbre. Chacune des colonnes du cloître est ornée d'un groupe en relief, où l'on reconnaît, ou plutôt où l'on devine les couples d'une danse macabre. Un mort sorti du tombeau prend par la main le pape, l'empereur, le roi, l'évêque, le moine, le laboureur, et les entraîne d'un pas rapide.²⁴⁸ » « A chaque colonne un vivant se débattait avec un mort

²⁴⁴ Vous pouvez consulter les annexes n° 1, 2, 3 qui donnent des informations sur les différentes danses macabres d'Europe.

²⁴⁵ MASSERON A., op. cit., pp. 526-527.

²⁴⁶ Op. cit., p. 370.

²⁴⁷ MASSERON A., op. cit., p. 527 (ce dernier cite quelque vers où la mort s'adresse à un jeune homme).

²⁴⁸ MALE E., op. cit., p. 359. Ce dernier s'aide des dessins de Langlois, qui habitait Rouen en 1852 pour reconstituer la danse. (Dans cette page, E. Mâle nous décrit l'émotion qu'il ressent en visitant ce lieu chargé de souvenirs).

qui entraînait sa victime par le bras ou par le manteau. Adam et Eve rappelaient l'origine de la Mort²⁴⁹ ». La danse des morts du Temple-Neuf de Strasbourg se composait d'une série de tableaux peints à fresque à l'intérieur de l'édifice, cinq d'entre eux ont été copiés en 1824 par un architecte, Monsieur Arnold. « Le premier tableau représente le Sermon du dominicain, prêchant aux fidèles la nécessité « du bien vivre et du bien mourir » pour éviter la damnation éternelle.²⁵⁰ » Dix personnes forment son auditoire. Le second tableau commence la ronde funèbre, la Mort se saisit du pape, suivi de trois cardinaux et de trois autres personnages de la cour pontificale. La momie se glisse ensuite entre l'empereur et l'impératrice et invite cinq personnes de leur suite à se joindre à eux. Puis, elle s'attaque au cardinal, à l'évêque, à l'abbé, au vieillard et à la noble dame. Nous pouvons encore citer, en dehors de ces danses dont il ne reste que des copies, les fragments peints de Kernascléden, de Josselin (Morbihan), et ceux de Villiers-Saint-Benoît (Yonne).

Il ne reste aujourd'hui que cinq danses macabres en France : celle de La Ferté-Loupière, celle de Kermaria dans les Côtes d'Armor, celle de Meslay-le-Grenet en Eure-et-Loire, celle de la Chaise-Dieu en Haute-Loire et celle de Brianny, près de Semur-en-Auxois dans la Côte d'or, cette dernière ayant été découverte en 1940. Le sujet serait ainsi, selon Alexandre Masseron, « plus familier à la région située au nord de la Loire qu'aux pays du midi²⁵¹ ».

Les auteurs s'accordent pour reconnaître que les danses de Kermaria et de la Ferté-Loupière trouvent leur origine dans le modèle parisien. Celle de Kermaria aurait été peinte entre 1450 et 1460. « L'original dont elle dérive ne peut-être que la danse macabre du cimetière des Innocents ; et, en effet, les personnages se succèdent exactement dans le même ordre, et les vers que nous lisons sous leurs pieds sont ceux-là même qu'on lisait à Paris²⁵² », nous dit E. Mâle. Celle de la Ferté-Loupière que P. Mégnien date de la fin XV^e - milieu XVI^e est selon cet auteur « imitée, - nous dirons même servilement copiée - des gravures sur bois qui ont mis ce sujet à la mode au XV^e siècle²⁵³ ». D'après lui, la danse aurait pu être exécutée par l'atelier des Le Rouge. Guillaume Le Rouge avait gravé pour Guyot Marchant les planches des premières éditions de la danse macabre lancée à Paris en 1485 et à Troyes en 1486. Cet imprimeur donna ses propres éditions de la danse macabre et séjourna à Chablis en 1489. « On l'imagine volontiers sollicité par Pierre de Courtenay de reproduire sur le mur de l'église les images qu'il avait gravées, ou bien faisant lui-même l'offre de ses services²⁵⁴. » Tirée des gravures de Guyot-Marchant, cette danse est indubitablement imitée de celle des Innocents. Nous reviendrons plus tard sur

²⁴⁹ MASSERON A., op. cit., p. 529. L'auteur nous décrit également ses impressions en y ajoutant quelques anecdotes et la mention de travaux effectués en 1526 dans l'ossuaire qui montrent que les piliers étaient peints.

²⁵⁰ REINHARD Aimé, *Le Temple Neuf à Strasbourg*, Strasbourg : Typographie de G. Fischbach, 1888, p. 28.

²⁵¹ Op. cit., p. 527.

²⁵² Op. cit., p. 371. MASSERON A., op. cit., p. 538 et SOLEIL F., op. cit., p. 13, font la même constatation.

²⁵³ Op. cit., p. 21.

l'étude des personnages de ces deux danses, qui permet de mettre à jour certains détails divergents ; ceux-ci me semblent significatifs pour mener à bien notre recherche. L'oeuvre de Brianny semble avoir été réalisée dans la première moitié du XVI^e siècle, de même qu'à la Ferté-Loupière, une des momies salue le public. Enfin, dans la petite église de Maslay-le-Grenet, « on retrouve avec les vers connus de l'abbaye de Saint-Victor les personnages de Guyot-Marchant. Mais la place trop étroite a contraint le peintre à supprimer plusieurs figures²⁵⁵ ».

Ainsi, seule la fresque de la Chaise-Dieu ne semble pas dériver directement de celle des Innocents. Toutefois, les deux fresques comportent de multiples analogies : « en comparant la suite des figures à celle des vifs gravés dans le livre de Guyot-Marchant et en tenant compte de ce fait que les piliers étaient autrefois peints, on arrive à reconstituer à peu près la danse des morts de la Chaise-Dieu : du pape au chevalier, la série des personnages est la même qu'à Paris ; l'abbé et le bailli au commencement du second panneau ne sont plus visibles ; le maistre ou astrologien, le bourgeois, le chanoine et le marchand occupent leur place accoutumée²⁵⁶ » Emile Mâle remarque la présence des mêmes attributs : « ici et là, le sergent tient une masse d'armes, le curé a un gros livre à la main, le paysan porte sa pioche sur l'épaule gauche ; ici et là, le ménestrel laisse tomber sa vielle à ses pieds²⁵⁷ ». Selon ce même auteur, l'oeuvre serait restée à l'état d'ébauche et des lignes, tracées au-dessous de la peinture, seraient l'indication que des vers devaient l'accompagner.

Les divergences entre les deux fresques ne se lisent pas tant dans la forme générale que dans la présence de personnages « insolites ». La figure d'une femme accompagnerait ainsi le sergent d'armes, or aucune présence féminine n'existait à la Chaise-Dieu ; Emile Mâle, au contraire d'autres auteurs, se refuse à la considérer comme telle et voit dans ce personnage « un chanoine en long surplis²⁵⁸ ». La finesse des traits

²⁵⁴ Ibid., p. 22.

²⁵⁵ MASSERON A., op. cit., p. 540. Même remarque chez BOISSE Claude et Pierre, La danse macabre de la Chaise-Dieu, Brioude : éditions Watel, non daté, p. 55.

²⁵⁶ MASSERON A., op. cit., p. 539.

²⁵⁷ Op. cit., p. 373.

²⁵⁸ Ibid., p. 373. « Je sais bien que l'original lui-même semble nous montrer une femme avant le sergent d'armes, mais je ne suis pas absolument certain - tant l'oeuvre a souffert sur certains points - que cette prétendue femme ne soit pas le chartreux qu'on attendrait à cette place. Si c'est réellement une femme, il y a là une fantaisie de l'artiste. » Je donne également pour information, l'opinion d'A. Masseron : « une femme aux longs voiles, douce et résignée, les mains croisées sur la poitrine, la tête penchée sur l'épaule droite, précède le mort du sergent. Cette intruse nous étonne. Est-ce le chartreux qu'on attendrait à cet endroit ? Est-ce une abbesse comme le pensent Massmann et M.A. Goette ? Une simple religieuse selon l'opinion de Jubinal ? Est-ce une grande dame ? Il n'est pas facile de répondre à ces questions. Une seule chose est sûre : c'est que dans l'état actuel de la fresque, cette figure paraît bien à tous être l'image d'une femme. Si cela est exact, il est inutile de chercher actuellement à ce fait insolite en France des explications hypothétiques. Il suffit de reconnaître sincèrement notre ignorance ». Op. cit., p. 539. (Jubinal a publié en 1841 un dessin de la danse de la Chaise-Dieu, fort infidèle selon E. Mâle).

du visage, les yeux en amande, la taille serrée me semblent être les marques de la féminité. De plus, le mort qui précède ce personnage est l'un des seuls à être vêtu d'un linceul derrière lequel il cache son visage comme s'il ne voulait pas afficher la corruption de son corps en présence de la beauté. Mais ce personnage n'est pas le seul à poser question. Alexandre Masseron ajoute que « d'après les dessins de Jubinal l'usurier n'était pas accompagné d'un « povre home », comme il l'était à Paris ²⁵⁹ ».

D'autre part, la danse se termine par un groupe de trois personnages : un clerc, un laïc et une femme selon Alexandre Masseron ; deux dames reculant devant la vision et une femme âgée selon Claude et Pierre Boisse. Le poème de La Danza general de la Muerte nous éclaire sur leur présence. « Après que la Mort a dans cette oeuvre répondu au dernier personnage nommé de la danse, on lit une strophe de huit vers précédée de cette indication : « lo que dice la Muerte a los que non nombro. » « Los que non nombro », c'est la foule anonyme que le peintre a symboliquement représentée par trois figures groupées, la foule de ceux que nul ne connaît et qui n'ont pas de place dans la hiérarchie, la foule des humbles et des petits dont la société se préoccupe à peine, mais que la Visiteuse sinistre et inattendue des hommes n'oublie pas et qui, devant elle, sont égaux aux plus grands. ²⁶⁰ » Le poème espagnol serait ainsi une forme archaïque de la danse.

Sur le premier pilier l'on remarque enfin un prédicateur en chaire et un personnage assis, à moitié effacé, que nous pouvons rapprocher du cadavre musicien des danses allemandes ²⁶¹, jouant de la cornemuse. On retrouve en effet ce personnage dans les danses de Lübeck et de Berlin, mais, au lieu de faire face au prédicateur comme à la Chaise-Dieu, il est tourné vers les danseurs. « Il n'y avait rien de pareil au cimetière des Innocents ; ni les vers des manuscrits de Saint-Victor, ni la première reproduction de Guyot Marchant ne peuvent laisser croire que le joueur de cornemuse ait eu sa place marquée dans la fresque. Il en faut conclure que le peintre de la Chaise-Dieu aussi bien que le peintre de Berlin et le peintre de Reval, ont connu un original français qui différait un peu - quoique très légèrement - de la fameuse peinture des Innocents. Qui sait même si cet original ne remontait pas jusqu'au XIV^e siècle, et n'était pas la forme la plus ancienne de la danse macabre ? ²⁶² » M.L.A. Louis, reprenant la théorie d'A. Brunereau, avance une hypothèse sensiblement différente. De même qu' E. Mâle, il considère que la fresque n'a pas été retouchée et que la danse représentée sur les murs et sur les piliers forme un ensemble unique daté du XV^e siècle ²⁶³, mais il suppose que le modèle de la

²⁵⁹ Op. cit., p. 539.

²⁶⁰ Ibid., p. 540, même remarque chez E. Mâle, op. cit., p. 375.

²⁶¹ Op. cit., p. 23. « Quand on étudie les danses macabres de l'Europe du Nord, celle de Berlin, celle de Reval, on y remarque les mêmes personnages. On reconnaît que le musicien assis au pied de la chaire est un mort qui joue de la cornemuse : sa musique rythme la danse. » MALE E., op. cit., p. 374.

²⁶² Ibid., p. 374.

²⁶³ LOUIS. M.L.A., op. cit., p. 149. MALE E., op. cit., p. 372.

fresque de la Chaise-Dieu trouve son origine en Allemagne. « Le procédé de peinture des personnages représentés sur les piliers est attribué aux allemands et, s'il produisait tout d'abord un effet de coloris très vif, il avait le grave inconvénient de compromettre la durée du tableau. Ce procédé, dit A. Brunereau, semblerait indiquer qu'un artiste qui avait vu les danses macabres de Berlin et de Reval avait cru bien faire en ajoutant sur les murs de la Chaise-Dieu des personnages qui figurent sur ces dernières danses. Dans ce cas, ajoute cet auteur, et à l'encontre de l'hypothèse d'Emile Mâle, les sujets des la Chaise-Dieu peints sur les piliers seraient une inspiration de l'art allemand au lieu d'avoir été, au contraire, leur modèle.²⁶⁴ »

Il est vrai que, de même qu'à Berlin, les morts ne sont pas attaqués par les vers. Ce sont de longues figures élancées et amaigries dont un linceul voile certaines parties du corps et ceci tendrait à prouver le caractère similaire des deux fresques. Toutefois, le Christ en croix, si caractéristique de la danse de Berlin, est absent de la fresque de la Chaise-Dieu. Si le peintre avait trouvé son inspiration en Allemagne, comment aurait-il pu omettre un personnage si important ? Quant à la danse de Lübeck, dont certains fragments ont été transportés à Reval, elle diffère de ces deux danses car les morts sont rongés par la corruption et les personnages travaillés avec une multitude de détails. De plus, un arrière plan représentant une ville, sans doute celle de Lübeck, vient agrémenter la fresque ; à la Chaise-Dieu et à Berlin, les personnages se détachent sur un fond bicolore ou tricolore représentant le ciel, l'air et quelques collines. Toutefois, la danse de Lübeck aurait servi de modèle à celle de Berlin et celle de Paris aurait influé sur la fresque germanique ... Le doute reste donc entier, et nous ne pouvons faire la part des influences que le peintre de la Chaise-Dieu aurait subi. Peut-être faut-il alors supposer que l'artiste avait eu connaissance des fresques de Berlin et de Paris ou qu'une danse antérieure a été la source des inspirations françaises et germaniques.

Emile Mâle conclut qu'il y a probablement eu une peinture française du XIV^e siècle, peut-être un manuscrit enluminé dont toutes les danses macabres européennes dériveraient. Il n'en reste pas moins vrai « que c'est la danse macabre du cimetière des Innocents qui a fait éclore les autres : la première elle se présenta sous une forme monumentale, et elle fut admirée par tous les clercs étrangers qui fréquentaient l'Université de Paris ; c'est avec elle qu'on a voulu rivaliser²⁶⁵ ».

I.2. Les fresques et sculptures des danses macabres d'Europe.

La danse macabre du Cimetière des Innocents est à l'origine de la plupart des danses macabres d'Europe. Dès 1430, une danse fut peinte au cimetière du Pardon (Saint Paul) à Londres. « The Dance of Death was similar to the one which was painted about St. Innocent's cloister at Paris, according to Stow.²⁶⁶ » Les vers qui accompagnaient la fresque étaient du poète John Lydgate et nous sont parvenus. Ces vers nous prouvent

²⁶⁴ Op. cit., p. 149.

²⁶⁵ Op. cit., p. 375.

²⁶⁶ CLARK James M., op. cit., p. 11. (STOW John, Survey of London, éd. Kingsford, vol. I, pp. 109, 307.)

que l'oeuvre fut exécutée d'après la fresque des Innocents, et par là même, attestent une fois de plus de l'existence de la danse macabre des Innocents : « Lygdate added to the poem a translator's prologue and an envoy. In the first he tells us explicitly that he once saw the Dance at Paris, depicted on a wall « full notably », that he made the acquaintance of French clerk, and took it upon him to translate « Machabres daunce » out of French. It was on the advice and counsel of the Frenchmen that he carried out the task. He adds that the Dance was portrayed at St. innocents to show that the world is but a pilgrimace.²⁶⁷ »

Si nous nous tournons vers les pays germaniques, autre terre de prédilection des danses macabres, nous découvrons que la danse de Lübeck a inspiré les danses des pays du Nord : celle de Berlin, celle de Reval et les gravures danoises du XVI^e siècle, écrit Emile Mâle. Il nous dit de cette fresque, peinte en 1463 qu'elle « trahit par une foule de détails son origine : comme à Paris, les clercs et les laïcs alternent, le mort qui emmène le pape porte un cercueil, le médecin tient une fiole, et le petit enfant est couché dans un berceau ». Il ajoute que les vers « paraissent traduits d'un original français du XIV^e siècle, prototype commun du poème du cimetière des Innocents, du poème de Lübeck, et d'un poème espagnol intitulé : La Danza general de la muerte²⁶⁸ ». Si nous nous penchons sur ce poème, nous nous apercevons que le texte diffère de celui de Paris. Les deux textes commencent par des phrases semblables : « O, créature raisonnable », « Och redelike creatuer ». La danse macabre s'appelle « Que chascuns a danser apprant », et en bas allemand « Tho dessem Danse rope ick alghemene ». « But here the resemblances stop. The two poems seem to be not different versions of one work, but two entirely different works, as regards the text. They also offer a marked contrast as far as the tone and spirit are concerned. At Paris the dance of death was under the entire influence of the Church, and it reflects a stern and ascetic view of life. At Lübeck we are in different kind of *milieu*. The work bears the impress of a wealthy merchant community. At both places the doomed characters express remorse, they regret their ill-spent life. There is a definite didactic purpose : to call sinners to repentance (...). The French poet was a priest and a pessimist. He had looked deep into the heart of man and found it full of sin and vanity. The Lübeck poet was a layman ; he condemns evil where he sees it, but he is an optimist. He sees avarice and oppression around him, but he thinks there are plenty of decent, hard-working, honest people in the world.²⁶⁹ »

En ce qui concerne la fresque proprement dite, la danse de Lübeck, contrairement à celle de Paris se déroule sur un arrière plan : « The twenty-four pairs represented form a procession, and dance in a landscape made to represent the city of Lübeck that is painted around them. The city constitutes the background.²⁷⁰ » James Clark rattache lui aussi cette danse aux danses françaises : « The two series had a common source, and in view of the dates Paris would seem to be the original of Lübeck, unless both are derived from

²⁶⁷ CLARK J., op. cit., p. 12. « Lygdate ajouta au poème un prologue traducteur et un envoi. Dans le premier il nous dit clairement qu'il a vu lui même la danse de Paris, représentée sur un mur « vraiment remarquable », qu'il a fait la connaissance d'un clerc français, et qu'il lui a demandé de traduire la danse macabre. C'était sur le conseil et l'avis des français qu'il se mit à la tâche. Il ajoute que la danse était peinte aux Innocents pour montrer que le monde n'est qu'un pèlerinage. »

²⁶⁸ Op. cit., p. 369.

some older model.²⁷¹ » Léonard Kurtz, quant à lui, précise les détails mis à jour par Emile Mâle : « (...) the child lying in the cradle while in the older German pictures it stands like the rest. The skeleton conducting the pope has a coffin which is not the case in the German pictures ; the last skeleton has a scythe which does not agree with the German Death-Dance idea. Death is, however, represented in this fashion in the Dances of Chaise-Dieu and in the woodcuts of G. Marchant.²⁷² »

James Clark se demande ensuite s'il existe un lien entre les danses de Paris et de Lübeck qui constituent le berceau de toutes les fresques avec le poème espagnol, la Danza general. Il rejette toute ressemblance possible en ce qui concerne la tonalité des textes. « The verbal similarities between Paris and Lübeck find no parallel in the Danza general. Its a new and original text that differs from the other two in detail and in general spirit. Unlike his Lübeck confrère, the Spanish poet was a man of learning.²⁷³ » La construction du texte révèle quant à elle des similarités troublantes. Nous pouvons rapprocher certains vers du poème de la Danza general de nos deux autres textes :

« A la dança mortal venit los nascidos
Que en el mundo soes de qualquiera estado²⁷⁴ »

« The Spanish poem, like that of Lübeck, is in stanzas of eight lines, divided at the

²⁶⁹ CLARK J., op. cit., pp. 80-81. « Mais ici s'arrête les ressemblances. Les deux poèmes ne semblent pas être les différentes versions d'une seule oeuvre mais deux ouvrages totalement différents pour ce qui est du texte. Ils offrent également un contraste prononcé en ce qui concerne le ton et l'esprit. A Paris la danse des morts était sous l'entière dépendance de l'Eglise et reflète un mode de vie rigoureux et ascétique. A Lübeck nous nous trouvons dans un autre type de milieu. L'oeuvre porte l'influence d'une riche communauté marchande. Aux deux endroits les personnages des condamnés expriment le remords, ils regrettent d'avoir mal employé leur vie. L'objectif didactique est précis : inviter les pêcheurs au repentir (...). Le poète français était un membre du clergé et un pessimiste. Il a regardé profondément dans le coeur humain et l'a trouvé rempli de péchés et de vanité. Le poète de Lübeck était un laïc ; il condamne le diable où il le trouve, mais il est optimiste. Il constate l'existence de l'avarice et de l'oppression autour de lui, mais il pense que le monde est plein d'hommes respectables, travailleurs et honnêtes. »

²⁷⁰ KURTZ Léonard P., op. cit., p. 99-100. « Les vingt-quatre couples représentés forment une procession et dansent dans un paysage censé représenter la ville de Lübeck. La ville se trouve en arrière plan. »

²⁷¹ Op. cit., p. 81. « Les deux oeuvres possèdent une source commune, et au regard des dates la fresque de Paris semble avoir été l'inspiratrice de celle de Lübeck, à moins que toutes deux ne soient dérivées d'un modèle plus ancien. »

²⁷² Op. cit., pp. 100-101. « (...) l'enfant est couché dans un berceau alors que dans la fresque germanique il se tient debout comme les autres personnages. Le squelette qui guide le pape porte un cercueil, ce qui n'est pas le cas dans la peinture germanique ; le dernier squelette porte une faux, ce qui ne correspond pas à l'idée allemande de la danse des morts. La mort est, toutefois, représentée de cette manière dans la danse de la Chaise-Dieu et dans les gravures de G. Marchant. »

²⁷³ CLARK J., op. cit., p. 81. « Les similitudes verbales qui existent entre Paris et Lübeck ne trouvent aucun équivalent dans la Danza general. C'est un texte nouveau et original qui se distingue des deux autres dans le détail et dans l'esprit général. A la différence de son confrère de Lübeck, le poète espagnol était un homme de culture ».

²⁷⁴ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 167. « Rentrez dans la danse, vous qui êtes né dans ce monde / Quel que soit l'état auquel vous appartenez. »

seventh. It is true that all the eight lines placed in the mouth of Death are spoken to the same person, but the break is clearly marked and the final line is often a command. Thus as Lübeck, we have Death addressing the canon : « Step hither to the dance » ; to the physician he says : « Follow me, sir doctor » ; to the usurer, « Usurer, follow me at once ». ²⁷⁵ » Dans le texte espagnol, nous trouvons en effet des ordres similaires : « Vos, rrey poderoso, venit a dançar ²⁷⁶ », « venit, arçobispo, dexat los sermones ²⁷⁷ ». « The alternation of clergy and the absence of women (the empress and the maiden at Lübeck being exceptions) are common to the both poems. A common source is therefore to be regarded as certain. ²⁷⁸ » Les danses de Lübeck, de Paris et d'Espagne se seraient donc développées de façon parallèle, chacune s'émançant de sa voisine grâce à la représentation de types locaux et car elles émanaient d'une culture différente. Toutes auraient en commun un texte aujourd'hui disparu, sans doute latin. Pour Helmut Rosenfeld, ce texte aurait trouvé son origine en Allemagne : « Der älteste lateinische Totentanz-Texte, der einzig in einer ursprüngliche Augsburgischer Handschrift (Cod. Pal. 314, fol. 79^r-80^v) von 1443 überliefert ist, gilt der deutschen Totentanz-Forschung schon seit vielen Jahrzehnten als Anreger der französischen danse macabre. ²⁷⁹ » Joël Saugnieux, rejette cette thèse exposée jadis par Stammler selon laquelle la danse latine qui aurait donné naissance au texte espagnol serait d'origine allemande : « Dès le XIII^e siècle, dit-il, on trouve la métaphore de la danse dans la littérature religieuse allemande, et chez les écrivains mystiques du XIV^e siècle il n'est pas rare qu'on parle de la danse de la Vierge ou du Christ avec l'âme. On serait ainsi passé progressivement de l'image de la « danse de la Mort avec l'âme » à celle de la « danse des morts ». On voit la faiblesse de cette thèse : elle suppose qu'au XIV^e siècle l'Allemagne seule possédait des mystiques et que ceux-ci usaient d'un langage qui leur était propre, ce qui ne saurait être soutenu sérieusement. Renonçons donc à admettre que la Danza general procède de l'oeuvre latine d'un moine germanique. ²⁸⁰ »

²⁷⁵ CLARK J., op. cit., p. 82. « Le poème espagnol, comme celui de Lübeck, est construit sur des strophes de huit vers qui sont coupées à la fin du septième. Il est vrai que les huit vers placés dans la bouche de la Mort sont adressés à la même personne, mais la coupure est clairement marquée et le vers final se lit souvent comme un ordre. De la même façon à Lübeck la mort dit au chanoine : « Entrez ici dans la danse » ; elle dit au médecin : « Suivez-moi, monsieur le docteur » ; à l'usurier « suis-moi, suis-moi une fois pour toutes ». »

²⁷⁶ « Vous, roi puissant, venez danser. »

²⁷⁷ SAUGNIEUX J., op. cit., pp. 169-170.

²⁷⁸ CLARK J., op. cit., p. 82. « L'alternance entre clerc et laïcs et l'absence de femmes (l'impératrice et la jeune fille de Lübeck demeurent des exceptions) se retrouvent dans les deux poèmes. Tous deux doivent sans aucun doute être issus d'une source commune. »

²⁷⁹ ROSENFELD Helmut, *Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Heldendichtung und zur Namenforschung, zur Todes - und Totentanzdichtung, zum Volksdrama und zur Wechselwirkung von Kunst und Dichtung im Mittelalter*, Göttingen : Kümmerle Verlag, 1987, p. 230. « Le plus vieux texte latin de la danse des morts, le seul dans une écriture manuscrite originelle d'Augsburg transmis depuis 1443, vaut à la recherche pour la danse macabre allemande, depuis déjà plusieurs décennies, de passer pour stimulant de la danse macabre française ». »

La danse de Lübeck va être à l'origine d'autres danses célèbres. Si le modèle parisien reste la source de l'original, il faut toutefois noter qu'à partir de la danse de Lübeck se forme un nouveau groupe de danses, d'inspiration proprement germanique. Parmi celles-ci nous pouvons citer la danse de Berlin, postérieure à 1463²⁸¹ et celle de Reval²⁸² dont une partie est constituée par les fragments de la danse de Lübeck. Les principales divergences, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, consistent dans la présence d'une ville en arrière plan, d'un ou plusieurs morts musiciens, de femmes et d'une crucifixion.

Parmi les représentations les plus célèbres de la danse des morts il nous faut citer les fresques de Bâle dont l'une fut longtemps et faussement attribuée à Holbein. La célébrité de ces danses fut telle qu'elles servirent de modèle à de multiples fresques. « It became proverbial ; many are the allusions to it in prose and verse. It was imitated at Berne, Lucerne, in Alsace, Italy and Austria.²⁸³ » Les deux danses de Bâle, réalisées dans la deuxième moitié du XV^e siècle, avaient pour particularité d'être fort proches l'une de l'autre. La première, dite du Klingenthal, se trouvait dans un couvent de femmes ; lorsqu'elle fut rendue publique les membres du couvent des dominicains de la ville de Bâle désirèrent que cette oeuvre soit représentée sur leurs murs, ceci donna naissance à la danse du Grand-Bâle. Les similitudes entre les deux oeuvres sont donc multiples : « Both had the same number of figures, namely forty, arranged in the same order, with similar features and gestures. The merchant at Kleinbasel had a right hand attached to his left arm, and his counterpart at Grossbasel had the same physical defect. The first few persons in one serie are not so tall as those which follow, and his perculiarity is duly reproduced in the other cycle. As regards the figures in the two paintings there are only two differences that really matter : greater Basel has the queen and the pedlar : instead of these, Lesser Basel has the patriarch and the beguine.²⁸⁴ » Emile Mâle rapproche ces danses de celle de Paris car elles offrent la même hiérarchie et que presque tous les personnages des Innocents se retrouvent à Bâle²⁸⁵. « Comme les danses de Bâle ont

²⁸⁰ Op. cit., p. 50.

²⁸¹ « Seelmann regards, as the source of the Berlin Dance, a Dance coming from the older Lübeck one, which at the same time influenced the Berlin representation and served as influence on later Lübeck Dances of Death. A Dance at Hamburg would meet these conditions ». KURTZ L.P., op. cit., p. 104.

²⁸² « From what remains it can be gathered that the picture and the text are a true copy of the Lübeck Dance of 1463 ». Ibid., p. 105.

²⁸³ CLARK J., op. cit., p. 60.

²⁸⁴ Ibid., p. 60. « Toutes deux ont le même nombre de personnages, à savoir quarante, rangées dans le même ordre avec des traits et des gestes similaires. Le marchand du Petit Bâle a une main droite attachée à son bras gauche, et son alter ego du Grand Bâle possède le même défaut physique. Les premières personnes de la première série ne sont pas aussi grandes que celles qui suivent, et cette particularité est scrupuleusement reproduite dans l'autre cycle. Lorsque que l'on compare les personnages des deux peintures il n'y a réellement que deux différences qui soient importantes : la reine et le camelot se trouvent au Grand Bâle ; au lieu de ceux-ci, le Petit Bâle comporte les personnages du patriarche et de la béguine. »

inspiré les livres xylographiques allemands, et ces livres, à leur tour, la danse macabre de Metnitz (Carinthie), il en faut conclure que les pays du Sud subirent, tout aussi bien que les pays du Nord, l'influence de la France.²⁸⁶ » Néanmoins, James Clark reste lui, beaucoup plus nuancé : « What was the model of the Klingenthal pictures ? Seelmann conjectured that it was the Dance macabre of Dijon, which was made in or before 1436. Dijon is the nearest French town of any size to Basel and there were close relations between the two places in matters of art, as is shown by the fact that in 1418 the Basel Council ordered an artist named Hans Tieffenthal to paint a chapel on the model of one in Dijon. As far as we are aware, few pictorial representations of the Dance of Death existed in 1440, and there were none in Germany. It is therefore natural to look to France for the inspiration of the Basel work. But the latter is very different from the Danse macabre of the Innocents. Points held in common are few, divergences are very numerous and far-reaching. If the ultimate source of Basel was Paris, there must have been intermediate links.²⁸⁷ »

Plusieurs artistes, H. Holbein, N. Manuel, K. Meglinger vont trouver leur inspiration à Bâle. Ainsi, en 1515, Holbein quitte sa ville natale d'Augsburg, qui possédait une danse des morts, et s'installe à Bâle. « In any case the pictures in the Dominican churchyard must have made a profound impression on the young artist's mind, for when he treated the subject, and he did so several times, he borrowed many motifs from the famous Dance of Death.²⁸⁸ » En 1524 et dans les années qui s'en suivirent, Holbein dessina un Alphabet en empruntant de nombreuses figures à la fresque désormais familière. « It was a preliminary sketch or study for Holbein's greatest work in the sphere of woodcuts, which is often called the Grosser Totentanz, or Great Dance of Death, in order to distinguish it from the dagger sheath and the Alphabet. The connection between the latter and the Great Dance of Death is closer than would appear at first sight. Nine of the scenes in each of these works have the same theme in the same order.²⁸⁹ »

²⁸⁵ Kurtz apporte cette précision : « Goette believes that the painting was begun and then left off, to be later enlarged and completed by another painter. Among the persons from one to twenty-six there was no figure that had not already appeared in the German manuscripts or in the French Dance of Death. From twenty-seven to thirty-five, the figures are new ones peculiar to Klein Basel. The conclusion, thirty-six to thirty-nine agrees with the sources just quoted. These last figures were done by a later hand. ». Op. cit., p. 111.

²⁸⁶ MALE E., op. cit., p. 370.

²⁸⁷ CLARK J., op. cit., p. 68. « Quel fut le modèle de la fresque du Klingenthal ? Seelmann émet l'hypothèse que c'était la danse macabre de Dijon, qui date de 1436 ou des années antérieures. Dijon est la ville française la plus proche de Bâle qui soit de taille similaire et il existait des relations étroites en matière d'art entre ces deux villes, comme nous le montre le fait qu'en 1418 le Concile de Bâle demanda à un artiste nommé Hans Tieffentahl de peindre une chapelle en prenant pour modèle une chapelle de Dijon. Pour autant que nous sachions, peu de représentations picturales de la danse des morts existaient en 1440, et il n'y en avait aucune en Allemagne. Il est alors logique de chercher en France l'inspiration de l'oeuvre de Bâle. Mais cette dernière est vraiment différente de la danse macabre des Innocents. Les points en commun sont peu nombreux et les différences sont multiples et vont très loin. Si, en dernier recours la source de Bâle se trouve à Paris, il y a du exister des inspirations intermédiaires. »

²⁸⁸ Ibid., p. 69.

Au même moment, entre 1515 et 1520, un artiste né à Berne, qui se rendit à Bâle pour apprendre son métier représenta une danse macabre sur les murs du cimetière du couvent des Dominicains de sa ville natale. Son oeuvre n'est pas une simple copie, de même qu'Hans Holbein, Nicolas Manuel a créé sa danse des morts. « It cannot be doubted that he was familiar with the Grossbasel Dance of Death and with the verses inscribed below it. There are good reasons for supposing that he also knew other examples, perhaps the French woodcuts among them. But from these various sources he only derived the general idea of his pictures and poem. His work is very original both in form and subject matter. It bears the imprint of a vigorous personality.²⁹⁰ » La fresque de Berne est la première à porter la signature de son auteur puisque l'artiste se représenta lui-même dans son oeuvre. Kaspar Meglinger, un siècle plus tard, utilisera le même procédé pour apparaître dans ses peintures sur bois qui ornent le pont des Moulins de Lucerne.

Avant de conclure sur ce sujet, il me semble nécessaire de nous tourner quelques instants vers l'Espagne et l'Italie. Nous sommes cependant rapidement déçus car l'Espagne, qui a produit le texte de la Danza general de la muerte, qui a peut-être une source commune avec la danse des Innocents ne connaît « aucune représentation picturale de la danse macabre. Cela ne doit d'ailleurs pas étonner, nous dit Joël Saugnieux, car la peinture murale n'a jamais fleuri dans la péninsule comme en France ou en Italie²⁹¹ ». Lorsque nous nous tournons vers l'Italie, Liliane Guerry confirme la remarque d'Emile Mâle en nous apprenant que le thème de la danse macabre n'apparaît dans ce pays qu'à la fin du XV^e siècle, à San Lazzaro Fuori di Como. « Le thème y est traité sans originalité, il n'est qu'une réplique quelconque des danses françaises qui l'ont inspiré.²⁹² » Dans les représentations plus récentes, le thème se modifie comme dans les dernières danses françaises et nous voyons le personnage de la Mort prendre le même visage pour tous. « C'est sous ce nouvel aspect que se présentent les autres danses macabres italiennes : celles de Clusone, de Carisolo et de Pinzolo. A l'influence française, notable à San Lazzaro de Côme, s'est substituée l'influence allemande, dont on peut d'ailleurs suivre la pénétration par les vallées du Tyrol, puisque à Metnitz, une importante danse macabre semble la préfiguration de celle de Carisolo, qui est elle-même le prototype de la fresque de Pinzolo.²⁹³ » Les auteurs des danses italiennes se sont ainsi

²⁸⁹ Ibid., pp. 69-70. « Celui-ci fut un croquis ou une ébauche d'un des grands ouvrages de gravures d'Holbein, auquel on donne souvent le nom de danse macabre ou Grande danse des morts, afin de le distinguer du fourreau de poignard et de l'Alphabet. La relation entre cette oeuvre et l'ouvrage plus tardif de la Grande danse des morts est plus étroite qu'elle apparaît à première vue. Neuf des scènes de chaque ouvrage possèdent le même thème et sont placées dans le même ordre. »

²⁹⁰ Ibid., p. 72. « On ne peut douter qu'il connaissait la danse des morts du Grand Bâle ainsi que les vers inscrits en dessous. Il y a de bonnes raisons de supposer qu'il connaissait d'autres modèles, peut-être des gravures françaises. Mais de ces sources variées il ne conserva que l'idée générale des fresques et des poèmes. Son oeuvre est vraiment originale, tant dans la forme que dans le fond. Elle porte l'empreinte d'une forte personnalité. »

²⁹¹ Op. cit., p. 41.

²⁹² Op. cit., p. 60.

inspirés des modèles des pays voisins mais leurs oeuvres, peu nombreuses, ne connaîtront jamais la popularité des représentations françaises et allemandes. Selon Liliane Guerry, cet insuccès s'explique par l'absence de « recherche constructive » qui convenait au « génie artistique de l'Italie²⁹⁴ ».

Au terme de cette recherche, il apparaît clairement que la diffusion et le succès des danses macabres se limitent aux territoires français, suisse et allemand. Au lieu de ramener toutes les danses d'Europe à celle de Paris, il me semble plus juste de dire que plusieurs danses, celle de Paris, celle de la Chaise-Dieu, celles de Lübeck et de Bâle sont à l'origine d'un thème aux multiples facettes. La danse des Innocents est certes la plus ancienne connue mais toutes ces danses se rejoignent sur certains points qui nous renvoient toujours à une danse antérieure, peut-être française, qui a aujourd'hui disparu, et au poème espagnol de la Danza general.

Toutefois, beaucoup des fresques que nous avons citées ont été conservées par des badigeons de peinture et remises à jour quelques siècles plus tard au cours de la réfection d'un édifice. Les religions les ont néanmoins diversement traitées : « In those parts of Europe that became Protestant, these pictures were in large measure covered over with whitewash or plaster, or destroyed. In the Catholic regions, they suffered from the prejudice of the Age of Enlightenment and the rebuilding zeal of the Rococco period²⁹⁵ ». Ceci nous donne à penser que d'autres fresques gardent encore leur secret, voilé par quelques couches de blanc, et le mystère de l'origine des danses macabres nous sera peut-être un jour révélé

II. Les textes.

Plus encore que par les fresques, c'est par le biais de l'écriture et grâce à l'imprimerie que la danse macabre put se répandre, telle une traînée de poudre, dans toutes les villes de France.

Le premier ouvrage imprimé consacré à la danse macabre aurait été publié en Allemagne en 1459. M.L.A. Louis signale l'existence possible d'une danse macabre par personnages qui daterait du XV^e siècle dont le manuscrit serait peu important : « douze feuillets, sans figures, ce serait un simple recueil de ces inscriptions en vers qu'on rencontre à côté ou au bas de certaines peintures.²⁹⁶ »

Nous rencontrons ensuite une oeuvre française, qui nous est connue par deux manuscrits de 1461 et 1468 mais qui date sans doute de la première moitié du XV^e

²⁹³ Ibid., p. 61.

²⁹⁴ Op. cit., pp. 65 et 66 (voir ces pages pour de plus amples détails).

²⁹⁵ CLARK J., op. cit., p. 4. « Dans les parties de l'Europe qui devinrent protestantes ces fresques furent dans une large mesure recouvertes de chaux ou de plâtre, ou détruites. Dans les régions catholiques elles souffrirent des préjugés du Siècle des Lumières et de l'ardeur à reconstruire qui anima la période rococo. »

²⁹⁶ Op. cit., p. 174.

siècle. Le poème du Mors de la pomme semble curieusement « nous faire remonter aux origines mêmes de la danse macabre », ce qui fait dire à Joël Saugnieux qu'il a peut-être été écrit avant la réalisation de la fresque parisienne²⁹⁷. « Tout le début à l'air d'un sermon : telles étaient sans doute les idées que développait, au XIV^e siècle, le prédicateur franciscain ou dominicain avant d'introduire les acteurs du drame. Le poète nous explique que la Mort est née dans le paradis terrestre, au moment même où nos premiers parents commirent la faute. L'ange qui chassa Adam et Eve du paradis remit en même temps à la Mort trois longues flèches et un bref où pendait le sceau de Dieu. Dans ce bref, Dieu parle comme un souverain, et fait savoir à tous qu'il donne plein pouvoir à la Mort.²⁹⁸ » Cette oeuvre diffère de celles que nous avons pu rencontrer car l'auteur a fait appel à des personnages bibliques que nous ne trouvons nulle part ailleurs. Abel, Cain et Noé sont ainsi attaqués par la mort comme tous les types humains à qui cette dernière s'adresse en ne respectant aucune hiérarchie. Le bourgeois voisine avec la reine, la princesse avec le maître d'ostel. De plus, de nouvelles entités voient le jour et montrent aux hommes qu'il existe des intercesseurs auprès de Dieu. L'ange présente ainsi l'âme des morts au souverain maître et cette dernière s'adresse à lui avec humilité. Le texte s'achève par une évocation des peines de l'Enfer et du Purgatoire. « L'artiste qui a illustré l'oeuvre a contribué pour une large part à créer cette danse macabre d'un nouveau genre, et il est souvent plus précis que le poète. Voici la Mort frappant le pape au milieu de ses cardinaux et l'empereur au milieu de sa cour ; elle perce de son trait l'homme d'armes en pleine bataille, et la jeune fille dans sa chambre, devant son miroir ; elle arrache l'enfant à sa mère, l'amante à l'amant.²⁹⁹ » La danse se présente ainsi sous un aspect tout à fait nouveau puisqu'elle devient prétexte à une série de tableaux de genre. Cette oeuvre a sans doute inspiré Hans Holbein ainsi que l'artiste qui réalisa les gravures pour illustrer le livre d'Heures édité par Simon Vostre.

Un autre ouvrage qui date du XV^e siècle se rapproche des danses. Il s'agit de la Danse aux aveugles de Pierre Michault (mort en 1466). Le but de cette oeuvre est de montrer aux hommes que dans ce monde, « tout est assujéti à trois guides aveugles : l'amour, la fortune et la mort et que si quelques-uns peuvent se soustraire aux deux premiers, la troisième est inévitable³⁰⁰ ». Les deux premières allégories ont les yeux bandés et la Mort n'a point d'yeux. « Hommes et femmes passent, en se tenant la main, devant ces maîtres du chœur. Autour de la Mort, armée d'une flèche et montée sur un boeuf, qui symbolise sa marche tranquille et régulière, la danse macabre se déroule.³⁰¹ »

La plus ancienne danse française imprimée, qui est également la plus célèbre, est celle publiée par Guyot-Marchant à Paris en septembre 1485. Elle comportait dans le

²⁹⁷ Op. cit., p. 34.

²⁹⁸ MALE E., op. cit., pp. 378-379.

²⁹⁹ Ibid., p. 379.

³⁰⁰ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 178.

³⁰¹ MALE E., op. cit., p. 378.

texte dix-sept gravures sur bois. La première gravure représente l'acteur qui, assis devant un livre ouvert, demande aux vivants de tirer leçon des scènes qu'ils vont voir. Nous trouvons ensuite quatorze gravures construites sur le même principe : sous une arcade se divisant en deux parties nous voyons deux couples ; dans chacun de ceux-ci un mort, placé à gauche, s'adresse à un vivant. La dixième gravure ajoute le pauvre homme qui commente le comportement de l'usurier. L'avant-dernière gravure représente trois morts qui encadrent deux vivants, le mort placé au centre salue le public. Les personnages suivants se succèdent dans ces seize gravures : 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 maître (astrologien), le bourgeois, le chanoine, le marchand, le chartreux, le sergent, le moine, l'usurier accompagné du pauvre homme, le médecin, l'amoureux, l'avocat, le ménestrel, le curé, le laboureur, le cordelier, l'enfant, le clerc et l'ermitte. La frise se termine par l'image d'un maître qui, assis devant un roi mort, complète la leçon de l'acteur. Le décor reste simple, quelques petites plantes, des touffes d'herbe et des fleurs jonchent le sol, l'arrière plan, vide, doit représenter le ciel. Chaque gravure est accompagnée de strophes de huit vers chacune, ces vers seraient la copie exacte de ceux des Innocents. Les personnages, quant à eux, semblent être une imitation libre de cette même fresque. Les costumes ont été rajeunis, quelques personnages sont vêtus selon la mode de Charles VIII, mais de nombreux détails se conforment aux vers originaux³⁰².

Cette première édition remporta un tel succès qu'elle fut épuisée en quelques mois. Guyot Marchant proposa donc un second tirage au public en juin 1486. Il augmenta cette édition du Dit des trois morts et des trois vifs, ouvrit la danse par quatre cadavres musiciens et ajouta de nouveaux personnages : le légat, le duc, le maître d'école, l'homme d'armes, le promoteur, le geôlier, le pèlerin, le berger, le hallebardier, le sot. Une troisième version, parue un mois plus tard, donne la danse macabre des femmes de Martial d'Auvergne. Elle est accompagnée de la Légende des trois morts et des trois vifs, du Débat du corps et de l'âme et de la Complainte de l'âme damnée.

L'imprimeur Vérard publie à son tour une danse qu'Emile Mâle date de 1492. Selon Saugnieux, cette édition serait antérieure à la deuxième version de Guyot Marchant, on ne trouve que trente personnages et les quatre morts musiciens n'y figurent pas. Ceci tendrait à montrer l'ampleur du succès remporté par les danses ; Vérard, voyant dans ce thème une opportunité pour augmenter ses ventes, aurait aussitôt renchéri sur l'édition de son confrère. En effet, bien que les planches gravées soient un peu plus grandes, que les figures disposées par couple aient des attitudes moins mouvementées, la source de cet imprimeur ne fait aucun doute. Vérard a essentiellement modifié le trait et ajouté des couleurs à la danse de 1485. « Les planches de Guyot Marchant, qu'il avait certainement sous les yeux, montrent plus de finesse dans les traits et dans les taillés, mais il n'y a pas la même aisance dans les lignes du dessin. Le copiste a donc aussi son mérite. Son oeuvre a reçu encore un complément par l'enluminure qui est exécutée avec un soin et un talent rares. Des couleurs douces à l'oeil avec des demi-teintes adroites, des fonds bleus étoilés d'or s'éteignant vers l'horizon, des colonnettes aux arceaux dorés, ajoutent d'autant plus d'effet à ces planches, que le travail du graveur s'y trouve respecté.³⁰³ » Le

³⁰² Pour cette question, voir E. Mâle, op. cit., p. 364.

public fit bon accueil au livre de Vêrard et les imprimeurs de province voulurent eux aussi proposer des danses macabres. Guillaume le Rouge qui avait gravé les planches des premières éditions parisiennes en publie une à Troyes en 1486 ; la première édition lyonnaise paraît en 1492 et Genève s'offre sa propre édition en 1500. Joël Saugnieux, qui n'a répertorié que les danses les plus intéressantes, mentionne ainsi la parution de vingt-trois éditions entre 1485 et 1589 dont douze sont parisiennes et sept lyonnaises³⁰⁴.

L'engouement pour les danses fut tel qu'elles entrèrent jusque dans les livres d'Heures, en 1488 Pigouchet imprime ainsi une danse en bordure des Heures à l'Usage de Rome. Simon Vostre publia de 1491 à 1519 quarante six éditions d'heures gothiques à l'usage de Rouen, comportant une danse macabre avec plusieurs sujets mêlés qui occupaient les marges extérieures des vingt-deux pages contenant une grande partie de l'office des morts³⁰⁵. Chaque figure était accompagnée d'un huitain se rapportant constamment et exclusivement au sujet placé en tête de chaque marge. En 1512 un artiste s'inspire du Mors de la pomme pour réaliser les bordures des Heures de ce même éditeur. « C'est la même conception de la danse macabre, et ce sont souvent les mêmes épisodes. La Mort, avec sa flèche, apparaît au moment où Adam et Eve sont chassés de l'Eden ; elle assiste au meurtre de Caïn ; plus loin, elle attaque l'homme d'armes au milieu de la bataille, la jeune fille dans sa chambre ; elle prend l'enfant au berceau malgré les cris de ses petits frères. Le thème une fois donné, les variations pouvaient être infinies ; aussi le dessinateur de Simon Vostre ne s'est-il pas cru obligé de copier servilement son modèle. Il a inventé plus d'un épisode : la Mort fait tomber le maçon de son échafaudage, elle s'embusque dans les bois avec le brigand et l'aide à assassiner sa victime, mais elle est aussi à Montfaucon, près du gibet, quand le bourreau fait monter l'assassin à l'échelle.³⁰⁶ » Après Simon Vostre, d'autres libraires, à Paris, à Troyes, à Lyon, à Londres, à Cologne, à Bonn, à Bruxelles donnèrent, dans le courant des XV^e et XVI^e siècles de nombreuses éditions de livres d'heures comportant des danses macabres dans les marges.

Le thème fut renouvelé par Hans Holbein qui, en 1524, l'utilisa pour illustrer un Alphabet avant de nous offrir sa propre version de la danse. Il s'agit d'une représentation fidèle de scènes de la vie quotidienne dont le déroulement est interrompu puis arrêté par l'arrivée de la Mort. Dans un décor soigneusement travaillé, Adam et Eve sont confrontés à la tentation ; chassés du paradis terrestre ils ouvrent la longue chaîne de la danse. Cette suite de tableaux de genre a pu trouvé son inspiration auprès du Mors de la pomme ou du livre d'Heures de 1512. « Plus d'une scène, imaginée par l'auteur du poème ou par le dessinateur de Simon Vostre, a été reprise par Holbein. Lui aussi nous montre la Mort venant saisir le pape au milieu de ses cardinaux et l'empereur au milieu de sa cour ; lui

³⁰³ RENOUVIER J., Des gravures en bois dans les livres d'Antoine Vêrard, Paris : A. Aubry, 1859, p. 29.

³⁰⁴ Pour le détail de ces éditions, voir SAUGNIEUX J., op. cit., pp. 123-126.

³⁰⁵ Cet élément peut venir à l'appui de l'hypothèse qui établit un lien entre l'Office des Défunts, Judas Macchabée et le mot « macabre ».

³⁰⁶ MALE E., op. cit., p. 379.

aussi met aux prises l'homme d'armes et la Mort. Chez lui aussi, la Mort accompagne l'impératrice à la promenade, marche aux côtés du laboureur, arrache l'enfant à sa mère et à ses petits frères. Chez lui encore, comme dans les Heures de Simon Vostre, la Mort est vaincue à la fin, puisque la dernière gravure représente le Jugement dernier, c'est-à-dire le triomphe de la vie éternelle.³⁰⁷ » La plupart des dessins furent certainement exécutés avant 1527. Quarante d'entre eux parurent à Bâle en 1530. Les cinquante et une images de la danse macabre, dessinées par Holbein et gravées par Lützelburger, furent imprimées à Lyon en 1538 sous le titre Les Simulachres et Historiées faces de la Mort, avtant elegamment pourtraictes que artificiellement imaginées. Vers 1545, le nombre des planches monta à cinquante trois et au XVII^e siècle Eberhard Kieser ajouta encore sept planches à celles d'Holbein. On a répertorié plus d'une centaine d'éditions de cette danse qui a fait le tour de l'Europe. « Ces planches ont été recopiées avec plus ou moins d'exactitude et accompagnées de textes français, latin, allemand, italien, bohémien, anglais et hollandais. Les premières gravures sont sur bois ; les copies sur cuivre sont plus tardives et surtout du XVII^e siècle ; les lithographies enfin sont du XIX^e.³⁰⁸ »

Nous pouvons enfin faire mention d'une Danse des loups ravissants de maistre Robert Gobin dont on connaît une édition de 1503. Dans ce texte les loups et le grand Archilupus qui n'est autre que le diable, engagent un combat d'arguments et de sophismes contre la Sainte Doctrine. « Au lieu de mettre en scène des types généraux, des représentants abstraits de chaque condition humaine : pape, empereur, roi, cardinal, elle ne livre à ses bourreaux : la Mort et « Accident », que des personnages historiques, des héros de l'Antiquité : Alexandre, Xercès, Cyrus, Boniface VIII ... C'est ainsi, par exemple que sur la planche XV de l'édition de 1503, on voit « Accident » qui préside au supplice de deux favoris du prince qui ont abusé de leur pouvoir ; celui qui est déjà pendu est Aman, le persécuteur des juifs, l'autre que le bourreau va lancer de l'échelle est Olivier le Daim, barbier favori de Louis XI, ainsi qu'il résulte du monologue d'Accident.³⁰⁹ »

Cet engouement pour les danses macabres, visible à travers ces multiples éditions qui ne sont que les variantes d'un même thème, s'étendit à l'art et aux décorations de toutes sortes, non seulement aux peintures, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi aux sculptures, aux tissus, aux objets de la vie religieuse ... La danse pénétra jusque dans les foyers par le biais de bijoux et même de meubles ...

III. Danses Macabres et objets de la mort.

Les danses des morts, dès leur apparition, connurent un succès considérable ; « par toute l'Europe, chaque cimetière, chaque église, chaque couvent voulait avoir sa danse des morts en peinture, en sculpture, en tapisserie³¹⁰ ».

³⁰⁷ Ibid., p. 380.

³⁰⁸ LOUIS. M.L.A., op. cit., p. 181.

³⁰⁹ Ibid., p. 179.

³¹⁰ LACROIX P., op. cit., non paginé.

III.1. Les objets sacrés.

La société toute entière fut marquée par le thème de la danse macabre. Nous la retrouvons tout d'abord sur des vêtements ecclésiastiques. Ainsi en Allemagne, les brodeuses d'Osnabrück « mêlaient les fils d'or, d'argent et de soie rouge pour composer, en sept scènes entourées d'arabesques et de feuillages, une danse macabre sur un manteau de chœur conservé aujourd'hui au Musée diocésien de la ville. Sur le dos du vêtement, le pied de la Croix sépare les personnages du Dit des Trois Morts et des Trois Vifs : trois chasseurs, à cheval et faucon au poing, rencontrent trois squelettes, l'un armé d'une épée, l'autre portant une faux ; le troisième s'élançait vers les cavaliers. Le devant du vêtement est orné, des deux côtés, de trois médaillons bordés d'arabesques ; les six scènes représentent : la mort et le roi, la mort et l'empereur portant un globe, la mort portant le cercueil du gentilhomme, la mort et le pape et l'évêque. Ludwig Schriver estime que la broderie date de la fin du XV^e siècle³¹¹ ».

L'église Saint Nicolas de Mons, en Belgique, conserve encore des ornements liturgiques dont les broderies représentent une danse. Nous pouvons distinguer plusieurs scènes superposées dans lesquelles un mort s'adresse à un vivant sur un fonds de velours noir, (l'empereur, le chevalier, le bourgeois, le noble, le roi, le roturier) ; chacune de ces scènes, entourée de larmes en fil d'argent, est surmontée d'un décor de feuillage et d'arabesques en soie et fils d'or ; certains personnages sont rehaussés par des applications de velours rouge. Le dos d'une chasuble coule le motif dans le dessin d'une croix, deux scènes de la danse dans lesquelles la mort entraîne des dignitaires de l'église se partagent le pied de la croix tandis que la résurrection des morts s'esquisse dans la partie supérieure. Le clergé de Saint Nicolas était chargé de desservir la chapelle de l'hôpital, destinée aux malades et surtout aux pestiférés ; pour cette raison Jacqueline Brossolet pense que ces vêtements furent portés lors des grandes épidémies de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle³¹².

La danse macabre a pu également entrer dans les églises sous la forme d'une tenture. Sur les murs du cloître de la Sainte-Chapelle de Dijon, datant de 1172 et détruite pendant la Révolution, l'on « tendait, à l'occasion de diverses cérémonies une pièce d'étoffe noire sur laquelle était brodée ou découpée en blanc et cousue, une danse des morts exécutée en 1438³¹³ ».

Nous la retrouvons enfin, bien plus tardivement, reproduite sur une des cloches de l'église de Chereng dans le Nord, elle est datée de 1734. « Il s'agit d'un bandeau qui orne le sommet de la cloche et où un motif composé de 4 personnages se reproduit 10 fois ; la cloche mesurant à cet endroit 1 mètre 70 de développement, ce motif a donc 17 centimètres de longueur et 6 centimètres environ de hauteur. La Mort, sous la forme d'un squelette drapé dans un voile flottant au mouvement de la ronde dansante, se retrouve

³¹¹ BROSSOLET J., op. cit., p. 54.

³¹² Ibid., p. 64.

³¹³ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 129.

deux fois dans chaque motif ; elle tient par la main soit un personnage en pourpoint, chausses, bas et souliers, portant le buste droit et la tête relevée, soit un homme vêtu d'une longue robe à larges manches et coiffé d'un bonnet carré de docteur dont trois cornes sont visibles, avec la tête penchée en une attitude de résignation ou de découragement. En bordure de chacun des panneaux de quatre personnages on voit une sorte de feuillage stylisé et en bas, entre leurs pieds, on distingue mal une sorte de plante basse ou de buisson.³¹⁴»

La danse a ainsi pu avoir une double fonction au sein de l'église en alliant le côté moralisateur et l'aspect décoratif. Mais son habileté la plus spectaculaire fut sans doute de savoir s'insinuer dans la vie privée des hommes.

III.2. Les objets profanes.

Les danses des morts n'étaient pas l'apanage des lieux saints et leur popularité fut telle que les variations du thème se retrouvent sur de multiples objets. Écoutons de nouveau Paul Lacroix : « ce sujet funèbre et burlesque tout à la fois avec lequel s'étaient familiarisés les yeux et les esprits de la foule, épouvantait les grands et les riches, consolait et divertissait les pauvres. Les artistes en tout genre ne cessaient donc de le reproduire sous toutes les formes et à tout propos ; on le retrouvait jusque dans la ciselure des bijoux de femme³¹⁵ ». Le thème se déclina également sur des cheminées, au Fay, près d'Yvetot, à Sonnevile, au musée de Dole, sur des maisons, à Caen et à Bâle ... Mais examinons de plus près certains de ces objets !

Relayant la volonté de l'Eglise de montrer au plein jour les effets de la mort, la ville de Lucerne choisit un lieu public pour offrir à la population la terrible leçon des danses. La peste ravageait l'Europe lorsque Kaspar Meglinger reçut commande d'une décoration pour le Pont des Moulins. Ce dernier s'inspira de l'oeuvre d'Holbein et de la fresque de Bâle. « Les cinquante-huit scènes triangulaires n'abritent qu'une fois un couple ; les cinquante-sept autres sont peuplées de nombreux personnages parmi lesquels la mort s'est glissée : le juge en son conseil légifère, le soldat combat entouré de ses compagnons ; la dame à sa toilette est aidée de ses servantes, les comédiens jouent devant leur public sans voir le crâne qui soulève le rideau de scène ; les amants écoutent un concert, trop occupés d'eux-mêmes pour s'apercevoir que le flûtiste est un cadavre, la fermière trait sa vache afin de vendre du lait au squelette qui s'approche, sa cruche à la main ; c'est en effet la grande originalité de cette oeuvre que de voir partout le mort vêtu selon l'état des vivants qu'il rencontre. Loin d'être grimaçante, fantasque, entraînante, étourdissante comme celle d'Holbein, la mort de Méglinger se glisse discrètement dans la vie, s'y fond, y participe. Ce sont les vivants qui jouent le premier rôle, vivants aux occupations influencées par l'époque et dans des décors d'esprit italien, avec des terrasses, des balustrades, des détails d'architecture tirés des florentins, et Méglinger introduit quelques personnages modernes : l'écrivain, le philosophe et un type local : l'horloger.³¹⁶ » On ne pouvait trouver plus belle image qu'un pont, symbole du passage,

³¹⁴ Ibid., pp. 185-186.

³¹⁵ Op. cit. .

pour pousser les hommes à réfléchir sur leur vie présente ...

Passerelle entre deux mondes, entre la vie et la mort, entre l'éveil et le sommeil, nous pouvons attacher à l'objet « lit » une symbolique très proche de celle du pont. C'est probablement pourquoi nous retrouvons une danse des morts sur un lit de châtaignier. « Cette danse occupe trois des panneaux inférieurs du lit et comporte quinze personnages placés sans ordre hiérarchique et escortés chacun d'un squelette. Sur les colonnes du lit sont des crânes avec des os en croix ; sur la bordure supérieure, des enfants appuyés sur des têtes de mort et soutenant des guirlandes de fleurs reliées entre elles par des têtes de chérubins. Il ne s'agit pas d'un lit mortuaire, mais bien d'un lit ordinaire, fruit de la fantaisie de l'artiste ou du propriétaire, vraisemblablement un Suisse.³¹⁷ » Ce lit, daté du XVI^e siècle, est conservé au Musée des Arts d'Aix-la-Chapelle, la danse y apparaît une fois de plus comme un élément décoratif. Toutefois un pas a été franchi, nous sommes passés du monde public au monde privé et la mort se glisse ici au sein de la plus stricte intimité. Pour que cette danse ne soit plus vue comme un cauchemar permanent, il devait falloir que son image se soit diffusée à un point tel que sa leçon se soit banalisée, que l'aspect décoratif ait complètement supplanté l'aspect didactique.

Nous retrouvons enfin la représentation de la mort sur un bahut d'ébène conservé au musée des antiquités d'Angers. « La Mort, debout sur un tertre, est menacée, de part et d'autre, par des groupes de personnages qui s'avancent contre elle en bandant leurs arcs. A sa gauche, un pape, un cardinal, un archevêque, un évêque, un chanoine, des moines. Un empereur, à sa droite, suivi d'un roi, d'une impératrice peut-être, et d'une reine, d'un homme d'armes, d'une femme du peuple, de gens de robe. Sur la frise, des enfants surtout ; le poupon au maillot lui-même dirige sa flèche contre la Mort.³¹⁸ » Ces sculptures ont été interprétées, à tort, comme une revanche de la danse macabre ; messieurs de Lasteyrie et Bouchot, en la rapprochant d'une gravure au sujet similaire, datée de 1570, sur laquelle on peut lire : « Le faible et le fort/ Tirent à la Mort », ont montré que l'on était en présence d'un simple jeu de mot fait sur le double sens du verbe « tirer »³¹⁹.

Il semblerait donc qu'en s'éloignant de l'Eglise, en entrant dans la vie privée des hommes, la danse macabre ait perdu son pouvoir de terreur. Peu à peu, l'adjectif « macabre » s'est banalisé. A force d'être reproduite en de multiples lieux, la leçon des danses a été assimilée par les esprits, l'horreur a perdu tout caractère spectaculaire, les cadavres eux-mêmes ne suscitaient plus aucun frisson puisqu'on allait jusqu'à dormir

³¹⁶ BROSSOLET J., op. cit., p. 68. Pour une reproduction et une étude de cette oeuvre voir HORAT Heinz, GLAUSER Fritz, PANTLI Heinz, WECHSLER Liselotte, Die Spreuerbrücke in Luzern, Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung, Basel : Raeber Verlag Luzern, 1996.

³¹⁷ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 184.

³¹⁸ MASSERON A., op. cit., p. 530.

³¹⁹ A. Masseron signale que le bahut est reproduit dans l'ouvrage de Monsieur de LASTEYRIE, Album archéologique des musées de province.

avec eux... Les morts pouvaient bien sortir de leurs tombeaux pour tenter d'effrayer les vivants, ils n'étaient plus que décor et jeux de mots !

Au terme de cette partie, le succès des danses macabres n'est plus à démontrer ; il fut tel qu'elles se déclinaient sur les murs et dans les ossuaires de multiples églises, que les éditeurs les utilisèrent pour se concurrencer, que les auteurs et les peintres leur inventèrent de multiples variations et que le peuple lui-même s'en empara. La danse macabre, alors, n'était plus un simple objet de sermon, avec les siècles elle se revêtit d'un environnement affectif tel que les habitants de Bâle la protégèrent de la destruction. « Small wonder that the citizens of that quarter of the town were very attached to their Totentanz in the Dominican cemetery, with its beautiful linden trees. When the Council brought forward new building plans in 1805, which involved the destruction of the cemetery wall, the local residents protested violently. So great was the opposition that the work of demolition had to be done secretly by night. Local patriots rallied to the spot afterwards and picked up the remaining fragments of the Dance of Death. These were carefully preserved in various private houses.³²⁰ » Cette merveilleuse anecdote montre combien les habitants de cette ville étaient attachés à la fresque de la danse macabre qu'ils devaient côtoyer chaque jour. La danse macabre était devenue familière pour chacun et l'empressement de la population pour sauver les fragments de cette oeuvre prouve que son sujet n'avait rien de répugnant, la danse était une leçon de vie, un témoignage du passé. Nous pouvons également voir dans ce geste une magnifique revanche des vivants sur les morts !

Au terme de cette partie nous pouvons affiner notre définition de la danse macabre. Réellement exécutée dans l'église par un groupe de fidèles, elle était l'illustration d'un sermon sur la mort. On évoquait sans doute dans celui-ci, comme dans le Mors de la pomme, la désobéissance de nos premiers parents qui provoqua l'entrée de la mort dans le monde pour passer ensuite à l'effet visible de cette malédiction divine : la mort humaine symbolisée alors par la danse. Cette dernière rappelle les ballets d'Asie centrale mettant en scène des morts ressuscités, ballets religieux découverts par les moines franciscains qui s'accordaient fort bien avec les coutumes païennes européennes qui amenaient les hommes et les femmes à la recherche d'un intercesseur pour guérir leurs divers maux, à danser dans les cimetières et sur le parvis des églises. Il semble en effet hors de doute que cette invention fut le fruit de l'imagination d'un moine mendiant, sans doute franciscain, qui n'aurait somme toute fait que reprendre les thèmes du De Comptentu mundi et des Vers de la mort pour donner naissance à une oeuvre fort proche de la Légende des trois morts et des trois vifs, destinée à remettre sur le chemin de la religion les jeunes aristocrates un peu trop préoccupés par les plaisirs terrestres. L'utilisation du macabre, qui s'adressait désormais à tous les membres du clergé puisque la danse fait alterner clercs et laïcs en descendant l'échelle hiérarchique, toucha par la suite non

³²⁰ CLARK J., op. cit., p. 62. « Il n'est guère étonnant que les habitants de ce quartier de la ville fussent vraiment attachés à la danse macabre du cimetière des dominicains, abritée par ses magnifiques tilleuls. Lorsque le Concile proposa de nouveaux plans de construction en 1805, qui entraînaient la destruction du mur du cimetière, les résidents du quartier protestèrent violemment. L'opposition fut si grande que les travaux de démolition durent être menés secrètement, de nuit. Les patriotes locaux rassemblèrent les morceaux du mur et sélectionnèrent des fragments de la danse des morts parmi ce qui restait. Ces derniers furent soigneusement conservés dans plusieurs maisons privées. »

seulement les membres de l'aristocratie à qui les vers qui explicitaient la leçon de la mort s'adressaient, mais également, par le biais de l'image, l'ensemble du public illettré et populaire qui apprécia sans doute la revanche que la mort lui offrait en ne faisant aucune distinction entre les classes sociales.

Représentée comme un Mystère, peinte dans les couvents mais aussi sur les murs des cimetières, la danse macabre sortit sur la place publique et les thèmes primitivement monastiques furent rapidement vulgarisés. Grâce à l'invention de la xylographie le macabre entra dans les jeux de cartes et les danses connurent une rapide distribution. Le succès fut tel que l'origine du titre de l'oeuvre, parfois déformé par les éditeurs eux-mêmes, demeure obscur. Echappant aux ordres mendiants, l'oeuvre changea également de sens. Son message, décliné sur les arcades du cimetière des Innocents, lieu de marchandage et de prostitution, devait plus inciter à profiter des plaisirs terrestres qu'à mener une vie ascétique. Elle fut parfois peinte, comme plus tardivement à Lucerne, pour rappeler les effets de la peste, et plus exactement, pour limiter la recherche des jouissances terrestres qui suit les guerres et les grandes épidémies. La danse, banalisée, avait perdu son pouvoir de terreur, les peintres eux-mêmes lui ôtèrent son dépouillement primitif pour le remplacer par des décors richement travaillés ; le macabre, apprécié par le plus grand nombre, devint objet de mode.

En Italie, la danse macabre, concurrencée par le Triomphe de la mort, ne connaîtra qu'un succès hésitant et réservé ; en France le thème s'étiolera rapidement et peu de danses seront peintes après le moyen âge. « L'association entre la mort, l'individualité, la pourriture va se relâcher au cours du XVI^e siècle. Il serait facile de montrer comment, à partir du XVI^e siècle, les représentations macabres vont perdre leur charge dramatique, devenir banales et presque abstraites. Le transi est remplacé par le squelette, et le squelette lui-même se divise plus souvent en petits éléments, crânes, tibias, os, ensuite recomposés en une sorte d'algèbre. Cette seconde floraison macabre des XVII^e et XVIII^e siècles traduit un sentiment du néant bien éloigné du douloureux regret d'une vie trop aimée, tel qu'il paraît à la fin du moyen âge³²¹ ». Ainsi, même dans les pays germaniques³²² où la danse des morts déclina ses fresques jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les cadavres et écorchés ont disparu pour faire place à des squelettes très souvent habillés. « Le décor représente soit l'intérieur d'un couvent, soit celui d'une maison bourgeoise. Comme chez Holbein les vivants sont surpris dans leurs activités. La mort les tue, mais ne les conduit pas³²³ ». Cette évolution nous montre que les mêmes images peuvent avoir un sens différent, elles expriment un sens nouveau et exalté de la conscience de soi mais ne traduisent pas encore un sentiment profond et tragique de la mort.

³²¹ ARIES Philippe, Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours, Paris : éditions du Seuil, 1975, pp. 118-119.

³²² Voir annexe 2. Seuls les pays germaniques continuèrent à propager le message macabre. Cependant, le squelette a rapidement remplacé la momie rongée par les vers et le temps. La danse avait ainsi perdu une de ses significations.

³²³ CORVISIER A., op. cit., p. 92.

DEUXIEME PARTIE LES DANSES DES MORTS.

En grande partie grâce à l'influence d'Holbein, la danse macabre connut un renouveau et une vogue extraordinaire tout au long du XIX^e siècle. Ce motif médiéval trouva son premier écho chez les poètes marqués par le mouvement romantique qui retrouvèrent dans ces oeuvres le thème de la mort dans la vie, il permit également d'exprimer l'alliance de la beauté et de la mort. Néanmoins, et bien que ceci puisse sembler paradoxal, aucune de nos oeuvres n'appartient entièrement à ce mouvement littéraire. Hugo et à sa suite, Verlaine, dépeignent la grande faucheuse mais n'exploitent pas toutes les possibilités offertes par l'imagerie médiévale. Théophile Gautier, tout en utilisant les thèmes de la vie et de la mort, de l'horreur et de la beauté énonce sa théorie parnassienne sur l'art, Anatole France fait de même. Alcide Ducos du Hauron semble prendre modèle sur Théophile Gautier ; il décrit également la danse d'Holbein puis nous présente le personnage de la Mort, qui n'est en rien répugnant, il entraîne ensuite le lecteur dans un survol de l'humanité. Les autres écrivains qui nous ont offerts leur vision de la danse macabre ont quant à eux davantage exploité l'aspect satirique de ces oeuvres afin de nous dresser un portrait de la société, c'est sans doute pour cette raison qu'ils sont restés fort proches des oeuvres médiévales.

Auguste Hoyau, se référant aux éditions des danses, associe dessins et quatrains. Ferdinand Barth, Ludwig Bechstein et Alfred Rethel utilisent les mêmes procédés et, bien que ces auteurs soient allemands, nous avons inclus leurs danses dans notre corpus. Ils

offrent en effet des points de comparaisons intéressants puisqu'ils restent fidèles aux oeuvres anciennes et de plus, la danse d'Alfred Rethel connut un succès considérable à Paris, une version française vit d'ailleurs le jour. André Spire, au début du XX^e siècle, écrit également une danse pour nous décrire la société de son temps et pour dénoncer la lâcheté humaine. Ulysse Normand, Léon Cathlin, Pierre-Jean Jouve évoquent les ravages matériels et moraux causés par la guerre et Pierre Mac Orlan nous dépeint les désillusions qui lui succédèrent.

Enfin, des historiens, Paul Lacroix et Georges Kastner, sans doute sous l'impulsion des recherches qu'ils consacrèrent au moyen âge, rendent hommage à ces oeuvres. Le roman de Paul Lacroix nous replonge notamment dans le Paris de la fin du moyen âge et nous fait assister à une représentation théâtrale de la danse au cimetière des Innocents. Georges Kastner et Edouard Thierry recréent une danse macabre en suivant strictement le modèle médiéval. Dans Le Septième Sceau, Ingmar Bergman fait quant à lui référence aux multiples éléments qui ont donné naissance aux danses. C'est pourquoi, bien que son film soit antérieur à 1930, je me suis permis de commenter certaines scènes qui nous permettent de mieux comprendre le sens des danses.

Les oeuvres que nous avons choisi d'aborder dans cette partie ont pris pour modèle les danses macabres médiévales. Nous allons donc comparer les textes anciens et nouveaux afin de déterminer quels éléments peuvent nous permettre de définir la danse macabre comme genre. Cette mise en parallèle nous donnera également la possibilité de déterminer la spécificité des danses « contemporaines ³²⁴ ». En quoi diffèrent-elles des oeuvres médiévales ? Pour quelles raisons des écrivains, des graveurs, ont-ils fait appel au genre macabre ? Quelle vision de la société les danses macabres nous révèlent-elles ?

CHAPITRE I : la reprise des thèmes médiévaux.

Nos recherches sur les origines de la danse et sur le sens du titre danse macabre nous ont permis de comprendre pourquoi ces oeuvres avaient fait leur apparition ; nous avons approché la sensibilité qui les a fait naître. Nous allons maintenant examiner certains thèmes qui rapprochent les danses médiévales des danses « contemporaines » : description d'une société hiérarchisée, égalité des hommes devant la mort, corruption du corps ou encore présence de notre double mortel. Ce sont ces éléments qui ont fait la spécificité des danses médiévales et c'est donc par eux que le rapprochement peut s'effectuer. Comment ces motifs ont-ils été interprétés par les écrivains du XIX^e et du XX^e siècle ?

³²⁴ Nous avons choisi de désigner les danses qui ont été écrites aux XIX^e et XX^e siècles par l'expression « danses contemporaines » afin de les distinguer aisément des oeuvres médiévales. Ce terme fait référence à l'histoire contemporaine qui traite des événements antérieurs à la Révolution.

I. Les personnages.

« Telz comme vous ung temps nous fumes, / Telz serez vous comme nous sommes.³²⁵ »
Ce message que déclinaient déjà les Dits des trois morts et des trois vifs est devenu un des éléments de reconnaissance de la danse macabre : chacun devra un jour affronter la mort. Mais avant de nous pencher sur ce thème capital pour l'étude des danses, nous nous arrêterons sur les personnages eux-mêmes. En découvrant les victimes de la mort nous aurons l'occasion d'esquisser le contenu de certains textes, ceci nous permettra de fixer des points de repères et de nous familiariser avec ces oeuvres très souvent méconnues.

I.1. Les figures marquantes d'une époque.

La Mort de la danse macabre va convoquer à sa ronde l'humanité entière. Ce qui constitue la spécificité du message de la danse et qui n'échappera pas aux auteurs qui ont repris le motif, c'est le fait que « cette universalité est structurée, et doublement. Elle est sujette à une première structuration qui est hiérarchique : le monde de la danse repose sur une conception verticale de l'ordre social où dominant le pape et l'empereur, et où l'enfant et le mendiant occupent le bas de l'échelle. Mais sa deuxième structuration, celle-ci binaire, est la plus caractéristique : à chaque marche de l'échelle se place un couple, cleric et laïc, censé être du même niveau social³²⁶ ».

I.1.1. Les danses médiévales.

Les artistes, en mettant en scène un ensemble de personnages variés, nous offrent un portrait de la société dans laquelle ils ont vécu. Leur choix est révélateur puisqu'il reflète l'image que l'homme se faisait alors de cette société. Quelles sont les figures qui ont marqué leur temps ? C'est une question à laquelle l'étude des danses apporte des éléments de réponse.

I.1.1.1. Les représentants de la société.

Rappelons à notre mémoire la liste des personnages que Guyot Marchant offre en 1485 aux premiers lecteurs de la danse macabre. Nous trouvons le pape, l'empereur³²⁷, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le bailli, le maître (astrologien), le bourgeois, le chanoine, le marchand, le

³²⁵ ANONYME, « Cy commence le dit des trois mors et des trois vifs », op. cit., v. 105-106, p. 96.

³²⁶ TAYLOR Jane H.M., « Villon et la danse macabre », HARF-LANCNER Laurence, Pour une mythologie du moyen âge, 1988, p. 180.

³²⁷ « L'empereur a officiellement le pas sur les rois, non pas seulement grâce à l'étendue de ses souverainetés, de ses territoires, mais surtout par le prestige que revêtent, depuis Charlemagne, la couronne, le glaive et le globe : « Laisser faut la pomme d'or ronde » imprime Guyot Marchant ». UTZINGER Hélène et Bertrand, op. cit., p. 235.

chartreux, le sergent, le moine, l'usurier avec le pauvre homme, le médecin, l'amoureux, l'avocat, le ménestrel, le curé, le laboureur, le cordelier, l'enfant, le clerc et l'ermitte.

Ces personnages sont présents, pour la plupart, dans les fresques antérieures à la première édition. Remarquons toutefois qu'à Kermaria-an-Isquit, le peintre qui s'est apparemment inspiré de la fresque des Innocents a dû supprimer, faute de place, plusieurs personnages. « Disposant d'un espace trop restreint pour reproduire la série complète, [il] a choisi les types les plus dignes d'attirer l'attention.³²⁸ » Et nous voyons disparaître le chanoine, le marchand, le médecin, l'avocat, le curé, le clerc et l'ermitte. A Meslay-le-Grenet, l'artiste a semble-t-il effectué un choix similaire. Faut de place, il a également sacrifié certaines figures ; « après le chanoine et le marchand que précède la série ordinaire, [on] ne rencontre plus que le laboureur, l'enfant, l'usurier flanqué de son povre homme et la figure du pèlerin³²⁹ ». Comme dans la peinture précédente, l'artiste a décidé de modifier la fin de la frise et le chartreux, le sergent, le moine, le médecin, l'amoureux, l'avocat, le ménestrel, le curé, le cordelier, le clerc et l'ermitte disparaissent. Le peintre « a choisi dans la danse des hommes ceux qui lui paraissaient les plus aptes à frapper le public pour qui il travaillait³³⁰ » mais il a sans doute aussi tenu compte des spécificités de la société qu'il représentait. Lorsque l'on étudie l'emplacement des personnages l'on s'aperçoit que « le médecin est un peu plus mal placé en campagne qu'à la ville ; le bourgeois est situé beaucoup plus bas en campagne qu'en ville, où il occupe le milieu de la hiérarchie. Dans cette campagne beauceronne, il n'y a qu'un moine, d'identification douteuse, et un seul homme d'armes, le connétable : est-ce à dire que Meslay-le-Grenet était éloigné des couvents et que la bourgade a été relativement épargnée par la guerre ?³³¹ »

Nous remarquons ainsi que lorsqu'il faut réduire la taille de la fresque, les artistes ont gardé intact la première partie d'une danse fortement hiérarchisée ; il va donc de soi, et cela est souligné par le choix des peintres, que les membres dirigeants du clergé et les personnes de la noblesse étaient les personnes les plus importantes de leur temps. Nous trouvons ensuite quelques figures phares du peuple : le bourgeois et le laboureur, ainsi qu'un type qui ne pouvait disparaître lorsque l'on connaît le côté profondément moraliste des danses : l'usurier. L'enfant, quant à lui, est également un personnage obligé puisqu'il est l'illustrateur d'un des thèmes dominants de la danse, celui de la puissance de la mort. Seul un personnage, celui du marchand, se trouve en porte-à-faux, et il est intéressant de voir qu'en l'espace d'une trentaine d'années il est devenu, sans doute à cause du développement du commerce, l'un des personnages importants de son époque³³².

La technique de la gravure offre plus de liberté que celle de la peinture à la fresque

³²⁸ SOLEIL Félix, op. cit., p. 15.

³²⁹ MASSERON Alexandre, op. cit., p. 540.

³³⁰ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 155.

³³¹ UTZINGER Hélène et Bertrand, op. cit., pp. 236-237.

³³² Il était déjà présent à la Chaise-Dieu, Berlin, Lübeck et on le retrouve à Bâle, à Bleibach et chez Holbein.

qui doit se plier aux limites spatiales des murs déjà construits d'une église ou d'un cloître. Le développement de l'imprimerie va permettre d'intégrer une multitude de personnages dans la danse. Par souci commercial, Guyot Marchant, dans l'édition de juin 1486, ajoute à la danse des cadavres musiciens ; ces nouveaux personnages se trouvaient déjà dans certaines danses, ainsi, dans les fresques de la Chaise-Dieu, de Lübeck et de Berlin, à la suite du prédicateur, un musicien assis ouvre la danse³³³. A Bâle, deux squelettes sortent de la maison des os en jouant de la musique, ce sont eux qui donnent le signal de la danse.

A côté des musiciens, de nouvelles figures apparaissent dans l'édition de 1486 ; le légat, le duc, le maître d'école, l'homme d'armes, le promoteur, le geôlier, le pèlerin, le berger, le hallebardier et le sot entrent dans la danse. L'éditeur a sans doute fait appel à ces personnages secondaires pour donner une nouvelle dimension à sa production avant de se tourner vers les personnages féminins.

La danse macabré des femmes³³⁴ de Martial d'Auvergne invite les spectatrices à réfléchir sur l'état de pureté de leur âme :

« Mirez vous icy, mirez, femmes,
Pour prendre consolation
E pansés a voz povres ames
Qui desirent salvation.³³⁵ »

La mort ouvre le pas avec la reine qui reconnaît le caractère inéluctable de la danse, elle est suivie par la femme du chevalier, la bourgeoise, la marchande, l'épousée, la chambrière et la danse se termine par l'entrée en scène de la bergère. Nous remarquons

³³³ Nous consacrons une partie de notre étude à l'utilisation de la musique au sein des danses (voir partie 3).

³³⁴ Il nous faut signaler un autre texte : La grande danse macabre des femmes, également attribuée à Martial d'Auvergne. Ce texte comporte trente-six personnages féminins. La réplique de l'acteur est totalement différente et quatre morts musiciens ouvrent la danse, de plus, la reine morte qui clôt le cortège féminin est suivie de l'acteur, d'une gueule d'Enfer et d'une mort à cheval (édition de G. Marchant de 1491). M. Louis cite une édition de 1858 de L. Pottier, qui est une reproduction d'une édition de G. Marchant, dans laquelle l'ensemble des personnages féminins apparaît (op. cit., p. 178). R. Favre, dans La fin dernière, Paris : éditions Montalba, 1984, reproduit l'intégralité de La grande danse macabre des hommes et des femmes historiée et renouvelée de vieux Gaulois, en langage le plus poly de notre tems, éditée à Troyes par Jacques Oudot à la fin du XVII^e siècle. L'édition la plus connue ne serait-elle parue qu'en 1491 (la première édition date de 1486, une deuxième édition paraît en 1491) ? L'édition du 2 mai 1491 porte en effet ce commentaire : « Cy est la danse des femmes tout hystoriee / et augmentee de nouveaux personnages ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 143. Cette danse donne un aperçu des occupations des femmes de cette époque : « The depictions of these figures are representative of the women's social classes, occupations and concerns (...). The physical rather than the spiritual side of death is given more attention in the poem. While the five speakers emphasize the condition of the soul, the thirty-six women are burdened by the concerns of life : food, money, power, wealth and mariage. Only eight are from the upper class, eleven are middle class and eleven are working class women. The remaining six women belong to the middle class but their backgrounds seem to be lower class ». WEMPLE Suzanne F. and KAISER Denise A., « Death's dance of women », Journal of Medieval History, décembre 1986, vol. 12, N°4, p. 338.

³³⁵ La danse macabré des femmes, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turolid à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 265-272, p. 266.

ainsi que la place de la femme dans la société médiévale se détermine par rapport à celle du mari, ceci est tout à fait frappant dans l'expression « la femme du chevalier ³³⁶ ». Seules les femmes moins fortunées : la marchande, la chambrière et la bergère ont un métier et possèdent ainsi leur propre statut social.

I.1.1.2. Les personnages bibliques.

Le Mors de la pomme et la danse d'Holbein se distinguent des éditions de Guyot Marchant car elles font à plusieurs reprises référence à La Bible. Holbein met en scène la naissance de la mort en nous montrant la création du genre humain, la vie d'Adam et Eve au Paradis et leur expulsion du monde céleste qui se solde par les douleurs de l'enfantement et par l'obligation de cultiver la terre. Ces événements sont repris dans les peintures sur bois, riches en détails, du Spreuerbrücke de Lucerne. Le Mors de la pomme retrace l'histoire du péché originel en faisant dialoguer Adam, Eve, Dieu et la mort. Allant au-delà des gravures d'Holbein, l'auteur explique comment l'âme fut séparée du corps et pourquoi Dieu créa l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. D'autres passages de La Bible sont évoqués à travers les personnages d'Abel, de Caïn, de Noé, de Satan et de Jésus.

Nous retrouvons des références à la Genèse dans la fresque de la Chaise-Dieu ; en effet, sur le premier pilier - de facture différente de la fresque - nous pouvons voir Eve montrant à Adam le serpent qui s'enroule autour de l'arbre de vie. La tête du serpent est remplacée par celle de la mort. A Rouen, « Adam et Eve rappelaient l'origine de la mort ³³⁷ ». A Berne, Adam et Eve sont chassés du Paradis et Moïse reçoit les tables de la Loi. La fresque du Grand-Bâle quant à elle nous décrit le moment où Eve propose la pomme à Adam. La scène se passe en dessous de l'arbre autour duquel descend le serpent. Les deux jeunes gens sont accompagnés du lion, du perroquet, de l'aigle et de la licorne ³³⁸. La présence de ces animaux est tout à fait exceptionnelle, selon la tradition chrétienne le lion symbolise la justice, l'aigle la contemplation et la licorne est l'image de la révélation divine, mais comment peut-on expliquer l'existence du perroquet, symbole du feu et de l'énergie solaire chez les Mayas ? Peut-être faut-il voir là une touche d'exotisme à moins que ces animaux ne constituent les emblèmes de la ville.

Un autre personnage inhabituel apparaît dans les fresques de Berlin ³³⁹, de Berne, de Bâle ³⁴⁰, de Carisolo et de Pinzolo, c'est celui du Christ en croix. Écoutons-le nous expliquer les raisons de sa participation à la danse :

³³⁶ Ibid., p. 267.

³³⁷ MASSERON A., op. cit., p. 529.

³³⁸ Pour une étude de cette danse, vous pouvez consulter : EGGER Franz, Basler Totentanz, Basel : Buchverlag Basler Zeitung und Historisches Museum Basel, 1990.

³³⁹ « Le Christ en croix est le centre mystique et géométrique de cette danse qui est double : c'est à la gauche de l'observateur que sont placés de gauche à droite les clercs dont l'importance croît au fur et à mesure qu'ils se rapprochent du Christ (...). Le Christ est placé à l'angle nord-ouest du narthex et, plus précisément, sur le pilier qui renforce cet angle ». UTZINGER H. et B., op. cit., pp. 138-139.

« Je sueffre mort et passion
 Pour vraye amour dont j'aimme l'omme.
 En croix fait reparation
 Du mors qu'Adam fist en la pomme³⁴¹. »

Selon Liliane Guerry, la présence du Christ en croix, « particularité caractéristique des pays germaniques », serait un « symptôme de l'état d'esprit précurseur de la Réforme³⁴² ». L'apparition de ce personnage serait ainsi la marque de l'évolution des croyances religieuses. Toutefois, le Christ disparaît des danses postérieures. Nous ne le retrouvons pas à Bleibach, Hasle, Füssen, Lucerne... Comment pouvons-nous expliquer cette présence transitoire ?

Les fresques de Carisolo et de Pinzolo ont subi une influence allemande. Nicolas Manuel, l'auteur de la fresque de Berne, connaissait celle du grand Bâle. La fresque de Berlin, alors qu'elle est influencée par celle de Lübeck, représente le Christ en croix. Ce sont donc des oeuvres créées entre 1460 et 1520, en pays germaniques, qui donnent à voir cette scène (la fresque de Carisolo date de 1519 et celle de Pinzolo de 1539). Ceci peut correspondre à la période de la Réforme, quoique celle-ci ne commence réellement que vers 1517, mais n'explique pas l'absence de ce personnage à Lübeck. Ces oeuvres ont peut-être également subi l'influence du Mors de la pomme, antérieur à toutes ces fresques. Ce poème était en effet connu d' Holbein, or, celui-ci avait vu la fresque du grand Bâle. Le texte circulait donc hors de France et l'artiste du Grand Bâle l'avait peut-être lu. Si tel est le cas, la représentation du christ en croix lui permettait de donner un ton original à sa danse tout en accentuant le message religieux. Dieu n'apparaît plus alors comme le seul créateur de la mort, il a sacrifié son fils pour donner une nouvelle chance aux hommes et sait leur pardonner. Jésus a en effet accepté de souffrir outrage et humiliation afin de racheter le péché de nos premiers parents. Nous pouvons rapprocher de ces représentations le tableau du Triomphe de la Mort (1348), attribué à Pietro Lorenzetti. « le personnage principal n'est pas la Mort, mais le Christ, qui reste le seul triomphateur, ayant vaincu le péché et la mort elle-même. Celle-ci n'est qu'une comparse du drame, un épisode de la destinée humaine, un accident de peu d'importance pour celui qui croit en l'éternité de la vie. ³⁴³ »

L'entrée de figures bibliques dans les danses s'explique sans doute par une volonté de fixer sur les murs les éléments clefs des sermons. En effet, nous l'avons indiqué dans la première partie de ce travail, les prédicateurs, avant d'évoquer le cortège funèbre,

³⁴⁰ J. Clark montre, dans son chapitre sur la Suisse, que la scène de la crucifixion était présente au centre de la fresque de Bâle, puis il explique pourquoi cette représentation fut négligée : « When the Kleinbasel cycle was renovated, the Crucifixion was not repainted ; consequently it faded and seemed to be a diferent date from the rest. This circumstance misled scholars to think that the scene did not form part of the dance of death. » op. cit., pp. 67-68.

³⁴¹ ANONYME, Le Mors de la pomme, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Edition, 1979, p. 247.

³⁴² GUERRY Liliane, op. cit., p. 61.

³⁴³ Ibid., p. 28.

préparaient leur public en expliquant comment la mort avait fait son apparition sur notre terre. La référence au Christ permet de prolonger la leçon. Le Purgatoire a fait son apparition, Jésus et Marie sont perçus comme des intercesseurs auprès d'un Dieu devenu miséricordieux. En suivant les voies de la foi, le Christ est là pour le rappeler, tout chrétien assure sa survie dans l'au-delà. Ce n'est plus la mort qui est importante, mais le repentir.

I.1.1.3. Des personnages inédits.

Nous pouvons enfin isoler quelques danses qui ont la particularité de présenter des personnages originaux que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Ainsi, tout en prenant modèle sur la danse de Bâle, Nicolas Manuel a personnifié la fresque de Berne en ajoutant le chevalier teutonique, l'astrologue et la veuve. « Mais surtout il a figuré un grand nombre de ses contemporains, et lui-même dans le personnage du peintre : chacun est identifiable par ses armoiries peintes au-dessus des arcades.³⁴⁴ » Au Grand Bâle, la mort pose la main sur l'épaule du peintre qui tient encore palette et pinceaux. Elle l'invite à se retourner et à contempler l'oeuvre qu'il vient d'achever. Son doigt décharné lui indique la direction à suivre. Un autre squelette pousse vers lui sa femme qui retient de son bras gauche un berceau tandis que sa main droite se pose sur la tête d'un jeune enfant qui s'agrippe à sa robe. La mort, coiffée d'un tissu blanc lui tend un livre et tient sur la tête de la jeune femme un objet noir, une coupelle dont elle se sert comme d'un chapeau ? La mort invite-t-elle la dame à porter le deuil ? Quoiqu'il en soit, les deux personnages n'ont plus qu'à se joindre au défilé.

Kaspar Meglinger s'est également mis en scène dans sa propre fresque. Il est assis sur le bord de son bureau, devant un chevalet et la mort qui se tient debout derrière lui, lui prépare ses couleurs. Plusieurs de ses contemporains l'entourent, accoudés sur des tables ils regardent le spectateur ; d'autres personnages sont visibles à travers des portraits qui sont posés ça et là dans l'atelier. « Da der Künstler an der Staffelei Kaspar Meglinger sein dürfte, hätte er hier, direkt hinter seinen Kopf, seinen damals schon verstobenen Lehrer Jakob von Wil dargestellt. Links neben dem Maler wird das einzige Porträt einer Frau sichtbar. Vielleicht ist sie Katharina Schürmann, die Witwe Jakob von Wils und Frau Meglingers. Der Künstler selbst sitzt auf einer rot bemalten Truhe und präsentiert sich in roten Pluderhosen, Wams und Stehkragen.³⁴⁵ » Meglinger introduit dans sa danse quelques personnages modernes comme l'écrivain et le philosophe et un type local, l'horloger, à qui la mort adresse ces paroles ironiques :

« Hast Uhr und Wecker selbst gemacht
Und Doch genommen nit in acht

³⁴⁴ BROSSOLET J., op. cit., p. 60.

³⁴⁵ HORAT Heinz, op. cit., pp. 212-213. « Comme l'artiste assis devant son chevalet devait être Kaspar Meglinger, il devait avoir représenté ici, juste derrière sa tête, son ancien professeur, déjà décédé, Jacob von Wil. Du côté gauche du peintre l'unique portrait d'une femme sera visible. Peut-être s'agit-il de Katharina Schürmann, la veuve de Jacob von Wil et la femme de Meglinger. L'artiste lui-même est assis sur un bahut de couleur rouge et se présente dans un pantalon bouffant rouge, il porte un pourpoint et un col montant de couleur identique ».

Das von Natur du gehst zum grab
Gleichwie die Uhr selbst lauffet ab. ³⁴⁶»

Nous pouvons enfin relever quelques détails insolites qui montrent bien combien certains artistes ont voulu que leur public puisse clairement s'identifier dans la danse : dans la fresque de Kermaria le « ménétrier, au lieu de la gigue qui le caractérisait aux Innocents, a pour attribut le biniou, instrument d'un usage à peu près universel en Bretagne ³⁴⁷ » et dans celle de Wolhusen le boulanger tient à la main une spécialité régionale, un bretzel... mais même les bonnes choses ne peuvent amadouer la mort ! « Des Mönches Nachbar ist ein dicker Bäcker, die Kratzschaufel ist im entfallen. Mit einem Brot und einer Bretzel in den Händen sucht er dem Tod zu enteilen ; aber der hat seine Beute um den Leib gefaßt und holt mit hochgeschwungener Bürste zum Schläge aus. ³⁴⁸ »

Si l'on excepte le problème de la présence féminine, l'on s'aperçoit que les danses médiévales et celles qui leur ont succédé, mettaient en scène les personnages marquants de la société de leur temps. Le pape vient toujours en tête. « Le premier trait de la société décrite par les danses macabres est l'unité de la chrétienté. Dans les danses françaises ne figurent que des baptisés, l'Eglise dans son chef et dans ses membres (...). La représentation systématique des conditions sociales, déjà visible dans le Vado mori, se manifeste particulièrement en France. Par quels critères se manifeste la hiérarchie sociale ? Le plus évident est l'ordre des préséances suivi dans les cérémonies et les processions, bien en place à la fin du XIV^e siècle. La fonction vient ensuite à l'intérieur de chaque ordre, avec chez les laïcs, en tête les agents du pouvoir souverain ou dans les républiques urbaines, du pouvoir municipal. Les fonctions économiques sont d'abord réduites aux marchand, usurier, laboureur. On trouve enfin quelques « marginaux » comme le pèlerin. Au XVI^e siècle la multiplication des types sociaux s'opère au bas de l'échelle, parmi les citadins dans le monde de la boutique et de l'artisanat et aussi dans ce que l'on appellerait aujourd'hui les services, comme les « amuseurs » : ménestrel, jongleur, etc., alors que la tête du cortège reste à peu près immuable. Evidemment, sauf en milieu luthérien, on n'observe aucun changement chez les ecclésiastiques. ³⁴⁹ » Les artistes voulaient donc donner une représentation fidèle du microcosme dans lequel ils évoluaient, mais ils désiraient également que les habitants de la région puissent se reconnaître parmi les victimes de la mort. Nous allons maintenant voir dans quelle mesure les danses « contemporaines » ont respecté ce moule préétabli, comment elles ont su l'adapter aux moeurs de leur époque.

³⁴⁶ Ibid., p. 189. « Tu as toi-même fabriqué des réveils et des montres Et tu n'as cependant pas pris garde Que naturellement tu t'achemines vers la tombe De la même façon que les heures s'écoulent. »

³⁴⁷ SOLEIL F., op. cit., p. 23.

³⁴⁸ RAHN Johann Rudolph, « Der berühmte Totentanz », Die Wolhuser Totenkappelle und ihr Totentanz, Wolhusen : AG zum Gutenberg, 1998, non paginé. « Le voisin du moine est un gros boulanger, il a laissé échappé sa brosse métallique. Avec un pain et un bretzel dans les mains il tente d'échapper à la mort ; mais celle-ci a saisi sa proie par le corps et lève son bras muni d'une brosse avec un élan prodigieux pour le frapper. »

³⁴⁹ CORVISIER A., op. cit., pp. 104 et 106.

I.1.2. Les danses « contemporaines ».

Certaines oeuvres, se conformant au modèle médiéval, ont mis en scène la société de leur temps, celle-ci est marquée par l'insouciance de la Belle époque et par l'horreur de la première guerre mondiale.

I.1.2.1. La société d'avant guerre.

La Nouvelle danse macabre d'Auguste Hoyau³⁵⁰ porte bien son nom. Cet auteur est l'un des seuls à avoir conservé l'un des principes fondateurs de la danse : allier littérature et peinture. Ses dessins et quatrains nous présentent un ensemble de petites scènes qui ne sont pas sans nous rappeler la danse d'Holbein : alors qu'ils s'adonnent à leurs activités quotidiennes, les personnages reçoivent la visite de la mort. Le défilé des hommes vers leur dernière demeure rattache l'oeuvre à la tradition des danses médiévales; toutefois, les membres de cette mascarade ne sont plus les mêmes... le ménestrel, le hallebardier, l'écuyer, le chevalier sont bel et bien morts ! La société féodale et hiérarchisée du moyen âge a fait place à un monde régi par les lois - député, juge, avocat et notaire sont pris à partie par la mort -, protégé par l'armée - la mort s'adresse au soldat, au général -, guidé par l'église - pape, évêque, chanoine, religieux et religieuses doivent toujours entrer dans la danse - et formé par l'école, le professeur remet son bâton à la mort.

De nouvelles entités sont nées : la presse représentée par le journaliste et le camelot, le syndicalisme qui s'exprime à travers le socialiste. Le progrès a créé l'aéronaute, la révolution industrielle est à l'origine des personnages de l'ouvrier et du chiffonnier. La ville et ses magasins se sont développés, le commerçant et le croque-mort font désormais partie des personnages clefs de la société. Les femmes ont également une place plus grande : la pianiste et la chef d'orchestre ouvrent la danse, la coquette se coiffe dans son cabinet, la religieuse prie auprès de la croix, la cuisinière s'affaire devant ses fourneaux.... et la mort qui rend visite au peintre prend l'apparence de la muse ! Le loisir constitue l'une des composantes du monde moderne : l'agioteur parie sur le squelette d'un cheval ; la mort échange sa besace remplie de têtes de morts contre celle du chasseur, garnie de gibiers ; le clown traverse un cerceau brisé... et les dames dansent leur dernier cotillon. Le caricaturiste croque également le coureur du premier Tour de France qui se déroula justement en 1903 et les expériences sur le magnétisme qui sont utilisées à des fins ludiques et commerciales : dans une salle de spectacle, l'hypnotiseur envoûte la somnambule. Les affiches de la Belle Epoque furent l'une des sources d'inspiration iconographique d'Auguste Hoyau, « il a détourné, en dérision, les modèles utilisés, procédé qui lui permet de mettre en relief plus particulièrement tout ce qui concerne la vie de loisir et les divertissements populaires de la Belle Epoque. Il caricature donc le cotillon, les spectacles de music-hall et le cirque qui connaît à cette époque son âge d'or, les rassemblements populaires en plein air où des aéronautes faisaient des démonstrations qui se terminaient dramatiquement parfois. Enfin, il croque méchamment le bicycliste³⁵¹ ».

Le souverain, le vieillard, le moissonneur, le milliardaire, le nouveau né, le savant et le médecin... ont traversé les siècles ! Quant à la mort, elle manque parfois de besoin

³⁵⁰ Une biographie de cet auteur est donnée en annexe.

puisqu'il le suicide et le duel sont devenus monnaie courante... si bien qu'elle doit parfois s'interposer :

« Halte ! pas d'estoc ni de taille,
Sauf pour son pays et sa foi !
Vous aurez un duel avec moi,
Gardez-vous pour cette bataille.³⁵² »

Auguste Hoyau était l'un des fondateurs d'un almanach diffusé dans le département d'Eure-et-Loir et au delà, le Messenger de la Beauce et du Perche, anciennement le Catholique de la Beauce et du Perche. Il fournissait à cet almanach, tiré à 45 000 exemplaires à la fin du XIX^e siècle, illustrations et caricatures, la danse macabre sera publiée en marge du Messenger, en 1904. Ces diverses publications nous révèlent un esprit profondément religieux ayant le goût de la polémique. Les illustrations d'Auguste Hoyau « nous rappellent les mutations d'une société à fondement rural, les craintes et les espoirs d'une population rurale qu'on dit trop souvent et trop rapidement attachée à une morale « traditionnelle » bâtie autour du message chrétien³⁵³ », sa danse nous offre un bilan de la société de la Belle Epoque. « Il n'y a nulle allusion aux dimensions sociales de la vie politique. Le monde du travail est présent, mais la masse de la population active n'a droit qu'à deux vignettes seulement : celle du moissonneur et celle de l'ouvrier figuré par un maçon, soit deux types statistiquement bien représentés dans l'horizon du pays chartrain. A l'exception du chiffonnier alcoolique, représentant le sous-prolétariat, et du professeur qui donne l'occasion d'un plaidoyer pro-domo, les autres professions appartiennent au secteur tertiaire et renvoient à une image urbaine de tradition provinciale, comme dans un roman de Balzac. On voit le médecin, le commerçant, l'artiste-peintre, l'avocat et les représentants du monde de l'argent, le milliardaire et l'agioteur. Là se retrouvent les types sociaux que traite la caricature parisienne, c'est-à-dire les nouvelles élites de la société de la Belle Epoque.³⁵⁴ » Il faut enfin faire remarquer que la femme garde, dans cette société conservatrice, une place minoritaire, elle n'est représentée que dans des tâches qui la fixent au service de l'homme : cuisinière, nourrice, garde malade, religieuse oeuvrant pour les déshérités, ou qui la classent comme frivole : femme dansant au bal, jeune coquette occupée de sa toilette, reine d'un jour de palmarès, naïve qui se laisse hypnotiser. « Femme potiche » ou « femme boniche », « elle peut déchoir définitivement en devenant la pauvre en haillons qui interpelle le milliardaire ; elle trouve son rachat en entrant en religion dans une congrégation hospitalière³⁵⁵ ».

³⁵¹ BONNEBAS Mr et Mme, Caricatures, tranches de vie, humour et humeurs de Auguste Hoyau, Ladis, Pépin et Léonce Petit, Le Coudray : 1986, pp. 115-116.

³⁵² Nouvelle Danse Macabre, dessins et quatrains inédits, Chartres : F. Soulie, 1901, « La Mort et les Duellistes ».

³⁵³ BONNEBAS Mr et Mme, op. cit., p. 7.

³⁵⁴ Ibid., pp. 117-118.

³⁵⁵ Ibid., p. 115.

André Spire³⁵⁶, quelques années plus tard, s'est penché sur une autre partie de cette société : il nous entraîne dans un des grands magasins de Paris. Militant dans sa jeunesse dans les Universités Populaires cet écrivain fit preuve d'un grand souci de justice et de vérité qui apparaît dès ses premiers recueils. Son texte qui se présente comme un intermède théâtral dénonce le pouvoir et la lâcheté des possédants. S'insinuant comme un voleur au sein de la vie des hommes, il nous fait entrer dans une vente de charité et nous donne à voir, depuis un lieu précis qui n'est autre que celui de la vente, le défilé des badauds devant les étals. Une douairière vend une gravure au premier président, une jeune fille, Antoinette, offre de la faire porter chez lui. Louise et Amélie proposent gâteaux, chocolats et champagne à l'officier d'état-major et au secrétaire d'ambassade lorsque la mort fait son apparition. Les petites gens - un ouvrier de portières, un mendiant, un camelot, une femme de chambre, un cocher, une brodeuse, une couturière à façon, un distributeur de prospectus, un homme-affiche, une stoppeuse, un livreur, un sergot et un croque-mort - commentent la scène ; ils la jugent plutôt attrayante car pour une fois ils ne se retrouvent pas en position d'infériorité. Les quelques sentiments de pitié sont rapidement balayés par l'esprit de vengeance :

Une Première. « C'est dommage, ces femmes étaient belles à parer. Une brodeuse. Pas de pitié! Ont-elles eu pitié de nos yeux, Qui passaient les nuits pour elles ?³⁵⁷ »

Lorsque la mort, agacée par leurs propos, se tourne vers eux en les menaçant de les emmener avec elle, le livreur, la laveuse et le secrétaire de syndicat la supplient d'en faire ainsi.

Le livreur « Etends donc ta main, vers ma poitrine ! Une laveuse (avec son paquet de linge). Etends ta main vers moi !³⁵⁸ »

Quant au tailleur juif, il défie la mort sans trembler et porte la main sur elle quand il s'aperçoit que son fils se trouve dans le cortège funèbre. La mort disparaît alors et les hommes se retrouvent brutalement en prise avec leur condition, et, cruelle ironie, ils comprennent rapidement que la mort seule pouvait fournir un but à leur existence.

Alors que l'évêque, contemplant l'action de Dieu, se tait ; le moine voit son unique récompense - la mort, et donc la vie céleste - s'évanouir :

« Je suis maigre. Mes yeux sont jaunes. Mes mains sont transparentes comme celles d'un malade, Et la chair de mon corps est plus pâle qu'un lis. J'attendais. Mais, cette vie terrestre, cette vie corporelle, Vais-je pouvoir l'aimer, vais-je pouvoir la vivre, Maintenant que ce Juif a renversé le terme, Et que ma récompense unique s'évanouit ?³⁵⁹ »

Le vieillard est condamné à voir des têtes blondes courir devant lui, le boiteux devra

³⁵⁶ Des indications sont données en annexe sur cet auteur.

³⁵⁷ « La grande danse macabre des hommes et des femmes », *Vers les routes absurdes*, Tours : Mercure de France, 1911, p. 158.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 161.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

apprendre à vivre éternellement avec son infirmité, l'homme de lettres ne pourra plus chercher la gloire réservée pour toujours aux plus anciens que lui. Le directeur, un des seuls optimistes, tente de trouver des solutions aux problèmes soulevés par le secrétaire de syndicat, mais il se laisse rapidement gagner par les discours alarmistes des autres personnages... Un homme sensé, le vieux capitaine, tente d'expliquer au jeune sous-officier plein de fougue que la tranquillité est préférable à la gloire, soeur jumelle de la guerre. L'aviateur, le lad d'écurie, les jockeys et le courtier d'assurances craignent de voir leurs revenus diminuer. Le croque-mort, les jockeys, le courtier d'assurance, le boiteux, le directeur... tous vont alors crier « Mort au juif ! », « Sus au juif ! ³⁶⁰ » et mettre immédiatement leurs menaces à exécution. En souhaitant la mort de l'un des leurs, suprême ironie, ils redonnent naissance à la mort qui, cette fois, ne leur laissera plus aucun sursis !

« Lâches, laissez cet homme !
Il est à moi !
Vous êtes tous à moi ! ³⁶¹ »

Cette danse nous dépeint non plus le monde rural mais une partie de la société parisienne. Par certains détails, qu'il est parfois difficile d'interpréter, nous pouvons deviner à quels personnages l'auteur fait référence. Une partie des femmes, la douairière, Louise, Amélie, Antoinette ont un rang élevé dans la société ; à l'occasion de la vente de charité, elles vendent des pâtisseries. Elles ont à leur service une femme de chambre, des chauffeurs-valets et des personnes qui travaillent dans les métiers de la couture : brodeuse, couturière à façon, stoppeuse. Nous pouvons supposer que ces femmes du monde ont organisé une vente dans le Bazar de la Charité, qui fut créé en 1855 et dans lequel on faisait des ventes au profit d'oeuvres de bienfaisance. L'officier d'état major, le secrétaire d'ambassade, le premier président font figure d'acheteurs. La vente est notamment dirigée par la « Femme du Directeur de la Bonté / Au ministère de la Justice », un « frère trois-points ³⁶² » ; cette femme, qui parle à son mari de questions sociales tente de le rapprocher de l'évêque, un silloniste. Au cours de la vente, elle propose différents types de lingerie. Son mari est sans doute le « directeur » que l'on rencontre dans la fin du texte, il annonce que la « Caisse Nationale de la Bonté / Fournira les retraites ³⁶³ », il a apparemment pour fonction de faire voter les lois. Il a autrefois donné du travail au tailleur juif, « sous Waldeck ». Il s'agit sans doute de Waldeck Rousseau qui présida le Conseil de 1899 à 1902, il fut également ministre de l'Intérieur entre 1881 et 1885. Nous apprenons enfin que le Directeur est « attendu à la Présidence du Conseil » et qu'il doit signer, le soir même, « le mouvement de l'Exposition de Messine ³⁶⁴ ». Ce personnage est-il simplement député, Ministre de la Justice ou Président du Conseil ? De qui s'agit-il ?

³⁶⁰ Ibid., pp. 176-177.

³⁶¹ Ibid., pp. 177-178.

³⁶² Ibid., p. 153. (Seuls André Spire et Auguste Hoyau font allusion à la franc-maçonnerie.)

³⁶³ Ibid., p. 170 (je n'ai pu trouver aucun renseignement sur cette exposition ni sur la Caisse Nationale de la Bonté, s'agit-il de la Caisse nationale des retraites ?)

Ces quelques pistes nous montrent une société divisée en deux : nous trouvons d'un côté les travailleurs payés à la pièce, les domestiques et les pauvres gens, et de l'autre la bourgeoisie d'affaire et l'aristocratie qui se sont alliées le soutien de la classe politique et de l'Eglise et qui exploitent les plus faibles. Cette société d'avant guerre est attachée aux biens matériels et à l'argent, plus soucieuse de gloire que de paix elle est prête à fustiger la première personne qui sera désignée par l'un d'eux comme bouc émissaire. Le tailleur juif se prête d'autant plus à ce rôle qu'il permet de justifier cette accusation par l'antisémitisme. Ce sont ces mêmes hommes qui vont se lancer à corps perdu dans la guerre que certains d'entre eux ont déclenchée sans vraiment savoir pourquoi.

I.1.2.2. La première guerre mondiale.

Pierre Jean Jouve, en 1917, écrit à son tour une danse des morts afin de dénoncer l'absurdité de la guerre de 14-18. « L'ouvrage comprend trois parties. La première, qui s'intitule « La paix », ressuscite, en sept poèmes, le climat des « journées de juillet » 1914. La seconde, et la plus substantielle, est le tableau satirique de ceux qui directement ou indirectement, contribuent à « La Guerre ». Le troisième enfin - sorte de conclusion en quatre chants - distille les quelques notes d'espoir qui accompagnent « La Fin d'un monde ».³⁶⁵ » A la veille de la guerre, « ceux des grandes villes », les ouvriers, les opprimés sont désormais majoritaires. Mineurs, verriers, fondeurs, mécaniciens, sont les métiers les plus couramment pratiqués. Le nombre des ouvriers est tel que quelques-uns sont cantonnés dans des tâches spécifiques comme enfileur des perles, cette parcellisation du travail annonce les réformes de Ford. Avec la guerre ils changent de statut et viennent grossir la troupe des mobilisés où ils se déclinent en soldat d'assaut, en soldat héros, en soldat meurtrier ou soumis. Nous trouvons également les enterrés, les nettoyeurs, les fossoyeurs, les espions, les permissionnaires, le veilleur et le réfractaire. « Le poète évoque aussi toute la machine de guerre, depuis les « usines » où se fabriquent les armes de mort jusqu'aux champs de bataille où celle-ci s'assortit d'un cortège de cadavres et de fossoyeurs. Le lyrisme jouvien, tout en énumérations haletantes, s'insinue dans les « méandres calculés » des tranchées où vivent « des fourmilières d'hommes » :

« On leur dit de sortir, ils sortent.
Ils éclatent, fondent, vivent,
Ils empalent la chair et l'égorgent,
Ils sont possédés de la bestialité panique,
Sur les ruisseaux de sang, les gloussement de cris,
Et c'est fini ».³⁶⁶

Tous, réduits à des fonctions de pions, se font tuer sous l'oeil des gouvernants, « « criminels satisfaits, assassins hébétés » qui rejettent, avec bonne conscience, les responsabilités du conflit sur leurs voisins. Ces « brigands » ne songent en réalité qu'à

³⁶⁴ Ibid., p. 179.

³⁶⁵ LEUWERS Daniel, Jouve avant Jouve ou La naissance d'un poète (1906-1928), Paris : Klincksieck, 1984, p. 137.

³⁶⁶ LEUWERS D., op. cit., p. 138.

l'argent »³⁶⁷ » et partagent ainsi la soif de pouvoir du banquier. Ils ont le soutien assuré de « la presse », « La Putain / Sur qui tout le monde à profits³⁶⁸ » et des intellectuels qui ne cessent de répéter que cette guerre est celle « des partisans de la paix / Contre les partisans de la guerre³⁶⁹ ». Les généraux considèrent les soldats comme des « instruments³⁷⁰ » qui servent à nourrir « l'offensive³⁷¹ » et les hommes d'Eglise justifient le massacre en proclamant la sainteté de la guerre. La fiancée, l'épouse et la mère ne peuvent que pleurer devant la folie meurtrière des hommes qui contamine jusqu'à l'enfant qui ne sait jouer qu'avec ses soldats. Le texte s'achève sur « La fin d'un monde » ; la mort danse, l'homme a perdu son âme et les paysans nous apportent une leçon d'humilité :

« A travers la bataille humaine, à travers la guerre et la paix,
Travaille le paysan lent, de son mouvement éternel,
Et le monde est établi sur le travail du paysan.
Sa lutte énorme et pacifique est sous les saisons de la terre,
Insensés sont les autres combats, les violences, les dominations ;
Le simple coeur du paysan maintient la vérité vivante.³⁷² »

I.1.2.3. Les lendemains de la guerre.

La Danse Macabre de Léon Cathlin³⁷³ nous décrit la vie d'un soldat qui, en poste à Salonique, a pour mission de « lire le courrier grec au contrôle postal³⁷⁴ ». Nous sommes à la fin de l'année 1918 et le jeune homme, impuissant, va assister à la propagation de la grippe espagnole dans la petite ville grecque, celle-ci n'épargnera ni la population ni ses camarades de caserne cruellement rattrapés par la mort alors qu'ils étaient sortis indemnes des boucheries de la Grande Guerre. Cette épidémie fera resurgir en lui les images de la danse d'Holbein. Après la guerre, c'est donc la maladie qui fait renaître l'imaginaire médiéval.

Pierre Mac Orlan va, quant à lui, dénoncer l'aveuglement dans lequel retombent les hommes après la guerre : « Le sang maladroitement versé par l'Europe contamine mystérieusement l'air que nous respirons³⁷⁵ », mais chacun se voile la face. Dans la société parisienne de 1926, les souvenirs de la guerre sont encore fort présents et les

³⁶⁷ Ibid., p. 137.

³⁶⁸ La danse des morts, La Chaux-de-Fonds : édition d'action sociale, 1918, p. 50.

³⁶⁹ Ibid., p. 55.

³⁷⁰ Ibid., p. 85.

³⁷¹ Ibid., « Le général d'armée », p. 112.

³⁷² Ibid., « les paysans », p. 157.

³⁷³ Des indications sont données en annexe 5 sur cet auteur.

³⁷⁴ La Danse Macabre ou l'Hexaméron, Niort : éditions Spes, 1927, p. 12.

hommes tentent de reprendre goût à la vie en s'adonnant à divers plaisirs. « Dans la salle somptueuse des grandes maisons de jeu et dans l'arrière boutique du bougnat receleur, cartes et dés dictent leurs lois et minent les visages de leurs fidèles ³⁷⁶ » ; dans le « dancing », « huit squelettes en pantalon de smoking et en corps de chemise de soie blanche tiennent les instruments du jazz-band ³⁷⁷ » et font tourner la tête des femmes ; en d'autres lieux, les drogues « donnent au royaume de l'imagination des frontières qu'on peut reculer jusqu'aux portes en fleurs du royaume de la mort ³⁷⁸ ». Les hommes déambulent « devant la porte du bordel ³⁷⁹ » ; les femmes n'empruntent plus « une allure cavalière », « ce sont simplement des petites-bourgeoises qui s'habillent d'une manière scandaleuse qui ne correspond pas aux revenus combinés de leur mari et de leur amant ³⁸⁰ » ; « les filles soumises du coin des rues sont à peu près évanouies. Les survivantes de la Grande Guerre ont supprimé l'uniforme trop voyant de leur profession nocturne ³⁸¹ ». Tous, en cherchant à fuir la triste réalité des massacres qu'ils ont perpétrés, approuvés ou ignorés, vivent dans le mensonge. « Tous les visages de l'époque sont de faux visages. La Vierge promène au plus creux de sa chair un feu qui la ronge sans l'éclairer, le souteneur rêve à des emplois légaux, le vieillard aux accès faciles du sabbat dans la maison de passe, et la dactylographe à des photogénies lucratives. ³⁸² »

Les seuls lieux qui semblent encore appartenir à la réalité et qui paraissent vivants, comme en témoigne la multitude des couleurs vives ou tranchées, sont ceux de la folie, de la maladie et de la misère. La mort « fait la parade » dans une « baraque » aux couleurs « rouge et jaune », elle y « roule la caisse qui rassemble les malades de la tête et les danseurs de Saint-Guy ³⁸³ », « à la porte de l'hôpital noir et orangé sur la neige blanche », elle « attend discrètement vêtue de deuil qu'un coup de cloche argentée l'appelle dans le service ³⁸⁴ », elle pénètre enfin « un soir de décembre dans un logis théoriquement consigné aux locataires par le comité d'hygiène publique ³⁸⁵ ».

³⁷⁵ La danse macabre, Bassac : Le Dilettante, 1991, « Amour », p. 16.

³⁷⁶ Ibid., « Jeu », p. 24.

³⁷⁷ Ibid., « Dancing », p. 36.

³⁷⁸ Ibid., « Voluptés », p. 43.

³⁷⁹ Ibid., « Prostitution », p. 56.

³⁸⁰ Ibid., « Amour », p. 17.

³⁸¹ Ibid., « Celles de la rue », p. 28.

³⁸² Ibid., « Mensonges », p. 51.

³⁸³ Ibid., « Démence », p. 67.

³⁸⁴ Ibid., « Hôpital », p. 71.

Pierre Mac Orlan porte un regard pessimiste sur ces années d'après guerre. L'homme s'attache à de fausses valeurs, s'enivre dans les plaisirs de manière démesurée, feint d'ignorer les massacres encore récents et renouvelle ses erreurs en refusant de prendre en compte les exclus. Les morts eux-mêmes sont délaissés ; au moment où il quitte le monde faussement joyeux des vivants, l'homme n'est plus qu'une « forme déjà oubliée », « un nom sans corps et sans âme ³⁸⁶ ». Dans l'oeuvre de Pierre Mac Orlan, « faire le dénombrement des « trépassés » s'avère presque impossible, qu'il s'agisse d'assassinats, de supplices, d'accidents, de cataclysmes comme les épidémies ou les guerres, de malheurs comme la peur, la faim, la douleur et la misère ; seuls les animaux meurent de vieillesse ! L'omniprésence de la mort, de sa traduction immédiate qui est l'inflation du sang et de sa manifestation la plus palpable qui est le cadavre conduisent à parler de nécrophilie. Cette thématique s'appuie sur la fragilité et précarité de l'existence - que l'expérience de la guerre aggrave - et sur l'inconsistance des valeurs terrestres - que renforce l'éclatement ou la disparition des vertus collectives ³⁸⁷ ».

Le titre de danse macabre ou de danse des morts ne permettait pas seulement aux auteurs contemporains de rattacher leurs oeuvres à la tradition médiévale, ils ont également emprunté à cette forme l'une de ses principales caractéristiques : la description de la société. Celle que nous dépeignent ces différents textes ne nous laisse que peu d'espoir sur une nature humaine corrompue par les scandales politiques ou financiers, rongée par le vice, assoiffée de pouvoir, enivrée par les plaisirs, satisfaite du meurtre collectif, désintéressée de son prochain... L'aspect satirique des danses s'est notablement accru !

I.2. Nous sommes tous mortels.

Les riches, les puissants qui se trouvaient en haut de la roue, se voient soudain jetés à terre par la mort. Le mouvement de la roue s'arrête là, les pauvres, eux, ne connaîtront pas de sort plus enviable, mais ils auront au moins, l'espace d'un instant, celui de leur mort, le sentiment d'être égal à ceux qui les ont surpassés toute leur vie.

I.2.1. Riches et pauvres...

Les mots reviennent, comme un refrain, au début des danses éditées par Guyot Marchant :

« A homme et femme est naturelle,
Mort n'épargne petit ne grant. ³⁸⁸ »
« Mort mect tout a destruction.

³⁸⁵ Ibid., « L'Assistance publique », p. 75.

³⁸⁶ Ibid., « Simplement », pp. 84-85.

³⁸⁷ TOMAS Ilda, Pierre Mac Orlan, Ombres et Lumières, Univesidad de Granada : 1995, p. 225.

³⁸⁸ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 143.

grant et petit meurt tous les jours.³⁸⁹ »

La mort emmène dans ses filets les riches et les pauvres, sans distinction de sexe, et par conséquent, aucun de nous ne peut y échapper.

« A tous seray cruele et fiere
De moy sera tout mis a fin³⁹⁰ »
proclame la mort du Mors de la pomme.
« Alors la Mort le vint saisir,
Et consequemment tous humains.³⁹¹ »

ajoute un de ceux qui commenta la danse d'Holbein.

Cruelle ironie, mais que de satisfaction également dans une société féodale et hiérarchisée !

Le rythme binaire que nous évoquions en ce début de chapitre va structurer les oeuvres qui se sont inspirées des danses macabres. François Villon, que les écrivains romantiques ont redécouvert, l'a exploité dans le Testament, oeuvre dans laquelle il reprend les motifs des danses :

« Je congnois que pouvres et riches,
Sagez et folz, prestres et laiz,
Nobles, villains, larges et chiches,
Petiz et grans, et beaulx et laitz,
Dames à rebrassés colletz
De quelconque condicïon,
Portans atours et bourreletz,
Mort saisit sans excepciïon³⁹² ».

François Villon, qui avait sûrement vu la fresque des Innocents, procède ici par antithèse : richesse, sagesse, position religieuse, puis sociale, trait moral puis physique. Enfin, il insiste particulièrement sur la femme, décrite par ce qu'elle de plus superficiel, sa toilette et notamment par la partie de son habillement qui rend les dames de cour semblables à celles de petite vertu, les « collets rebrassés », cols à revers laissant apparaître un décolleté en pointe. « Le rythme binaire du huitain 39, insistant, accentué, impose une lecture intertextuelle où c'est la prédominance du couple qui véhicule le mythe de la danse macabre.³⁹³ »

³⁸⁹ AUVERGNE M. d', op. cit., v. 7-8, p. 266.

³⁹⁰ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., v 100-101, p. 230.

³⁹¹ HOLBEIN Hans, Icones Mortis, (Duodecim Imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus, praeter epigrammata è Gallicis à Georgio A Emylio in Latinum versa, cumulatae), Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554, in FORTOUL Hippolyte, La danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer, Essai sur les poèmes et sur les images de la danse des morts, Paris : Jules Labitte, 1842, gravure n°3, p. 202.

³⁹² Le Testament, Poésies complètes, Paris : Librairie Générale française, 1991, huitain XXXIX, p. 115.

³⁹³ TAYLOR J.H.M., op. cit., p. 180.

Anatole France regrette ces temps où la mort était « sereine », il commente ainsi les danses macabres médiévales :

« Voici venir d'abord le Pape et l'Empereur,
Et tout le peuple suit dans une paix profonde. ³⁹⁴ »

L'alexandrin rythme cette marche douce et confiante guidée par les souverains qui semblent fiers de conduire jusque dans la tombe ceux qu'ils ont toujours dominés. Mais peut-on parler de « paix profonde » lorsque les mots « destruction », « saisir », « cruele et fiere » résonnent encore à nos oreilles ?

Auguste Hoyau et Albert Ducos du Hauron ³⁹⁵ insistent sur le côté ludique de la danse. La mort, ayant revêtu une robe de soirée et épinglé son chignon, appelle les humains en battant la mesure avec un os en guise de baguette :

« Venez voir la nouvelle danse,
Riches et pauvre, accourez !
En mesure je vous balance,
Bon gré, mal gré, vous sauterez . ³⁹⁶ »

Alcide Ducos du Hauron commente en ces mots le danse d'Hans Holbein :

« Ducs, barons, chambellans, sénéchaux et vidames
Tourbillonnaient avec les derniers des manants.
Les femmes de roture et les plus nobles dames
S'*esbaudissaient* ensemble en des bonds surprenants. ³⁹⁷ »

Se balancer, sauter, faire des bonds, tourbillonner... les assauts de la mort, bien qu'inévitables, ne manquent pas d'allégresse. La mort, fidèle à la légende qu'elle a tissée au moyen âge, s'empare des plus humbles comme des plus fortunés, et semble même s'amuser à mêler ensemble les diverses classes sociales.

I.2.2. Jeunes et vieux...

A travers ces attaques, la mort satisfait le vieil espoir chimérique, mais ô combien cher aux plus humbles et aux idéalistes, d'une égalité entre les hommes. La mort nous apparaît beaucoup plus cruelle lorsqu'elle nous rappelle qu'elle ne fait pas de distinction entre les âges :

« Entendez ce que je vous dis :
Jeunes et vieulx, petits et grans,
De jour en jour selon les dis
Des sages vous allez mourans,

³⁹⁴ « La danse des morts », Idylles et Légendes, Paris : A. Lemerre, 1896, p. 110.

³⁹⁵ Des indications sont données sur cet auteur en annexe 5.

³⁹⁶ Op. cit., prologue.

³⁹⁷ La danse macabre au XIX^e siècle, poème cabalistique, Paris : Firmin Didot frères éditeurs, 1864, p. 3.

Car vos jours vont diminuans.³⁹⁸»

La vérité de cet adage prononcé par le troisième mort est fortement atténuée par la chute de sa déclaration qui rappelle à l'homme que chaque jour qui passe nous rapproche de la mort, les plus âgés se sentiront ainsi certainement plus concernés que les jeunes lecteurs !

Cette atténuation disparaît totalement des vers de Théophile Gautier ; dans son texte la danse macabre est en marche et la mort fauche tout le monde sur son passage, elle ne fait aucune distinction entre les âges et entraîne tous ceux qui se trouvent sur son passage :

« A chaque pas grossit la bande ;
Le jeune au vieux donne la main ;
L'irrésistible sarabande
Met en branle le genre humain.³⁹⁹»

La mort ne paraît pas vouloir arrêter sa marche et de ce fait elle engrange de plus en plus de vies humaines. Les jeunes gens n'ont plus le temps de voir la mort venir, ils ne peuvent que tendre leur main aux vieillards qui ont pu savourer les plaisirs de la vie. Toutefois, le mot « sarabande » évoquant une danse vive et bruyante et le mot « branle » désignant ici la première impulsion donnée à la danse, la danse macabre ne perd pas toute idée de gaieté, même s'il s'agit d'une sarabande contrainte et grinçante⁴⁰⁰.

Sous la plume de Verlaine, tout soupçon de joie s'efface !

« Telle l'affreuse mort sur un dragon se montre,
Passant comme un tonnerre au milieu des humains,
Renversant, foudroyant tout ce qu'elle rencontre
Et tenant une faux dans ses livides mains.
Riche, vieux, jeune, pauvre, à son lugubre empire
Tout le monde obéit (...).⁴⁰¹»

Mort « affreuse », aux mains « livides », à la tête d'un « lugubre » empire... il n'est guère souhaitable de se trouver sur le chemin de ce monstre semblable à un ouragan qui ne

³⁹⁸ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 144.

³⁹⁹ « Bûchers et Tombeaux », Emaux et Camées, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, p. 112.

⁴⁰⁰ Nous pouvons sans doute interpréter autrement les mots « sarabande » et « branle ». Le premier peut désigner une « succession de gens qui courent, s'agitent », il est alors synonyme de « farandole » ; le second s'applique à une « danse en chaîne ouverte ou fermée ». REY-DEBOVE Josette et REY Alain, op. cit., article « branle » p. 257 et « sarabande » p. 2036. Alors que le branle est une danse où un ou deux danseurs conduisent les autres - sens tout à fait plausible dans ce poème car « le spectre en tête se déhanche », la sarabande se danse par couples - ce sens est également acceptable puisque la mort prend les hommes et les femmes les uns après les autres. En utilisant ces deux termes, T. Gautier ne réactive-t-il pas le thème du double ? Si la danse est une sarabande nous sommes en présence d'une danse des morts, si elle prend la forme d'un défile, il s'agit d'une danse de la mort (nous traitons ce point dans la suite de ce chapitre).

⁴⁰¹ « La mort », Premiers vers, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf Gallimard, 1962, p. 11.

laisse aucun espoir de fuite puisqu'il commence par vous effrayer grâce à une vision de terreur en empruntant comme monture le « dragon » légendaire, puis vous assourdit par un bruit de « tonnerre » avant de vous renverser et de vous achever au moyen de la foudre. Devant de telles démonstrations de puissance, il ne reste plus qu'à obéir ! La succession des adjectifs juxtaposés, « riche, vieux, jeune, pauvre », donne un aperçu du rythme militaire impulsé à la marche des hommes vers la mort et nous rappelle les vers de François Villon.

Quant aux organisatrices de la vente de charité, elles n'ont pas plus le temps de fuir que leurs clients emmenés les uns après les autres par la mort. Là encore, la grande faucheuse ne semble pas se poser de questions et emporte avec elle tous ceux qui se trouvent sur son chemin. La douairière ne peut que crier :

« Une mascarade !
La Mort prend le Premier Président à la gorge.
Le Baron crie... il détale, le brave !
Une mascarade !
Si c'est une mascarade, j'ordonne que cela cesse !
Ah! Mesdames, à moi!... elle me serre le bras !⁴⁰² »

Louise et Amélie, les deux jeunes vendeuses, suivent sans se rebiffer.

Cette figuration d'une mort que l'on peut qualifier d'aveugle puisqu'elle emmène avec elle, sans autre forme de procès, ceux qui ont le malheur de se trouver sur son chemin, sera reprise par Ingmar Bergman dans Le Septième Sceau. Alors qu'elle achève sa partie d'échec avec Antonius Block, la mort prononce ces paroles : « la prochaine fois le délai sera expiré pour toi et tes amis.⁴⁰³ » Les deux comédiens, Jof et Maria, n'échapperont à la mort que parce que le jongleur a surpris les deux joueurs. Pris de panique il s'enfuit alors avec sa femme et son fils. Lorsque la mort frappera à la porte du château, elle ne soulignera même pas leur absence ; seules les personnes présentes dans la salle seront conviées à la suivre.

C'est encore la même image que l'on trouve dans la danse de Pierre Mac Orlan, mais l'humour nous rappelle cette fois que c'est une question de « bonne étoile » : « Un jour ou une nuit marquée par le destin, la mort tourne le coin de la rue et vous assassine. La rue de l'embuscade est tenue secrète heureusement. Mais tout le monde y passe.⁴⁰⁴ »

I.2.3. La mort et le nouveau-né.

La mort perd toute « humanité » lorsqu'elle s'attaque au symbole de l'innocence et de la fragilité : le nouveau né. Ce personnage est absent de la danse de Martial d'Auvergne ; lorsqu'il apparaît dans les danses médiévales, il semble que sa présence ne soit là que pour rappeler le terrible pouvoir de la mort à ceux qui oseraient encore en douter. Un des

⁴⁰² SPIRE André, op. cit., pp. 156-157.

⁴⁰³ Le Septième Sceau, scène où se joue la fin de la partie d'échec.

⁴⁰⁴ Op. cit., pp. 8-9.

morts de la danse de Guyot Marchant s'adresse ainsi à l'enfant qui ne sait dire que « A.A.A. » :

« (...) Du jour de la naissance
Convient chascun a mort offrir :
Fol est qui n'en a congoissance. ⁴⁰⁵»

La présence de l'enfant apporte donc la connaissance de la mort et sert à montrer la puissance de Dieu :

« Pour montrer que Dieu a puissance
Sur les grans et sur les petis,
Cest enfant morra en enfance,
Prendre en puet en son appetis. ⁴⁰⁶»

La mort est certes cruelle puisqu'elle semble choisir cet enfant au hasard, mais elle sait ménager l'esprit du lecteur en lui livrant quelques compensations. Le mort de Guyot Marchant dit ainsi à l'enfant qu'il lui épargne maintes douleurs car « Qui plus vit plus a a souffrir », et en bon chrétien l'enfant répond :

« Rien n'ay mesfait, mais de peur sue ;
Prendre en gré me fault, c'est le mieulx,
L'ordenance. Dieu ne se mue.
Ainsi tost meurt jeune que vieux. ⁴⁰⁷»

Il va même jusqu'à consoler sa mère en lui laissant sous-entendre que son âme sera nécessairement sauvée :

« Mer, ne plourez se m'en vois,
Je n'ay geres esté au monde,
A joye delivré m'en vois
Quand de pechié mortel suys monde. ⁴⁰⁸»

Ainsi, celui qui a la foi, verra dans la mort l'expression de la volonté divine ; il saura que son enfant, innocent, ne pourra qu'être admis aux côtés de Dieu. Comme pour adoucir cette séparation, dans les peintures qui accompagnent les vers, la mort prend ses précautions pour emmener le nourrisson. A la Ferté-Loupière, le squelette qui lui tend la main fait partie de ceux qui se sont drapés d'un suaire ; comme aux Innocents, il adresse un large sourire à l'enfant, et ce dernier le lui renvoie. La mort n'arrache pas l'enfant des bras de sa mère, elle s'approche du berceau et invite le petit à la suivre. Le squelette de la Chaise-Dieu remet en place son suaire afin de voiler le trou béant de son ventre et semble vouloir cacher ses orbites vides avec son bras gauche tandis qu'il approche sa main du nouveau né. La mort se dissimule, est-ce pour mieux surprendre l'enfant, par

⁴⁰⁵ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 161.

⁴⁰⁶ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 237.

⁴⁰⁷ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 161.

⁴⁰⁸ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 237.

cynisme, ou bien a-t-elle tout simplement honte d'agir ainsi ?

Alors que l'enfant est avec le clerc et l'ermitte l'un des derniers personnages des danses médiévales, nous le voyons ouvrir la danse de Ferdinand Barth. Le message semble rester le même :

« Was kaum das Lebenslicht erblickt,
Wird schon von rauher Hand gecknickt. ⁴⁰⁹ »

La mort dissimule une grande partie de son squelette au moyen de son suaire et des couvertures qui enveloppent l'enfant, sa vision est toutefois insupportable car elle prodigue au nourrisson les gestes d'une mère. Assise auprès du berceau sur les montants duquel elle a posé ses pieds, elle le tient dans ses bras, pose sa tête contre son front et le berce doucement ; mais cette mère n'a plus de peau sur les os et son sourire édenté, ses yeux caverneux glacent le spectateur d'effroi, d'autant que l'enfant qui n'a rien senti n'essaie même pas de lutter et s'abandonne en toute confiance dans un sommeil sans retour. Le sourire cynique de la mort qui nargue le lecteur nous éloigne des oeuvres médiévales.

La mort qui emmène le nouveau-né dans la danse d'Auguste Hoyau, nous paraît beaucoup moins cruelle. Elle a pris l'enfant dans ses bras et le fixe avec un sourire maternel, si bien que ce dernier continue à dormir en toute confiance. Pour la circonstance, elle a délaissé ses os décharnés pour prendre l'apparence d'une nourrice sympathique vêtue de longues robes. Son crâne se cache sous une coiffe dentelée et la mort protège l'enfant en le recouvrant de sa cape. Au-dessus d'elle, trois petits anges virevoltent et semblent attendre la venue d'un nouveau compagnon de jeu. La mort nous délivre le même message que dans Le Mors de la pomme :

« Cher innocent, quitte ce monde
Où tu n'auras fait que passer.
Avec les anges vient jouer,
Ignorant le plaisir immonde. ⁴¹⁰ »

L'enfant, en quittant rapidement le monde terrestre, ne connaîtra pas la corruption. Le dessin est quant à lui tout à fait parlant : en ignorant le pêché, le nouveau-né gagne obligatoirement le Paradis. Cette vignette, placée juste avant celle qui représente la Mort et le vieillard, termine la danse macabre. La présence côte à côte, de l'enfant et du vieillard nous rappelle une fois de plus la puissance de la mort, mais la cruauté de cette dernière est ici voilée. Georges Kastner et Edouard Thierry se sont sans doute souvenus des paroles du Mors de la pomme. Lorsque l'enfant s'adresse à la mort pour lui annoncer qu'il est dans l'incapacité de la suivre :

« Comment veux-tu que j'entre dans ta ronde,
Moi qui ne marche pas ! »
Celle-ci lui ouvre les portes du Paradis en le transformant en petit ange :

⁴⁰⁹ Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz, München : Verlag von Braun & Schneider, 1867, p. 1. « A peine le flambeau de la vie s'éveille, qu'il sera déjà brisé par une main brutale. »

⁴¹⁰ Op. cit., « La Mort et le Nouveau-né », non paginé.

« Quand vos petits pieds sont si frêles,
Enfant, je vous prête des ailes. ⁴¹¹ »

Dans d'autres textes, l'enfant se métamorphose en fleur. Dans la danse d'Hans Holbein, alors que le squelette enlève l'enfant assis près du foyer sous les cris de la mère et du frère, le quatrain qui accompagne la gravure développe la métaphore de la fleur :

« Tout homme de la femme yssant
Rempli de misere, et d'encombre,
Ainsi que fleur tost finissant,
Sort et puis fuyt comme faict l'umbre. ⁴¹² »

Nous retrouvons une utilisation semblable de la thématique florale dans ces vers de Verlaine :

« Telle qu'un moissonneur, dont l'aveugle faucille
Abat le frais bleuet, comme le dur chardon, (...)
Telle l'affreuse mort sur un dragon se montre,
Passant comme un tonnerre au milieu des humains (...). ⁴¹³ »

L'image du bleuet renvoie sans doute à l'enfant, et celle du chardon au vieillard, et par le jeu des comparaisons, Verlaine, tout en respectant l'opposition jeunesse / vieillesse que l'on a vue dans les textes précédents, redonne une certaine fraîcheur au thème. Il étend par ailleurs la comparaison en faisant vibrer dans le cœur de ses lecteurs la corde de la justice : « Il s'acharne aux enfants, tout comme aux criminels ». Ce dernier rapprochement laisse sous-entendre que la justice engendrée par la mort, justice à laquelle croient beaucoup d'hommes, est aussi aveugle que celle rendue dans les tribunaux.

Ce texte, daté de 1858, est une réponse au poème de Victor Hugo⁴¹⁴. Dans ce dernier la mort s'attaque également à l'enfant et les mères, seuls personnages à prendre la parole dans le poème, profèrent des paroles déchirantes : « Rends-nous ce petit être. / Pour le faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître ? » Mais le texte de Victor Hugo, contrairement à celui de Verlaine, se termine sur une note d'espoir :

« Derrière elle [la mort], le front baigné de douces flammes,
Un ange souriant portait la gerbe d'âmes. »

Mourir n'est assurément supportable que grâce à l'intervention de cet ange, autre figure de l'enfant, dont l'antithèse avec la vision d'épouvante de la « faucheuse ⁴¹⁵ » illumine la fin du poème. « L'âme paraît universellement répandue, dans les êtres et les choses,

⁴¹¹ La danse macabre, ronde, 22 mai 1845, KASTNER Georges, Les danses des Morts, dissertations et recherches historiques, littéraires et musicales, Paris : Brandus et Cie éditeurs, Librairie Pagnerre, 1852.

⁴¹² Op. cit., p. 238.

⁴¹³ Op. cit., p. 11.

⁴¹⁴ Ce poème accompagne une lettre de Verlaine à Hugo, datée du 12 décembre 1858. Le jeune homme dédie ces vers à celui qu'il considère comme son maître.

sans qu'il soit possible d'établir de frontière entre le règne des vivants et le séjour des morts ⁴¹⁶ ». L'âme devient donc lumineuse, elle établit une communication entre les vivants et les morts.

Le nouveau-né de Victor Hugo, comme celui d'Auguste Hoyau rejoint l'univers des anges et peut-être devient-il l'un d'eux. Il retrouve ainsi l'enfant des danses médiévales qui, comme lui, n'avait pas eu le temps de se corrompre au contact de la vie terrestre. Paul Verlaine et Ferdinand Barth, ignorant le message chrétien, se rapprochent davantage de l'oeuvre éditée par Guyot Marchant, la tragique destinée de celui qui vient de s'éveiller au monde sert de moyen de démonstration à la mort : sa puissance ne connaît pas de limite. Il est par contre étrange de constater que seuls ces cinq auteurs évoquent la mort du nourrisson. Comment s'expliquer son absence dans les autres textes ? Ce thème était-il trop douloureux ou ne correspondait-il plus aux réalités d'une époque qui a vu diminuer la mortalité infantile ? C'est une autre hypothèse que je retiendrai peut-être : cette image ne se prêtait guère à la caricature et à la satire à l'heure où l'enfant prenait une place grandissante au sein de la société. Au moyen âge, l'enfant était un être parmi d'autres, à la fin du XIX^e siècle, il commence à acquérir une place qui le portera peu à peu au centre des intérêts familiaux.

II. Un miroir corrompu.

II.1. La question du double.

De nombreux critiques se sont demandés si les momies squelettiques des danses macabres représentaient le double du mort ou personnifiaient la mort. Nous allons voir que cette question n'est pas restée innocente dans l'interprétation que certains auteurs ont donné de la danse.

II.1.1. Une question longtemps posée.

Emile Mâle s'est arrêté sur la danse macabre de Guyot Marchant qu'il considère comme une « imitation un peu libre ⁴¹⁷ » de la fresque des Innocents. Il se demande si l'étrange momie qui accompagne le vivant est une personnification de la mort. « On le dit d'ordinaire, mais on se trompe. Les deux manuscrits de Saint-Victor », qui sont d'après cet auteur la copie des vers du cimetière des Innocents ⁴¹⁸, « n'appellent pas ce personnage « la Mort », mais « le mort ». Guyot Marchant fait de même. Le couple est donc formé, comme dit le texte de la danse macabre, « d'un mort et d'un vif ». Ce mort est le double du vif ; il est l'image de ce que sera ce vivant tout à l'heure. On croyait, au moyen âge, qu'en écrivant avec son sang une formule sur un parchemin, et en se

⁴¹⁵ « Mors », *Pauca meae*, XVI, *Les Contemplations*, OEuvres poétiques, Tome 2, Bruges : Nrf Gallimard, 1967, p. 663.

⁴¹⁶ UGHETTO André, « Le thème de la survie dans *Les Contemplations* », *Analyses et Réflexions sur « Les Contemplations »* de Victor Hugo, La vie et la mort, Paris : Marketing, 1982, p. 131.

⁴¹⁷ Op. cit., p. 365.

regardant ensuite dans un miroir, on se voyait tel qu'on serait après sa mort. Ce rêve est ici réalisé : le vivant voit d'avance sa figure posthume. Guyot Marchant avait d'ailleurs intitulé sa danse macabre : Le Miroir salutaire.⁴¹⁹ »

Cette théorie est fort séduisante puisqu'elle renforce l'idée de dualité déjà sous entendue par la notion de couple et facilite l'identification du spectateur puisqu'il pourra se reconnaître dans un corps vivant et se projeter dans son double cadavérique, ce qui n'est pas sans décupler la puissance du message véhiculé par les auteurs des fresques : ce n'est plus une image de la mort que le laboureur ou le chevalier pourra contempler mais la projection de sa propre déchéance. Le corps dont sortent les vers se teinte alors d'une réalité que l'on pourrait qualifier de traumatisante puisque plus rien ne vient séparer la représentation picturale du monde réel. Songeons, de plus, que la peste et la guerre abandonnaient çà et là des cadavres déjà attaqués par la décomposition et nous pourrions nous croire dans un scénario horrifique !

Toutefois, quiconque a pu voir les danses macabres ne connaît pas d'impression de nausée, nous sommes tout au plus surpris, dérangés et apeurés. Je pousserai même plus loin en affirmant qu'il se dégage parfois une sorte de sérénité de ces fresques. Le spectateur qui contemple ces gravures d'un autre âge se sent porté à réfléchir sur la mort sans se sentir pour autant partie prenante. Les danses n'ont rien d'effrayant et ceci est sans doute dû à l'existence possible d'un détachement qui ne pourrait avoir lieu si le squelette qui forme couple avec le promis de la mort s'incarnait dans celui-ci. Examinons les arguments d'Emile Mâle. Guyot Marchant intitule sa danse Le Miroir salutaire. Ceci n'a rien d'original lorsque l'on songe aux paroles que les trois morts adressaient aux jouvenceaux des Dits :

« Segnour, regardés nous as vis
Et puis as cors ; nous, qui a sommes
Aviens l'avoir, voiies quel sommes,
Tel serés vous et tels, comme ore
Estes, fumes, ja fu li ore,
Et aussi bel et de tel pris ;
Mais mors i a tel catel pris
Ke ne devise on pour deniers,
C'est de char, de cuir et de niers,
Dont poi sur les os nous demeure,

Et ce tant est plus noir de meure. Mirés vous ci, ja fui je dus,
Nobles hom de corage et d'us,

⁴¹⁸ « Il y a, à la Bibliothèque Nationale, deux manuscrits de Saint-Victor, qui nous donnent un long dialogue en vers français entre des morts et des vivants. Or, en tête des deux volumes, dans les deux tables des matières, on lit cette rubrique, qu'accompagne le chiffre exact de la page où commence le dialogue : « Les vers de la danse macabre, tels qu'ils sont au cimetière des Innocents. » Aucun doute n'est possible : nous avons là une copie authentique des vers qui étaient inscrits sous les personnages de la fresque. Les deux manuscrits de Saint-Victor paraissent être de la première moitié du XV^e siècle, et de fort peu postérieurs à la peinture ; les vers ont été transcrits par quelque religieux de l'abbaye dans toute leur nouveauté ». Ibid., p. 363.

⁴¹⁹ Ibid., p. 365.

Cis quens et cis autres marcis. ⁴²⁰»

Les vivants sont ici invités à réfléchir sur ce qui les attend. Le verbe « mirer » ne signifie pas « se regarder dans un miroir » mais « regarder, réfléchir, fixer sa pensée ⁴²¹ ». Il me semble donc que Guyot Marchant, qui connaissait les Dits puisqu'il les a édités aux côtés des danses, donne à celles-ci le sous-titre de « miroir salutaire » en faisant référence à ces textes, il ne s'agit donc pas du miroir en tant que tel mais du reflet envoyé par ce dernier; le lecteur a sous les yeux un « exemple », « un modèle » sur lequel il peut porter sa réflexion. Cet appel aux Dits pour répondre à la question du double la résoudrait donc en partie puisque le mort ne serait pas la projection exacte du vivant. Cependant, une nouvelle piste se dessine : le cadavre peut-il être non pas la représentation de La Mort mais, comme dans les Dits, la représentation de personnages qui sortiraient de leurs tombes pour venir chercher ceux qui croient pouvoir échapper à l'inéluctable ?

Emile Mâle avançait un autre argument pour étayer son point de vue : « L'empereur, après avoir annoncé qu'il meurt à regret, ajoute ces vers singuliers :

« Armer me faut de pic, de pelle,
Et d'un linceul : ce m'est grant paine. ⁴²²»

Or, le mort qui le prend par la main est précisément drapé dans un linceul et porte sur l'épaule un pic et une pelle ; tel il est, tel sera bientôt l'empereur. Le mort apparaît donc comme un type précurseur ; c'est notre avenir qui marche devant nous. On comprend maintenant pourquoi on appelait la danse macabre « la danse des morts » et non « la danse de la mort ⁴²³ ». Pic et pelle sont les instruments courants du fossoyeur, et le mort qui précède l'empereur les porte en effet sur l'épaule gauche, mais ceci ne nous prouve en rien que ce mort soit le sosie de l'empereur ; ce dernier peut également prononcer ces paroles car il a vu le squelette les porter.... De plus, les autres personnages de la danse ne se distinguent par aucun signe distinctif renvoyant à la théorie du double. « M. Mâle cite l'empereur, son compagnon et les vers écrits au-dessous d'eux. Voilà qui appuie incontestablement la théorie qu'il propose. Mais l'enfant et son conducteur macabre le battent en brèche, car ce dernier personnage est de grande taille et s'il avait été le miroir du vivant, son double, ce qu'il sera demain, il aurait dû être évidemment réduit aux proportions d'un enfant mort ; ce qui n'est pas. ⁴²⁴» Alexandre Masseron fait également référence au texte de la Danza general de la Muerte qui serait, selon Seelmann et Mâle, une traduction d'un poème français du quatorzième siècle dans lequel est répété à plusieurs reprises « Dice la Muerte ». « L'édition latine, imprimée en 1490, de la danse

⁴²⁰ CONDE Baudoin de, op. cit., vers 68-81, pp. 57-58.

⁴²¹ REY A., op. cit., article « mirer », p. 1251.

⁴²² ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 145.

⁴²³ Op. cit., p. 365. (Seule la danse de Carisolo, datée de 1519, accompagne l'enfant d'un personnage de même taille. La théorie du double pourrait ainsi s'appliquer dans les fresques les plus récentes.)

⁴²⁴ Op. cit., p. 537.

macabre va, à travers plus d'un siècle, donner la main, avec les manuscrits récents dont parle M. Mâle, à la version espagnole, car elle porte toujours l'indication « Mors » et non pas « Mortuus ». ⁴²⁵ » Les momies grimaçantes seraient alors des figures de la Mort.

Toutefois, Joël Saugnieux précise que l'on n'est passé que progressivement du personnage du mort à celui de La Mort. « A la différence de ce qui s'est produit en Italie ou en Espagne, la mort, en France, n'a été conçue que tardivement comme un être doté d'une véritable personnalité et caractérisé par certains attributs. Les morts de notre Danse ne sont pas des squelettes, mais des cadavres desséchés, des momies qui semblent vivre encore et qui n'appartiennent ni à ce monde ni à l'autre. ⁴²⁶ » Liliane Guerry avait proposé la même interprétation : « ce n'est qu'un peu plus tard (après les fresques des Innocents, de la Chaise-Dieu et de Kermaria), que le mort est devenu la mort : il n'y a plus alors de personnification spéciale pour chaque figurant, le même squelette s'empare des « Vifs » l'un après l'autre (...). Tandis qu'il existait dans les premières Danses une différenciation dans l'aspect du personnage funèbre, suivant que celui-ci entraînait le pape ou le moine, l'empereur ou le modeste laboureur, désormais la Mort aura le même visage pour tous. ⁴²⁷ » Je partage l'idée selon laquelle la mort n'a été que tardivement personnifiée en France, mais je ne pense pas que les distinctions dont parle Liliane Guery soient vérifiables : les momies grimaçantes de la Chaise-Dieu ou des Innocents ont toutes le même aspect. Le mort qui s'adresse au pape, dans les gravures de Guyot Marchant, n'a même pas pris la précaution de cacher les trous béants de son abdomen et de son ventre par un suaire, quant à celui qui se tourne vers l'empereur, il n'hésite pas à le prendre par le coude, de plus, le cardinal est arrêté dans sa fuite par deux cadavres qui agrippent chacun un pan de son habit. Le mort pose aussi bien la main sur l'épaule du roi que sur celle du marchand ou du moine... les morts ne me semblent ainsi guère moins irrévérencieux qu'à la Ferté-Loupière. Il ne faut donc pas chercher à voir, dans les cadavres desséchés qui accompagnent les vivants, une personnification de la mort. Les danses tardives comme celle de La Ferté-Loupière ne nous montreront jamais qu'un ensemble de squelettes presque anodins, armés de faux, de pelles ou d'autres instruments. Même la fresque du pont des Moulins de Lucerne, beaucoup plus tardive, ne personnifie pas la mort. Ceci est d'autant plus frappant que dans les scènes que l'artiste a composées, plusieurs cadavres sont souvent présents. Le sculpteur est ainsi frappé d'un coup d'épée par un squelette alors qu'à l'arrière plan un de ses comparses fait résonner les sons d'un fifre. « Le squelette qui se fait voir en compagnie de tous ces personnages, n'était pas, du moins à l'origine, la propre personnification de la Mort, mais seulement l'image de quelques morts (...). Ce ne sont que des morts sortis de leurs tombeaux pour assaillir les vivants et leur dispenser, il est vrai, les propres enseignements que, selon la doctrine catholique, la Mort en personne eût fait entendre. ⁴²⁸ »

⁴²⁵ Ibid. , p. 537.

⁴²⁶ Op. cit., p. 20.

⁴²⁷ Op. cit., p. 61.

⁴²⁸ DIMIER Louis, op. cit., pp. 14-15.

Les danses macabres poursuivraient donc la tradition des Dits et les morts seraient ainsi des ministres de La Mort, même s'il nous arrive parfois de relever de mystérieuses correspondances. Au couvent des Dominicains, le conducteur du chevalier porte une partie de cuirasse, celui de l'estropié a perdu son pied, celui du cuisinier est armé d'une broche, et le partenaire du cardinal porte un chapeau qui, si ce n'est la couleur, semble sorti des mains d'un même fabricant ! « Ainsi, sur le plan iconographique, la personnification de la mort s'émiette en s'individualisant à plusieurs reprises ; chaque cadavre est caractérisé par un geste, un instrument de musique, un outil de fossoyeur, et même par un insigne ou une partie de l'habillement de sa victime.⁴²⁹ » Mais nous ne pouvons en aucun cas affirmer, même si cela est tentant, que le cadavre soit le sosie de sa victime et que le spectateur puisse clairement s'identifier dans tel ou tel personnage. En effet, pourquoi, dans cette même fresque de Bâle, ne retrouve-t-on pas systématiquement des correspondances au sein des couples ? Les momies qui sont au côté du pape, de l'empereur ou du comte ne portent aucun objet appartenant à l'un ou à l'autre ; le cadavre qui gesticule devant le joueur de fifres s'exerce au violon...

Une autre fresque, celle de Kermaria-Nisquit, juche des têtes d'animaux sur les bustes des squelettes, sans doute pour donner un caractère plus effrayant aux revenants ou pour les transformer en personnages de l'Enfer. Toujours est-il que dans cette oeuvre, la recherche de sosies s'avère totalement impensable. « Les squelettes sont volontairement identiques ; les personnages de chair portent, grâce à leurs vêtements, des marques distinctives mais que le temps oblitère.⁴³⁰ »

On pourrait encore objecter que les squelettes de la Danse macabre des femmes portent quelques cheveux épars sur leur crâne⁴³¹ et qu'ils figurent ainsi le double féminin, mais si l'on regarde attentivement la première danse éditée par Guyot Marchant, l'on se rend compte que les momies qui côtoient le cordelier et l'ermite portent encore des cheveux sur leur crâne, or, il s'agit d'une danse des hommes.

Il semble donc évident que, même si certains artistes ont poussé le trait pour semer le doute, le cadavre qui entraîne le vivant dans la mort n'est pas le sosie de ce dernier et qu'il ne correspond pas davantage à une personnification de la mort. Poursuivant la tradition des Dits, les morts sont sortis de leur tombe, et plusieurs fresques les montrent d'ailleurs, comme à Bâle, invitant les vivants en jouant de la musique devant la maison des os, comme si par magie les crânes, les tibias et tous les autres os que l'on voit déborder de l'ossuaire s'étaient de nouveau assemblés pour l'occasion ! Des ressemblances s'esquissent parfois à l'intérieur du couple, mais celles-ci n'ont d'autre but que d'alarmer le spectateur. Ce qui s'offre avant tout à notre vue, ce sont les différents états de la décomposition corporelle : chute des cheveux et des dents, assèchement de la peau, ouverture des entrailles, cohabitation avec les vers... et c'est bien dans ces images et non dans quelques attributs épars que chacun peut voir ce qu'il adviendra un jour de lui

⁴²⁹ TENENTI Alberto, op. cit., p. 28

⁴³⁰ CATHLIN Léon, op. cit., pp. 247-248.

⁴³¹ Ceci constitue un des autres arguments de M. Mâle, op. cit., se reporter à la page 377.

!

II.1.2. Les danses contemporaines.

II.1.2.1. Les morts ou la Mort ?

Les danses illustrées se situent dans le prolongement des oeuvres médiévales et nous donnent ainsi l'impression de marcher dans les pas des oeuvres les plus tardives.

La danse d'Auguste Hoyau exploite très clairement le thème du double. L'auteur réactualise le motif du couple « mort / vif » en plaçant ses personnages côte à côte dans un décor parfois sommaire, proche du décor de théâtre : piliers de l'assemblée pour le député, trottoir et maisons suggérées par de simples fenêtres pour le camelot, éclat d'obus et nuages de poussière pour le soldat. Cette simplicité de l'arrière-plan nous renvoie aux premières fresques. Les personnages qui forment couple sont fort proches : la mort revêt une soutane noire pour s'adresser au pape, elle se pare d'un smoking noir pour s'emparer de la sacoche du député qui porte des habits semblables, elle s'approche du religieux dans une robe de bure nouée par un cordon, conseille la cuisinière sous les traits d'une dame d'âge portant coiffe et châle long sur une robe à volant, compare sa faux à celle du moissonneur ; mais le plus marquant reste sans doute l'émissaire de la coquette surprise en train de se farder : le squelette a serré autour de sa taille de « guêpe » une jupe élégante qu'il retient de sa main momifiée...

Cette dualité s'estompe en plusieurs endroits pour être remplacée par des rapports que l'on retrouve entre maître et valet, supérieur et inférieur hiérarchique. C'est sous l'apparence d'un soldat montant la garde avec une faux qu'elle s'adresse en ces termes au général :

« Excusez-moi, mon général, Il vous faut descendre la garde ! ⁴³² »

Elle prend la place du jockey pour serrer la main de l'agioteur, se fait camelot pour montrer au journaliste cossu qu'il ne sera plus désormais qu'un « fait divers ⁴³³ », se glisse parmi les jurés pour écouter la plaidoirie de l'avocat, se fait garçon de recette et refuse l'argent du chéquard, devient directeur maniant la canne et se couvrant d'un chapeau haut de forme pour reprendre la baguette des mains du professeur... Elle est enfin l'adjoint de la somnambule qu'elle hypnotise à jamais et du clown à qui elle tend un cerceau brisé.

D'autres figures ne peuvent en aucun cas représenter le double des vivants qu'ils accompagnent vers la mort, ainsi en est-il du gentilhomme qui interrompt le combat des duellistes ou de la mère qui berce le nouveau-né. L'absence totale de dualité apparaît également lorsque le couple est composé de personnes de sexes différents : une vieille femme accompagne le vieillard dans un cimetière, une muse offre une couronne de laurier au peintre et une femme couverte de haillons entre dans le salon guindé du milliardaire. Nous pouvons sans doute voir dans ces personnages féminins une

⁴³² *Op. cit.*, « La Mort et le Général ».

⁴³³ *Ibid.*, « La Mort et le Journaliste ».

représentation de la mort personnifiée, cette hypothèse peut-être étayée par le titre qui précède chacun des quatrains de la danse : le personnage qui s'adresse au vivant s'appelle toujours « La Mort ».

L'auteur a ici exploité le thème du double mais ne l'a pas généralisé puisqu'une partie de sa danse présente un nouveau personnage que l'on retrouvera chez Ferdinand Barth, celui de l'adjoint de la victime. D'autre part, c'est bien le personnage de La Mort qui se montre à plusieurs reprises sous les traits d'une femme, et c'est elle qui ouvre la danse en brandissant l'os du chef d'orchestre. Mais, une fois de plus, tout est fait pour perdre le lecteur : le texte parle toujours de « La Mort » mais la page de couverture nous montre la Mort jouant du piano entourée d'un quatuor de cadavres musiciens. Est-ce donc avec la Mort ou avec ses émissaires que les vivants ont maille à partir ? Le doute ne sera jamais tout à fait résolu !

Nous retrouvons dans la danse de Ferdinand Barth⁴³⁴ une partie des détails troublants que nous avons observés à Bâle : la mort s'empare parfois des attributs de ses victimes. Elle se coiffe de la casquette du cheminot pour pouvoir se glisser auprès du conducteur engourdi par le froid et saisit la manette qui commande l'arrivée de la pression ; elle tend sa flûte de champagne vers le bon vivant assoupi par le festin et casse le verre de ce dernier en trinquant avec lui ; revêtue du costume tyrolien elle soutient de sa perche le pied malencontreux d'un jeune alpiniste auquel elle annonce sa fin imminente « So wird der Abgrund euer Grab⁴³⁵ » ; enfin, elle se pare d'un chapeau farfêlé qu'elle noue très soigneusement autour de son cou grâce à un ruban bien lissé et porte avec elle le catalogue de mode de Paris pour se rendre auprès de la coquette.

En d'autres endroits la mort perd les caractéristiques du double pour prendre celles du compagnon de la victime. Habillée d'un smoking elle prend l'éventail des mains de l'amoureuse, se glissant à la place de la mère elle berce l'enfant dans ses bras décharnés, elle s'offre comme escorte aux passagers qui montent sur le navire et sert de croupier au joueur invétéré. Ainsi, la mort se « fond » parfois complètement dans l'action représentée, comme si elle s'amusait à observer ses victimes vaquant à leurs activités quotidiennes avant que de les saisir. Ses paroles le soulignent lorsqu'elle se métamorphose en vendeur de tabac. Vêtue d'un manteau, coiffée d'un chapeau oriental et fumant la pipe, elle propose sa marchandise à de jeunes garçons qui sont tout aise de se faire allumer leur cigare par un adulte :

« **Unmerklich, 's scheint Genuß zu sein, Schleich' in des Knaben Brust ich ein.**
⁴³⁶ »

Le thème du double est ici exploité puis dépassé, la mort s'empare des objets de ses victimes ou se glisse à leur insu à leur côté afin de nous montrer sa puissance ; il semble que l'auteur ait utilisé ces artifices pour intégrer la mort dans ses médaillons, pour lui ôter le caractère statique que lui conférait le titre de simple partenaire dans le couple

⁴³⁴ Voir annexe 5 pour des indications sur cet auteur.

⁴³⁵ Op. cit., p. 16. « Ainsi, ce gouffre sera votre tombe ».

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 15. « Imperceptible, - cela a l'apparence de la jouissance, - Je m'introduis dans la poitrine des garçonnets ».

traditionnel. Ferdinand Barth, par ce procédé, rejoint la technique utilisée par Hans Holbein et Kaspar Meglinger. La mort devient un véritable personnage, elle se glisse dans notre vie à notre insu, se cache sous les vêtements de ceux que nous connaissons et seul le lecteur, contrairement aux gravures d'Hans Holbein, semble voir que la tête de la mort n'a plus de peau, que son sourire est édenté...

II.1.2.2. La personnification de la mort.

La danse d'Alfred Rethel, beaucoup plus courte puisqu'elle nous présente six gravures accompagnées de vers, unifie le personnage de la mort. C'est sous la forme d'un squelette dont les vers n'ont épargné que le thorax, que la mort sort de sa tombe : « Es steigt herauf ein Sensenmann⁴³⁷ ». L'utilisation du mot « Mann », montre bien que la mort est désormais individualisée. C'est le même squelette, reconnaissable à son accoutrement - manteau, bottes hautes, chapeau tyrolien - et à ses attributs - faux, balance, épée - qui s'approche de la ville et pousse le peuple à la révolte pour pouvoir engranger sa moisson.

⁴³⁷ RETHEL Alfred, REINICK R., Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848, Leipzig : Georg Wigand's Verlag, 1849, premier feuillet. « La Mort sort de terre ».



Alfred Rethel, *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848*, deuxième feuillet. Leipzig : Georg Wigand's Verlag, 1849.

Dans Le Septième Sceau, un homme à la face livide, enveloppé dans un grand manteau à capuche noir, représente la mort et répand la peste autour de lui.

Le personnage de la mort envahit les textes dépourvus d'illustrations : « La mort » commente la folie des hommes et leur course vers la guerre dans la danse de Pierre Jean Jouve, « la mort qui a toujours raison ⁴³⁸ » invite les hommes à la valse composée par Pierre Mac Orlan, « elle ⁴³⁹ » moissonne les champs dans Les Contemplations. Le « blanc squelette ⁴⁴⁰ » ouvre la danse de « Bûchers et Tombeaux », « l'affreuse mort » de Verlaine

⁴³⁸ Op. cit., « Invitation à la valse », p. 7.

⁴³⁹ Op. cit., p. 663.

⁴⁴⁰ Op. cit., p. 111.

« Abat le frais bleuets, comme le dur chardon ⁴⁴¹ », « La Mort » interrompt les festivités d'une danse de charité dans le texte d'André Spire. Cette personnification de la mort, n'est pas une invention des danses contemporaines, elle se rencontrait déjà dans les poèmes médiévaux tardifs, ainsi en était-il dans Le Mors de la pomme où le personnage de la mort se présentait comme l'envoyé de Dieu :

« **La Mort suis. Dieu m'a ordonnée pour ce que Adam la pomme mort.** ⁴⁴² »

« A partir d'un certain moment, les morts sont relayés par la mort ; avec une réelle convergence à l'échelle européenne, ce tournant se situe autour de 1460 : en Allemagne, c'est à Lübeck que se fait le changement : à Bâle, certains personnages s'adressent à leurs partenaires comme à la mort, alors que ce sont encore « des morts » ; en Espagne la Danza general, puis celles qui la suivent, en Catalogne notamment, introduisent d'entrée le personnage de la mort (« Yo soy la muerte cierta a todas criaturas »). Des oeuvres nouvelles, qui exploitent le succès de la danse macabre, facilitent la transition. C'est le cas en 1466 pour la Danse aux aveugles de Michaut où la mort apparaît montée sur un boeuf, en réminiscence pétrarquiste, et explique que c'est son ministère que de frapper les hommes de son dard. A la même époque, le poème du Mors de la pomme, entre 1461 et 1467, est à la fois une officialisation du personnage de la mort, et une tentative pour réintroduire un discours chrétien. ⁴⁴³ » Cependant, le poème du Mors de la pomme nous donne à voir un personnage timide, soumis aux volontés divines. Il semblerait qu'avec les siècles, la mort ait affirmé sa personnalité. Qualifiée de « noir squelette ⁴⁴⁴ », de « monstre ⁴⁴⁵ », elle tend à se détacher de Dieu pour se rapprocher de Satan.

Lorsque les auteurs souhaitent rester proches des danses médiévales, les émissaires de la mort, « spectres tournoyants ⁴⁴⁶ » ou « squelette ⁴⁴⁷ », refont leur apparition, mais ils n'agissent plus seuls et « Sa Majesté la Mort ⁴⁴⁸ » « mène » « la troupe ⁴⁴⁹ » des vivants animée par Anatole France et Alcide Ducos du Hauron.

Ainsi, nous pouvons remarquer que dans les danses dépourvues d'illustration la mort

⁴⁴¹ Op. cit., p. 11.

⁴⁴² ANONYME, , op. cit., p. 229.

⁴⁴³ VOVELLE M., op. cit., p. 123.

⁴⁴⁴ HUGO V., op. cit., p. 663.

⁴⁴⁵ GAUTIER T., op. cit., p. 110 et VERLAINE P., op. cit., p. 11.

⁴⁴⁶ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 3.

⁴⁴⁷ FRANCE A., op. cit., p. 109.

⁴⁴⁸ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 3.

⁴⁴⁹ FRANCE A., op. cit., p. 109.

a abandonné ses émissaires pour pouvoir accomplir elle même sa besogne destructrice. Cette évolution qui efface le personnage du double tend à unifier la représentation de la mort. L'étude des danses illustrées nous a quant à elle montré comment s'était effectué le passage entre deux représentations : le sosie de la victime est devenu adjoint puis compagnon féminin.... comme si la mort en personne avait peu à peu levé les voiles sous lesquels elle se dissimulait.

Le passage des squelettes au personnage de la mort s'esquissait déjà à la fin du moyen âge à travers la figure du double que l'on rencontre dans certaines danses. Les morts empruntent tout d'abord quelques attributs à leurs victimes et, avec les siècles, ils copient leurs habits et leurs mimiques. On peut voir dans ces figurations une volonté de faire vaciller la conscience du spectateur en lui offrant la possibilité de contempler sa vie « post mortem ». Mais nous pouvons également considérer que les hommes ayant éprouvé le besoin de personnifier la mort, les auteurs se soient amusés à la parer des atours de sa victime pour la rendre encore plus « vivante » ! « Ainsi s'esquisse la double portée de la danse macabre qui représente à coup sûr à la fin du moyen âge, un des lieux majeurs où se rencontrent la culture populaire et la culture encore partiellement indissociée des lettrés. Elle exprime d'abord, à partir des formes héritées des représentations populaires préchrétiennes (en l'occurrence l'agression du monde des morts) une série de sentiments et de découvertes modernes : à chacun son mort qui lui ressemble, c'est la mort individuelle, sur mesure, non point abandon résigné mais surprise, pas encore « scandale » mais déjà déchirement, et somme toute injustice.⁴⁵⁰ »

II.2. Mort sèche, mort humide.

La représentation de la putréfaction du corps n'est pas apparue pour la première fois dans les danses macabres. Ce thème trouve son origine dans les Dits des trois morts et des trois vifs.

II.2.1. Les Dits des trois morts et des trois vifs.

Dans ces textes, « les morts se présentent aux vivants non sous l'aspect de fantômes, mais de cadavres en pleine décomposition ou de squelettes. Cependant, malgré la nouveauté de ce motif, on peut signaler quelques conceptions plus anciennes, qui semblent avoir avec lui une certaine analogie.

On trouve dans les Vitae Patrum une légende frappante : Saint Macaire, ayant trouvé un crâne dans le désert, le toucha d'une baguette et le crâne lui décrivit les supplices infernaux.

On peut citer encore les diverses rédactions du Débat du corps et de l'âme. Nous y voyons l'âme et le corps s'entretenir tantôt au moment de leur séparation après la mort de l'homme, tantôt longtemps après la mort.

En outre, il faut remarquer que la description réaliste du cadavre en putréfaction qu'on trouve dans les poèmes des trois morts et des trois vifs n'est point une nouveauté dans la littérature : on en rencontre de semblables dans le Débat du corps et de l'âme.

⁴⁵⁰ VOVELLE M., op. cit., p. 118.

Innocent III a tracé un tableau poignant du corps en décomposition dans son traité : De contemptu mundi. Ce qui est nouveau dans nos poèmes, c'est que les cadavres décharnés se raniment et se montrent ainsi aux vivants⁴⁵¹ ». La force de cette apparition tient surtout au fait que les cadavres sont décrits de façon très minutieuse par les trois jeunes gens :

« Bien voi k'en lor bouce dedens
I a grant defaute de dens.⁴⁵² »
« Ainc mains ne vi tant d'escars nés
Nul n'en ont, ni oeul, ni orelle.⁴⁵³ »
« Voiies, tout troi n'ont poil en cief,
Oeul en front, ne bouce, ne nés,
Ne vis (...).⁴⁵⁴ »

La description atteint les limites du soutenable lorsque les vers font leur apparition :

« Si voient que mors les a pres
Mené, et après mort li ver,
Par maint tans, l'esté et l'iver.⁴⁵⁵ »,
« Molt par fu boins ouvriers destruit
Ki de terre les a atains ;
Bien pert, solaus les a atains,
Tains les a et vers descarnés.⁴⁵⁶ »

Jurgis Baltrusaitis relie cette désagrégation progressive du corps aux neuf état définis en Orient⁴⁵⁷. Selon lui, en Occident, la progression vers le néant traverse des stades similaires : « A Subiaco, le premier des trois cadavres est encore presque inchangé. Sauf le raidissement, il n'y a pas trace de désagrégation. Il correspond à ce qui, en Extrême-Orient, est le premier état. Le deuxième commence à se décomposer et le troisième est en complète putréfaction. Tous les indices du quatrième état s'y manifestent avec exactitude : les membres sont encore couverts de chair mais on voit déjà « les squelettes de la poitrine et de la tête ». Les phases de destruction son enseignées aux trois vivants avec méthode.⁴⁵⁸ » Ce sont les mêmes momies squelettiques que nous allons retrouver dans les danses.

⁴⁵¹ GLIXELLI Stefan, op. cit., pp. 27-28.

⁴⁵² ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, v. 43-44, p. 76.

⁴⁵³ Ibid. v. 100-101, p. 78.

⁴⁵⁴ CONDE Baudoin de, op. cit., v. 60-62, p. 57.

⁴⁵⁵ Ibid, v. 24-26, pp. 54-55 .

⁴⁵⁶ ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », op. cit., v. 96-99, p. 78.

⁴⁵⁸ Ibid., p. 239.

II.2.2. Les danses médiévales.

Les emprunts des danses macabres aux Dits s'expliquent aisément lorsque l'on sait que ces deux thèmes ont souvent été représentés ensemble sur les murs des églises ou qu'ils furent associés par les imprimeurs. D'après Philippe Ariès, le macabre médiéval « commence après la mort et s'arrête au squelette. Le squelette desséché, la « morte secca », fréquente au XVII^e siècle et encore au XVIII^e, n'appartient pas à l'iconographie caractéristique du XIV^e au XVI^e siècle. Celle-ci est dominée par les images répugnantes de la corruption : O charoigne qui n'es mais hon⁴⁵⁹ ». En réalité, si l'on regarde les fresques de plus près, l'on s'aperçoit que tout n'est pas aussi tranché.

Certaines danses vont montrer, à la manière des Dits, les différents états de la décomposition corporelle ; toutefois, le thème de la danse qui ne peut se conceptualiser sans l'image du défilé et sans l'idée de mouvement, va empêcher de fixer les phases de la décomposition. Dans la danse de Guyot Marchant l'on rencontre ainsi, sans souci d'ordre, des squelettes plus ou moins attaqués par le temps : ceux qui s'adressent au patriarche et au connétable sont semblables à des corps que l'on aurait embaumés et qui se seraient desséchés au contact de l'air, la peau s'est étirée sur les os et laisse saillir les vertèbres de la colonne, les côtes du thorax, les articulations des pieds et des mains. Un de leur compagnon peut encore minauder devant l'abbé ; il lui reste quelques cheveux sur le crâne, son suaire s'est transformé en jupette comme pour faire oublier les plaies qui commencent à suinter de ses jambes. L'abbé, quant à lui, fait bonne figure à ce mort « présentable », comme s'il feignait de ne pas voir le squelette qui le retient par le pan gauche de son habit. Ce dernier se sert de son suaire comme d'une cape, et, tel un acteur fier de son corps, bombe le torse pour offrir au spectateur la vision de son ventre béant où s'attardent les vers. Le mort qui se tourne vers le maître représente un autre état de la décomposition, la peau commence à se craqueler au niveau du bas ventre alors que le squelette qui emmène le pape est rongé en deux endroits par les vers, au niveau du bas ventre et du thorax ; quant au mort qui salue le public, s'il a encore toute sa peau sur les os, les vers ont envahi la place qui sera bientôt une béance.

La fresque de la Ferté-Loupière, inspirée de celle de Paris, utilise les mêmes

⁴⁵⁷ Un poète chinois du XI^e siècle nous propose une version des « Neuf états d'un corps après sa mort » : - Premier état : le visage livide. Sa beauté s'évanouit comme celle d'une fleur. - Deuxième état : le corps gonflé. Le corps autrefois si beau est maintenant misérable. - Troisième état : le corps tuméfié. Comme la vie est passagère. - Quatrième état : le corps en putréfaction. Les squelettes de la tête et de la poitrine deviennent apparents. Ne subirons-nous pas malgré tout le destin du corps ? - Cinquième état : le corps est la proie des animaux. Son ventre s'ouvre. Nulle part nos corps n'échapperont à la destruction. - Sixième état : le corps est pourri et devient vert. Le squelette encore teint de sang est dépouillé de sa chair. Comment ne penserions-nous pas que notre corps sera dévoré par les chiens ? - Septième état : le corps n'est plus qu'un squelette dont les membres sont encore réunis. Ce n'est que la chair qui distingue l'homme de la femme, leurs squelettes sont les mêmes. - Huitième état : les os du squelette sont brisés et épars. Tout ce que nous aimons le plus à contempler d'un corps se pourrit et s'évanouit en poussière. - Neuvième état : une vieille tombe au milieu de la végétation luxuriante. Lorsque nous venons visiter une tombe sur le mont Toribé, voyons-nous autre chose que des gouttes de rosée sur cette tombe ? BALTRUSAITISJ., op. cit., p. 255.

⁴⁵⁹ L'homme devant la mort, tome 1, op. cit., pp. 112-113. (cite Pierre de Nesson, Vigile des Morts, « Paraphrase sur Job »).

procédés de représentation, celle de Bâle fait gigoter de gigantesques lombrics, plus proches du serpent que du ver sont des cadavres desséchés. Certains sols ont la propriété de conserver les morts. On montre à Saint-Michel de Bordeaux et à Saint-Bonnet-le-Château, dans les ténèbres d'une crypte, de hideuses momies, qu'un long séjour dans l'argile a parcheminées ; on en montrait jadis de pareilles en plusieurs lieux. Voilà les modèles de nos artistes du moyen âge. Le cadavre momifié est plus effrayant que le squelette : il semble vivre encore une vie affreuse. Ces larves, qui dansent, sautent sur un pied, sont presque vraisemblables ; on dirait quelque svelte étudiant qui n'a ni ventre, ni mollet.⁴⁶⁰ » La momie est sans aucun doute plus terrifiante que le squelette, mais elle est presque rassurante lorsqu'elle est mise en parallèle avec des corps tuméfiés, livrés aux attaques des vers et du temps...

Enfin, certains artistes ont substitué au corps de la momie, sans doute jugé trop répugnant, des corps d'hommes « vivants ». Les danses de Berlin et de Strasbourg figurent ainsi de véritables « morts-vivants ». « La Mort, figurée non comme un squelette, mais comme un corps humain amaigri et émâcié, et drapé d'un suaire, se saisit du pape.⁴⁶¹ » Le mort ne se différencie du vivant que par sa nudité et par sa calvitie fort avancée !

Des oeuvres plus tardives, les danses de Bleibach ou de Hasle ne mettent en scène que des squelettes. Certaines oeuvres, et notamment celle d'Hans Holbein, ont pour particularité de réunir les types extrêmes du squelette et de la momie. Un des personnages de la danse de Bâle, celui qui guide le docteur au son de sa flûte, est un simple squelette. De même, dans la danse de Wolhusen, un squelette accompagne le vieil homme alors que tous les autres morts sont momifiés. La danse du Pont des Moulins mélange les squelettes à des momies qui semblent représenter des hommes qui viennent juste de mourir. Seuls les yeux, le nez et les dents ont disparu, comme si une tête de mort avait été assemblée à un corps bien portant. Toutes les étapes de la décomposition sont passées sous silence. Il semblerait donc qu'en s'éloignant de l'influence des Dits, la danse ait gagné en sobriété. Aux portes de la Renaissance, la momie et le squelette se partagent la danse, mais il est difficile de savoir à quel moment ce dernier est entré en scène. Selon Edelgard E. Dubruck, celui de Bâle n'appartiendrait pas à la première version de la fresque : « Still in the fifteenth century, the science of anatomy was in its infancy ; it was not until 1578 that a skeleton with exact proportions appeared in a Dance of Death, that of Greater Basle. A Netherlander named Kluber had been entrusted with the renovation of the older dance, and he inserted the skeleton in question which was to address the Physician in verse which is in the language of the sixteenth century and hence more modern than the other stanzas : « Doctor, observe my anatomy, whether it is rightly made, for you have executed many a one who now looks just like me.⁴⁶² »

Les textes des danses se rapprochent davantage d'une conception chrétienne de la mort. Dans la première version de la danse éditée par Guyot Marchant, le roi couronné évoque l'état de décomposition du corps après la mort :

⁴⁶⁰ MALE E., op. cit., p. 366.

⁴⁶¹ REINHARD A., op. cit., p. 30.

« Vous qui en ceste portraiture
Veez danser estas divers,
Pensez que humaine nature
Ce n'est fors que viande a vers.
Je le montre, qui gis envers,
Si ay ie este roy couronnez.
Tels seres vous, bons et pervers :
Tous estres sont a vers donnez. ⁴⁶³ »

Le mort rappelle au curé qu'il sera « aux vers donné ⁴⁶⁴ » et annonce avec cynisme à l'abbé, « gros et gras » : « Tost pourriez a peu daye / Le plus gras est premier pourry ⁴⁶⁵ ». L'homme est ainsi, d'après l'auteur du Mors de la pomme, « serf de porreture ⁴⁶⁶ », son corps est « plus vil que terre ⁴⁶⁷ ». Enfin, le mort annonce à l'amoureux que son corps devra bientôt subir la première étape de la décomposition,

« Ja toste vous changeres couleur
Beaute nest quimage fardee. ⁴⁶⁸ »
alors que la demoiselle en a pleinement conscience :
« Je suys dolante et esperdue,
Quant en moy mirant je regarde
Ma beauté qui sera perdue. ⁴⁶⁹ »

⁴⁶² Op. cit., p. 542. Voir aussi Clark J., op. cit., p. 63. « Jusqu'au XV^e siècle, la science anatomique était encore à ses débuts ; il fallut attendre 1578 pour qu'un squelette précisément proportionné apparaisse dans une danse des morts, celle du grand Bâle. On confia la restauration de la vieille danse à un néerlandais du nom de Kluber, et il inséra le squelette en question qui devait s'adresser au médecin. Les vers relèvent du langage du XVI^e siècle, d'où leur caractère plus moderne que ceux des autres strophes : « Docteur, observe mon anatomie, si elle est correctement faite, vous qui en avez réalisé plus d'un qui aujourd'hui me ressemble ». » « Un débat est ouvert sur l'époque où la mort n'est plus présentée comme pourriture, mais ne se trouve figurée, « sèche », que par le squelette. Nous notons qu'aux corps « morts, pourris, puants » évoqués par le Premier Mort dans la Danse de 1486, une censure est opposée dans notre édition de la fin du XVII^e siècle ; un texte édulcoré s'y substitue, mais quelques pages plus loin reparaissent d'autres pourritures, d'autres puanteurs. De même, le chapitre III des Quatre fins dernières - « qui sont les effets de la mort » - reste dans l'édition de 1727 marqué par un macabre rigoureusement médiéval. » FAVRE R., La fin dernière, op. cit., p. 59.

⁴⁶³ ANONYME, La Danse Macabre des Saints Innocents, op. cit., p. 31.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 28.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 21.

⁴⁶⁶ ANONYME, Mors de la pomme, op. cit., p. 226.

⁴⁶⁷ Ibid. p. 247.

⁴⁶⁸ ANONYME, La Danse Macabre des Saints Innocents, op. cit., p. 26.

⁴⁶⁹ ANONYME, Mors de la pomme, op. cit., p. 239.

Ces textes font mention de certaines étapes de la décomposition, mais ils ne s'arrêtent jamais dessus, ils n'évoquent l'état de pourriture que de façon discrète, au contraire des Dits qui se complaisaient à décrire le processus avec force détails. Nous sommes également fort loin du poème de Nesson, les Vigiles des Morts (~ 1425), où Job nous énumère sans ménagement « les ordures que les corps pissent⁴⁷⁰ » ! D'autre part, ces quelques esquisses de la corruption du corps mort sont contrebalancées par l'image du corps transformé en cendre.

Le chartreux nous annonce la séparation du corps et de l'âme :

« Ja sait que tout homme craint mort
Puis que la char est assouvie.
Plaise a dieu que lame ravie
Soit es cielz après mon trepas. ⁴⁷¹ »

Et le roi, saisi par la mort, rappelle aux hommes les paroles de la Bible,

« C'est à la sueur de ton visage
que tu mangeras du pain
jusqu'à ton retour au sol,
car de lui tu as été pris.
Car poussière tu es
et à la poussière tu retourneras. ⁴⁷² »
« Qui moing se prise plus est sage
En la fin fault devenir cendres. ⁴⁷³ »
que le mort dispensera au moine,
« Tantost auez la bouche close
Homme nest fors que vent et cendre
Vie domme est moult peu de chose. ⁴⁷⁴ »

Selon la conception chrétienne, les corps ne servent qu'à abriter les âmes qui « desirent salvation⁴⁷⁵ » pendant leur vie terrestre, et après la mort, qui « sera separation / D'ame et de corps⁴⁷⁶ », « Vile et noire comme cendree / Gist la char⁴⁷⁷ ».

⁴⁷⁰ NESSON Pierre de, « Job », PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, p. 219.

⁴⁷¹ ANONYME, La Danse Macabre des Saints Innocents, op. cit., p. 24.

⁴⁷² « Genèse », Ancien Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, p. 42, 3-19. « Tout va au même endroit, tout vient de la poussière et tout retourne à la poussière ». « Ecclésiaste », Ancien Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, p. 1344, 3-20.

⁴⁷³ ANONYME, La Danse Macabre des Saints Innocents, op. cit., p. 17.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 25.

⁴⁷⁵ AUVERGNE M., op. cit., p. 266.

⁴⁷⁶ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 229.

II.2.3. Les danses contemporaines.

Lorsque nous nous rapprochons de notre époque, nous pouvons noter que les danses qui font référence aux textes médiévaux nous présentent un personnage qui oscille entre deux mondes. Les morts d'Auguste Hoyau ont figure humaine, ils ont parfois perdu quelques dents, montrent ci et là des orbites vides et l'on croit deviner les os du thorax saillant sous le pourpoint du mort qui s'adresse au savant. « Ces danseurs étaient-ils des morts ou des vivants ? ⁴⁷⁸ », se demande le narrateur de la danse macabre d'Alcide Ducos du Hauron. Ailleurs, le chevalier qui est convié à la danse rencontre une « étrange dame » :

« Sur ses côtes à jour pend, comme sur un gril, Un reste noir de peau qui fut un sein de femme. »

ceci aurait de quoi décourager tout homme épris d'érotisme, d'autant que la comparaison, d'un goût douteux, renvoie plus à la bête égorgée qu'à la sensualité féminine, mais le galant homme ne s'arrête pas à ce genre de détail ...

« Mais il songe avoir vu dans un bois, en avril,
Une belle duchesse avec sa haquenée ;
Il compte la revoir au Ciel. Ainsi soit-il ! ⁴⁷⁹ »

Ici, c'est l'esprit chevaleresque qui transforme le cadavre en beauté ; là, c'est l'habileté du peintre qui permet cette métamorphose :

« Bientôt il découvrirait une peinture double :
Elle était double. Holbein, de son pinceau railleur,
Entremêlant les tons d'une double palette,
Sous une chair vivante avait peint le squelette
Qui dansait à l'intérieur.
Une jeune coquette à chevelure blonde
Semblait humer encore un idolâtre encens.
Mais, comme dans un lac le beau cristal de l'onde
Laisse entrevoir des rocs, des gouffres menaçants ;
De même, en ce portrait fantastique et morose,
On voyait s'ébaucher, gouffre vertigineux,
Les soupirants béants du crâne caverneux
Au delà du visage rose. ⁴⁸⁰ »

Le thème du double s'est ici déplacé du sosie vers le cadavre. La chair « vivante », le « visage rose » de la femme cache au regard le « crâne caverneux » de la mort. Le

⁴⁷⁷ Ibid., p. 240.

⁴⁷⁸ Op. cit., p. 4.

⁴⁷⁹ FRANCE A., op. cit., p. 111.

⁴⁸⁰ DUCOS DU HAURON A., op. cit., pp. 4-5. (Il semble que cet auteur, suivant une théorie fréquemment répandue, ait attribué la danse du Grand-Bâle à Hans Holbien).

lecteur reçoit de plein fouet cette vérité : chacun de nous porte en lui un squelette caché qui ne sera découvert qu'après notre mort, notre double ne se donne pas à voir dans un miroir telle une figure fantasmagorique sortie de notre imagination délirante ; nous portons en nous notre double, et, il nous appartient de déceler ou de cacher la mort qui danse dans notre corps ; nous sommes libres de prendre conscience de notre finitude ou de l'ignorer.

« O mortels ! voulons-nous savoir ce que nous sommes ?
Songeons comment Holbein portraicturait les hommes :
*Chair et cendre au même moment.*⁴⁸¹ »

Inversant le thème, Paul Lacroix nous décrit comment les artifices des comédiens peuvent faire croire au spectateur que la mort a pris place sur les tréteaux : « Il était entièrement nu, sauf un linceul assujetti autour des reins par une décence inutile, et flottant sur ses épaules ; un lambeau de cuir ensanglanté pendait pour imiter la place du ventre ouvert et les entrailles à jour, selon l'usage connu de caractériser la Mort. Cette fantastique nudité mettait en relief les formes aiguës du squelette, le parchemin terreux qui l'enveloppait, et l'alliance bizarre de la mort avec la vie.⁴⁸² »

Bossuet évoquait cette liaison constante qui existe entre la mort et la vie : « tout nous appelle à la mort. La nature, comme si elle était presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser plus longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains et qui doit être éternellement dans le commerce ...⁴⁸³ » Alors qu'il pénètre dans la chapelle de Kermaria, Léon Cathlin découvre, dans la sacristie, des crânes placés dans de petites boîtes. Cette coutume bretonne « de déterrer et de recueillir le crâne des morts⁴⁸⁴ » lui rappelle que « la mort ne nous quitte jamais. Du jour de notre naissance, nous promenons avec nous, en nous, notre squelette. Parfois, quand nous nous y attendons le moins, un craquement sec nous avertit de cette présence intime. Et toujours, même dans nos joies, nos os apparaissent sous leur enveloppe de chair. Quand nous rions, notre crâne montre les dents ». Cette réflexion rappelle à sa mémoire les paroles de Job : « Mais oui, me dis-je, nous sommes tous faits, comme des vers de terre, de la pourriture de ceux qui nous ont précédés ; et nous pouvons à l'exemple de Job, dire à la pourriture : « Vous êtes ma mère » et aux vers : « Vous êtes mes frères ». ⁴⁸⁵ » Léon Cathlin, en évoquant le squelette qui se cache sous notre enveloppe de chair reprend le même motif que Théophile Gautier, ce dernier l'ayant emprunté à Holbein. Par contre, en faisant référence à la pourriture de notre corps, il redonne vie aux thèmes mis en place par les Dits des trois morts et des trois vifs.

⁴⁸¹ Ibid., p. 5.

⁴⁸² La danse macabre, op. cit., pp. 182-183.

⁴⁸³ CATHLIN L., op. cit., p. 246.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 245.

⁴⁸⁵ Ibid., pp. 246-247.

C'est une atmosphère identique à ces poèmes que l'on rencontre dans la danse de Pierre Jean Jouve qui se détache, par sa structure, des oeuvres médiévales. Les « cadavres », abandonnés sur les champs de bataille, sont

« Brassés par la pluie,
Arrachés par celui qui passe,
Et labourés, et retournés,
Chaque jour, par les obus tenaces. ⁴⁸⁶ »

La mort se complaît à décrire la décomposition des morts, de « ceux de six mois », de « ceux de deux jours », du « compagnon qui rigolait la veille ⁴⁸⁷ » :

« Le voilà,
Torse planté en terre, et la tête penchée,
Avec le ver de ses lèvres entre ses joues,
Te regardant, d'un regard clair !
Restes séchés
Sur les plateaux, pendus aux réseaux de fer,
Par un seul jet de mitrailleuses, hachés ;
Des têtes noires, grouillant de vers,
Fémurs, dents pointues et kèpis,
Dans un bitume de terre paisible
Qui dévore...
Et les moins anciens, avec leurs rats sous eux,
Et les neufs, figures vertes, puanteur. ⁴⁸⁸ »

Les hommes épris de liberté dénonceront l'abandon de ces corps sans sépulture, livrés aux attaques du temps et des armes :

« Assez de ces mares de sang frais ,
Assez de ces torrents de morts,
Puants, obscènes, vermineux,
Leurs têtes comme des oiseaux
Sur les broussailles de fer ;
Leurs corps labourés d'étoiles d'acier ;
Sciés, éparpillés, en débris rouges ;
Leurs gueules séchées aux reflets de feu,
Leurs yeux mangés, leurs coeurs ouverts,
Leurs âmes dévorées de larves d'enfer,
Leurs spectres fusillés et bombardés encore,
Pourrissant dans le grand jour. ⁴⁸⁹ »

⁴⁸⁶ Op. cit., « Cadavres », p. 100.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 100.

⁴⁸⁸ Ibid., pp. 100-101.

⁴⁸⁹ Ibid., « La Liberté », p. 151.

L'auteur décrit l'éclatement du corps humain, « la bouillie des viscères jusqu'en bas », « la face bouffie », les yeux, le coeur... Tous les organes vitaux sont déchirés par les obus ; l'homme est crucifié, son cadavre est « cloué par la gorge à des planches » ; les restes humains sont dévorés par les vers, les « géants pétrifiés » sont « arcbutés », « leur mâchoire avalant des vers ⁴⁹⁰ ». La description de la pourriture s'arrêtait, au moyen âge, aux attaques des vers sur un corps mal identifié. Ici, l'auteur nous explique le cheminement des vers dans ses moindres détails, tous les organes fragiles, puisque cachés par notre chair, sont disséqués par les obus et par les vers. L'aspect insoutenable de ces visions est accentué par l'évocation des armes inventées par les hommes et qui servent à dépecer le corps, à le labourer, à le taillader... Toutefois, l'horreur ne se limite pas à cette partie du champs de bataille ; ailleurs, des hommes se retrouvent enterrés sous la terre soulevée par les mines. Devenus « cadavres vivants », semblables à des bêtes, ils cherchent leurs chemins parmi les décombres humains :

« Il s'arrache la peau et les ongles,
A la lueur mourante des lampes,
La terre croule, cassant les membres.
Le sanglant ruisseau coule plus fort ;
Il poisse toujours plus la terre.
Bientôt l'ongle arrache une autre matière
Molle et mouillée.
La matière molle est matière humaine (...).
Ils avancent, fermant les yeux.
Ils écartent de leurs mains
Membres rompus, chairs déchirées,
Faces tuméfiées,
Ciment gluant de boues, de sangs ;
Ils sont cadavres vivants.
Pendant une heure ils nagent,
Ils crèvent, mangent, respirent. ⁴⁹¹ »

En s'éloignant du modèle médiéval, la représentation de la mort passe généralement par le squelette. La mort de Ferdinand Barth garde encore quelques traits de la momie ; les os du thorax, des bras, des mains et des mollets sont recouverts d'une fine couche de peau momifiée, mais il arrive, comme dans le médaillon représentant la mort avec le nouveau né, que le squelette n'ait plus de peau sur les membres supérieurs. La volonté de l'artiste semble ici très claire : en dénudant son cadavre, il le rend plus effrayant. La mort d'Alfred Rethel n'a plus qu'un peu de peau sur les mains, elle semble avoir les doigts « palmés ». Ces deux figures sont très souvent accoutrées d'habits humains : bottes, manteau, veste, cape, chapeau... comme si la mort voulait passer « incognito », ce qui est une autre manière de montrer que la mort nous côtoie chaque jour sans que nous y fassions attention.

Dans les poésies du XIX^e siècle, la mort n'est esquissée que par quelques traits :

⁴⁹⁰ Ibid., « Cadavres », p. 101.

⁴⁹¹ Ibid., « Les enterrés », pp. 103-104.

« Le blanc squelette se fait voir », il a les « os pointus » et « rit de son large rictus », il est certes peu fréquentable, mais « la couleur blanche⁴⁹² » dont le revêt Holbein lui ôte toute répugnance. Dans « Les joyeusetés du trépas », il fait figure de gai luron lorsqu'il pose « sur son crâne jaune / La couronne arrachée au roi⁴⁹³ »... nous sommes bien loin de la mort dépeinte par Victor Hugo et Paul Verlaine. Cette dernière ne se voile pas derrière des habits ou des sourires, « Noir squelette laissant passer le crépuscule⁴⁹⁴ », elle nous conduit tout droit dans les profondeurs des ténèbres, ce n'est plus qu'un « monstre » aux « livides mains » qui « plonge » ses « ongles de vampire⁴⁹⁵ » dans le coeur des enfants.

Ce n'est ainsi pas tant la présence du squelette ou de la momie qui effraie le lecteur ou le spectateur que la manière dont ce personnage est décrit. La couleur noire, au contraire du blanc, le rend sordide et repoussant ; la présence du nouveau-né à ses côtés, nous glace d'effroi, au contraire de celle du vieillard qui nous paraît plus naturelle.

En passant du moyen âge au XIX^e siècle, la mort humide est devenue vivant mort ou squelette, c'est-à-dire mort sèche. Toutefois, les artistes qui ont peint ou décrit les danses n'ont jamais réellement exploité le thème du cadavre en décomposition. Celui-ci ne semble servir que de référence. Lorsqu'il est utilisé, comme cela est le cas dans l'oeuvre de Pierre Jean Jouve, sa fonction première n'est plus de rappeler à l'homme ce qui attend son corps après la mort ; la pourriture est décrite avec force détail, mais elle sert avant tout à dénoncer l'absurdité et la sauvagerie de la guerre.

Les danses médiévales nous décrivaient une société chrétienne bâtie sur le système des trois ordres. En faisant alterner laïcs et clercs et en établissant une hiérarchie entre les personnages elles ne consacraient qu'une faible place aux représentants du peuple. Les danses « contemporaines » nous décrivent une société totalement différente. L'Eglise a perdu sa place prédominante et inversement la foule anonyme qui figurait le peuple sur les anciennes fresques, s'est démultipliée et se décline désormais sous de multiples fonctions : ouvriers, maçons, vendeurs... mais aussi socialistes ou soldats. La femme fait désormais partie intégrante de cette société urbaine et son rôle, quoique timidement, est en train de changer. Elle n'est plus simplement la fiancée, la coquette, la duchesse ou la cuisinière, elle est aussi couturière ou vendeuse.

La société a certes évolué mais ses maux sont demeurés les mêmes ; c'est pourquoi la mort affirme sa puissance en utilisant des arguments semblables : riches et pauvres, jeunes et vieux seront éternellement ses victimes.... Mais la mort a changé de nature et si elle garde encore parfois quelques douces paroles pour s'adresser au nouveau-né, elle apparaît très souvent comme un personnage aveugle et sanguinaire.

En individualisant la mort, les écrivains ont parfois fait disparaître la multitude des

⁴⁹² GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 111.

⁴⁹³ Id., « Les joyeusetés du trépas », Poésie nouvelles, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, p. 101.

⁴⁹⁴ HUGO V., op. cit., p. 663.

⁴⁹⁵ VERLAINE P., op. cit., p. 11.

cadavres qui participaient aux danses, ils ont condensé en une seule figure les traits abjects que l'homme lui a toujours attribué. Toutefois, les auteurs qui sont restés très proches des oeuvres médiévales parce qu'ils pouvaient allier le texte et le dessin, ont exploité le thème du double offert par l'ensemble des morts qui se présentent aux vivants, et l'ont diversifié : les morts prennent l'apparence du sosie mais aussi du valet, du supérieur hiérarchique ou du compagnon... Le plus souvent la disparition de l'iconographie a mis un terme à cette ambiguïté portant sur l'apparence de la mort. Le thème du double va alors se déplacer du sosie vers le cadavre.

Nous avons en effet montré que la figure du double n'existait pas réellement dans le personnage du vivant qui accompagne le mort. Il s'agit plus d'un jeu des artistes avec les effets de miroir afin de semer le doute dans le coeur du spectateur. La véritable figure du double se situe sans doute sur un autre registre, celui qui nous décrit la décomposition du corps. « Dans les Tours de silences perses, l'abandon des morts aux vautours dure un an, c'est-à-dire le temps de la décomposition. Ensuite on recueille les ossements et on les conserve dans un ossuaire. L'impureté du corps en décomposition est telle que « c'est un attentat à la terre, l'eau et le feu que leur infliger le contact immonde d'un corps mort ». Non seulement chez les Perses, mais universellement, la décomposition est la période terrible où corps et double sont encore mêlés l'un à l'autre, où tout n'est pas accompli, où plane une sourde menace vampirique. Les vampires slaves qui sucent le sang des vivants sont des doubles non délivrés du cadavre, ce sont des cadavres animés qui ont besoin de sang frais pour s'alimenter. Le macabre médiéval du XV^e siècle et le macabre espagnol, avec leurs morts décharnés, grinçants, horribles, squelettes recouverts ou non de lambeaux de chair, sont des ossements-cadavres possédés par le double. Là où la conscience des vivants n'arrive plus à dissocier nettement le double du cadavre, là où le double demeure plus ou moins englué au cadavre, là règne la terreur.⁴⁹⁶ » Les danses, en se rapprochant des Dits, utilisent les vieilles croyances populaires, et ces rencontres, dans lequel le corps mort s'est dédoublé car il n'a pas encore trouvé le repos, ce moment où tout est possible, où tout peut basculer, où les morts sortent de leur tombe pour prévenir les vivants, préfigure l'utilisation sabbatique du motif de la danse.

CHAPITRE II : La transformation du thème.

En intégrant dans leurs oeuvres des éléments - épidémies, guerre - qui ont sans doute donné naissance aux danses, les auteurs des textes contemporains vont modifier le sens des danses macabres. Ils nous dressent d'autre part un nouveau portrait de la mort et offrent à cette dernière un arsenal inépuisable pour mener à bien sa mission de destruction en temps de paix comme en temps de guerre. Le thème du double, quant à lui, va subir une étrange métamorphose qui va permettre à la mort de montrer aux hommes leur propre cruauté et de mêler l'horreur à la beauté.

⁴⁹⁶ MORIN Edgar, L'homme et la mort, Evreux : éditions du Seuil, 1976, pp. 156-157.

I. Une mort aveugle : les grandes calamités.

Dans les danses médiévales, la mort nous apparaît comme toute puissante puisqu'elle s'attaque à l'ensemble des membres d'une société. Toutefois, elle n'opère pas de manière insensée ; elle choisit ses victimes et prend le temps de s'adresser à chacune d'entre elles. La mort accomplit sa tâche en suivant un principe identique dans les danses de Ferdinand Barth et Auguste Hoyau. Elle se rend auprès du joueur, de l'alpiniste, de la cuisinière, de l'agioteur... des différents membres qui composent la société. La danse est là pour nous rappeler un principe simple que nous cherchons souvent à oublier : « Zum Sterben jede Stund' bereit.⁴⁹⁷ »

La mort des danses « contemporaines » a très souvent perdu cette sagesse qui consistait à réveiller les hommes, à leur faire prendre conscience de leur finitude, elle brandit désormais une « aveugle faucille⁴⁹⁸ ». Pour étancher sa soif de sang, elle se cache derrière deux fléaux : la peste et la guerre. Ces éléments qui ont contribué à la naissance du macabre vont devenir des motifs importants des danses.

I.1. La peste.

I.1.1. La propagation de l'épidémie.

Paul Lacroix nous fait participer à une représentation théâtrale qui se déroule dans le cimetière des Saints Innocents à Paris. Les spectateurs affluent « de tous les points de Paris et des environs⁴⁹⁹ » pour voir Macaber monter sur les tréteaux afin de mener la danse macabre. La foule est tellement occupée par le sujet du jeu théâtral qu'elle « ne songeait pas que la peste ravageait les hôpitaux et l'Hôtel-Dieu, que les quartiers Saint-Denis et Sainte-Opportune en étaient atteints ; que chaque nuit le prévôt de Paris, Ambroise de Loré, faisait jeter dans la Seine ou enterrer secrètement les victimes de cette mortalité⁵⁰⁰ ». Seul maître Croquoison qui reçoit un péage pour les corps que l'on mène dans le cimetière semble être conscient de l'existence du fléau, il « se félicitait des progrès de la contagion⁵⁰¹ ». Nous pouvons dater approximativement ce moment puisqu'il nous est dit « que la famine de 1434 allait reparaître avec ses horreurs » et « que le roi n'était pas disposé à quitter Bourges⁵⁰² », il s'agit bien évidemment de Charles VII qui

⁴⁹⁷ BARTH F., op. cit., prologue. « Chaque heure prépare notre mort ».

⁴⁹⁸ VERLAINE P, op. cit., p. 11.

⁴⁹⁹ Op. cit., p. 168.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 168.

⁵⁰¹ Ibid., p. 168.

⁵⁰² Ibid., p. 169.

réigna de 1422 à 1461 et quitta Paris pour se réfugier à Bourges pendant la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons. Nous savons d'autre part qu'en « 1438-1439, à nouveau, la peste frappe un peu partout : l'hôpital Saint-Jean d'Arras procède à 295 ensevelissements en 1437-1438, 802 en 1438-1439, 149 en 1439-1440 et 46 seulement en 1440-1441⁵⁰³ », c'est sans aucun doute ce passage de l'épidémie que Paul Lacroix nous décrit ici⁵⁰⁴, d'autant que son oeuvre nous fournit un autre renseignement : « la peste, dans l'espace de quinze jours, avait fait à Paris des progrès si effrayants qu'elle menaçait de le rendre désert, après l'avoir dépeuplé quatre ans auparavant.⁵⁰⁵ » La peste frappa Paris en 1432-1434 et en 1438⁵⁰⁶, c'est donc bien le retour de l'épidémie qui redonne vie aux spectacles de la danse macabre.

La venue de la mort noire constitue un des thèmes central du film de Bergman. Jof demande sa route à un homme qu'il croit endormi et qui n'a pas reçu de sépulture, il rencontrera avec ses compagnons un individu qui leur demandera de l'eau avant de s'écrouler, foudroyé par le mal ; certains villages sont désertés, la peste « ravage » la région, « les gens meurent comme des mouches⁵⁰⁷ ». Le peintre décrit à Antonius Block les effets de la maladie :

⁵⁰³ DEMURGER Alain, Temps de crises, temps d'espoirs XIV^e - XVe siècle, Nouvelle histoire de la France médiévale, tome 5, La Flèche : éditions du Seuil, 1990, Chapitre 7, p. 240.

⁵⁰⁴ En 1450 la grande peste fait 40 000 morts à Paris, mais comme Ambroise de Loré meurt en 1446 il ne peut s'agir de ce passage de la peste. On peut s'étonner que Paul Lacroix ne situe pas sa danse en 1424 et qu'il ne décrive pas la fresque peinte sur les murs du cimetière parisien. Son texte datant de 1832, nous pouvons supposer qu'il partageait la thèse d'H. Fortoul (son essai paraît en 1842) selon laquelle la danse du cimetière des Innocents n'aurait pas été peinte mais jouée. Cette thèse est d'ailleurs confirmée dans son essai historique, Le Moyen Age et la Renaissance, paru en 1849. Les lignes suivantes ne font pas référence à des fresques figurant la mort alors que l'auteur est en train de nous parler des personnages du diable, du pendu, de la mort que l'on trouvait dans les tarots et qu'il rapproche des danses macabres : « C'était bien assez de rencontrer ces allégories lugubres sur les vitraux peints et dans les sculptures des églises, dans les miniatures des livres d'heures, dans les sermons des prédicateurs, dans les écrits des poètes moraux et des écrivains religieux, sans avoir encore sous les yeux les mêmes enseignements figurés, les mêmes images sinistres et menaçantes, au milieu d'un jeu inventé pour distraire et recréer l'esprit. » Il ajoute, quelques pages plus loin : « Ce fut peut-être là l'origine de la fameuse danse macabre, cette terrible et philosophique *moralité* qui était d'abord un poème, une allégorie en prose ou en vers, et qui devint bientôt un spectacle pieux, une représentation scénique accompagnée de musique et de danse, avant de fournir des images et des emblèmes à tous les arts plastiques ». Op. cit., Tome II, partie 3, « cartes à jouer », non paginé.

⁵⁰⁵ JACOB Paul, bibliophile, La danse macabre, Romans relatifs à l'histoire de France aux XV^e et XVI^e siècles, Paris : H. Delloye et V^{or} Lecou, 1838, p. 101.

⁵⁰⁶ « Paris suffered more than any other city in France in the fourteenth century, and the pandemic disease did not spare the city in the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries either. In 1412, 1418, 1432-1434, 1438, 1449-1450, 1466-1468, 1471, 1475, 1478, 1481-1484, and 1499-1500 the inhabitants of Paris were stricken again by calamity. » WEMPLE Suzanne F. and KAISER Denise A., op. cit., p. 335.

⁵⁰⁷ Op. cit., client s'adressant à la servante dans la scène de la taverne.

Peintre : « Si tu voyais l'abcès au cou du malade, si tu voyais ses membres qui se nouent de folie. A. B. : C'est abominable ! Peintre : Il tente d'arracher sa tumeur. Il mord ses mains, déchire ses veines de ses ongles, ses cris s'entendent de partout. »

Se cachant sous un autre nom, mais n'en restant pas moins effroyable, la maladie resurgit au début de notre siècle. Nous sommes en 1918, et, dans la petite ville de Salonique, Léon Cathlin est « arrêté par un enterrement orthodoxe, qui s'avance avec une lenteur sacrée ⁵⁰⁸ ». Le mort accomplit rituellement son dernier voyage le visage découvert, et chaque assistant lui donne un baiser lors de la descente du cercueil dans la fosse ; l'épidémie va mettre fin aux coutumes, « l'ordre vint, ce jour, de clouer les cercueils pour éviter la contagion ⁵⁰⁹ ». En une semaine, la grippe a enlevé trois membres d'une même famille, dans les ateliers de cercueil, l'on travaille « à la clarté du jour et à la clarté de la lampe, sans relâche ⁵¹⁰ », et dans les cimetières les équipes de fossoyeurs creusent des fosses jusque tard dans la nuit, guidés par des lanternes ; « la grippe espagnole, de sinistre mémoire, commençait sa période de grands ravages ⁵¹¹ ». Pour faire face au mal, le service de santé répand de la chaux le long des murs, l'accès aux lieux publics est interdit aux militaires et ceux qui sont chargés du contrôle postal connaissent, par la lecture des lettres, l'évolution du mal. « Depuis quelques temps déjà, chacun de nous, par le courrier qu'il doit voir, apprenait combien le mal était sérieux, et parfois il passait à son voisin une lettre plus significative. Aujourd'hui, tous disent à tous ce qu'ils ont appris par des lettres rédigées en toutes les langues : que le fléau sévit partout, affole le monde entier ; après la guerre, nous avons La peste. ⁵¹² »

Ce rapprochement entre la grippe et la peste n'est pas innocent lorsque l'on sait que la grippe tua entre 15 et 25 millions de personnes entre 1918 et 1919 et que les principales épidémies répertoriées datent de 1387 et 1403. Le retour de la contagion renvoie inévitablement aux grands fléaux qui ont marqué notre histoire. « Les anciens nommaient peste n'importe quelle épidémie à grande mortalité ; mais c'est bien ici l'antique peste pulmonaire - et quelquefois intestinale - qui sévit lors de la guerre du Péloponèse (...). Et nous reconnaissons la *peste noire* du quatorzième siècle, la *mort dense*, qui, assurent les chroniques, tua vingt-quatre millions d'hommes en Europe - dans une Europe bien moins peuplée que la nôtre - et davantage en Asie ; on peut répéter l'assertion que « cette grande plaie du moyen âge fit reculer l'humanité ». ⁵¹³ »

⁵⁰⁸ Op. cit., p. 9.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 13.

⁵¹⁰ Ibid., p. 18.

⁵¹¹ Ibid., p. 11.

⁵¹² Ibid., pp. 13-14.

⁵¹³ Ibid., p. 14.

Ne peut-on pas également voir dans la mort décrite par Victor Hugo et Paul Verlaine une figure de la peste ou de toute autre épidémie de grande envergure ? Cette « faucheuse⁵¹⁴ », « Passant comme un tonnerre au milieu des humains, / Renversant, foudroyant tout ce qu'elle rencontre », « s'acharne aux enfants, tout comme aux criminels⁵¹⁵ », change « en désert Babylone⁵¹⁶ »... rien ne lui résiste. Il ne me semble donc pas que l'on puisse voir ici une représentation de la guerre qui épargne a priori en ce temps là les femmes et les enfants et met en première ligne les soldats. Si l'on poursuit plus avant la lecture du poème de Victor Hugo, toute hésitation disparaît :

« Ce n'était qu'un sanglot sur terre, en haut, en bas ;
Des mains aux doigts osseux sortaient des noirs grabats ;
Un vent froid bruissait dans les linceuls sans nombre ;
Les peuples éperdus semblaient sous la faux sombre
Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit ;
Tout était sous ses pieds deuil, épouvante et nuit.⁵¹⁷ »

Les « doigts osseux » appellent l'image de la maladie ou de la famine, l'ensemble de la population est touché puisque le pluriel est attaché au mot « peuple », ce qui n'est pas sans renvoyer au fléau de la peste qui, comme une traînée de poudre, enflamma toute l'Europe. Les « linceuls sans nombre » ne peuvent être gérés du fait de la taille de l'hécatombe et les corps, attendant une sépulture, sont balayés par « un vent froid ». Les hommes ne peuvent que s'enfuir « dans l'ombre » devant ces assauts de la mort noire. Celle-ci s'est armée d'une faux « sombre » pour régir son « lugubre empire⁵¹⁸ », elle laisse derrière elle « deuil, épouvante et nuit », transforme « l'or en cendre » et « les roses en fumier », elle enveloppe enfin ses victimes dans de « noirs grabats ». « Noir vautour⁵¹⁹ » ou « noir squelette⁵²⁰ » autant de qualificatifs qui se rapportent à la mort dense, à la peste noire...

Enfin, une autre maladie, au caractère dévastateur, est évoquée dans ce passage de la danse macabre de Mac Orlan. « Dans la rue, quelle que soit la lumière inventée par les hommes, c'est encore là que la mort emprunte son visage le plus répugnant (...). Les filles de la rue lui servent d'intermédiaire (dit-on).⁵²¹ » Il s'agit sans doute de la syphilis qui

⁵¹⁴ HUGO V., op. cit., p. 663.

⁵¹⁵ VERLAINE P., op. cit., p. 11.

⁵¹⁶ HUGO V., op. cit., p. 663.

⁵¹⁷ Ibid., p. 663.

⁵¹⁸ VERLAINE P., op. cit., p. 11.

⁵¹⁹ Ibid., p. 11.

⁵²⁰ HUGO V., op. cit., p. 663.

⁵²¹ Op. cit., « Celles de la rue », p. 27.

serait véhiculée par les prostituées, l'aspect vénérien de la maladie se lit très clairement dans cette phrase : « A minuit, la mort siffle dans ses doigts, desserre les genoux et appelle... quoi ? ⁵²² » Le côté macabre s'allie ici à l'obscénité de la scène, la mort, cachée dans le sexe féminin, attend son prochain client et l'horloge souligne l'instant du crime tout en le revêtant d'un voile diabolique.

Toutes les épidémies, qu'elles portent ou non le nom de peste, font ainsi resurgir des images de terreur que l'on peut sans doute expliquer par l'impression d'impuissance que les hommes éprouvent lorsqu'ils sont confrontés à une maladie nouvelle et contagieuse qu'ils ne savent endiguer.

I.1.2. La recherche d'un palliatif .

Les épidémies font naître un besoin d'expression ; les populations atteintes ont recours au théâtre, à la peinture, aux prophéties, aux sermons... tout ce qui relève du spectacle semble servir d'exutoire.

L'Eglise est la première à s'emparer du fléau afin de pousser ses fidèles au repentir. Les religieux organisent des processions dans les villages et s'adressent en ces termes à la foule :

« Dieu nous envoie sa malédiction.
Nous allons tous mourir de peste noire !
Vous tous, stupide troupeau, et vous qui vous pâmez de fatuité replète.
Cela est peut être votre heure dernière.
La Mort est là dans votre dos.
Je vois son crâne luire au soleil.
Sa faux brille au dessus de vos têtes.
Qui sera le premier ? ⁵²³ »

Ils ont également recours à la mise en scène et font alors appel à des comédiens. Jof s'étonne de la tenue de son compagnon, qui figure la mort, ce dernier lui répond : « les prêtres me paient, alors je joue. ⁵²⁴ » La foule se presse pour assister à la représentation de la danse macabre alors même qu'un autre spectacle « devait avoir lieu le mardi de Pâques ⁵²⁵ », et chacun attend le début de la pièce avec frénésie : « plus de cinquante milles personnes étaient là, bouche béante, oreilles écarquillées et prunelles dilatées ; un bourdonnement d'impatience roulait sans interruption dans les rues obstruées, d'où partaient des lamentations de femmes et d'enfants ⁵²⁶ ». Cette mise en scène n'en est pas non plus à son coup d'essai puisque le décor a passablement souffert des effets du

⁵²² Ibid., p. 29.

⁵²³ BERGMAN I., op. cit., scène du village avec les flagellants.

⁵²⁴ Ibid., discussion des comédiens devant la roulotte (cette scène se rapproche de celle de Don Quichotte que nous évoquions dans notre partie 1).

⁵²⁵ LACROIX Paul, La danse macabre, Paris : E. Rendel, 1832, p. 180 (nous faisons référence à deux éditions différentes de ce même texte).

temps, « la décoration du fond, à demi effacée par l'usage et l'humidité, réunissait les indications de lieux nécessaires aux changements des scènes⁵²⁷ ». Nous pourrions donc supposer, sans trop nous tromper, que le spectacle suit l'épidémie de peste et revient avec elle - comme cela est le cas dans le Septième Sceau où la troupe s'apprête à jouer à la fête des Saints alors que la peste dévaste la région - ce ne serait ainsi qu'une répétition d'un spectacle antérieur suscité par les visions de la mort noire.

L'épidémie incite certains peintres à représenter la danse macabre sur les murs des églises, elle est pour eux l'illustration du quotidien des hommes sans cesse menacés par la mort : « Je dépeins la vie⁵²⁸ » explique froidement le peintre à Antonius Block, une vie dans laquelle l'avenir est circonscrit par la contagion. Le retour d'une épidémie inexplicable et incontrôlable redonnera tout son sens à ces peintures effacées par le temps que le spectateur regarde tout au plus aujourd'hui avec un intérêt teinté de dégoût⁵²⁹. « Oui, tout comme l'enterrement que je venais de suivre, cette grippe offrait un spectacle d'un autre âge. Il fallait pour le peindre des images du quatorzième siècle ou du seizième : quelque danse macabre. Celle d'Holbein ne nous paraissait plus une fantaisie endiablée, mais nous en comprenions et sentions la vérité profonde ; la vérité comprise n'est pas encore la vérité sentie.⁵³⁰ » Même si nous nous approchons du sens des danses, nous ne pourrions jamais éprouver la force qui se dégage de ces représentations car nous n'avons jamais été confrontés à un fléau comparable à la peste. L'homme contemporain ne possède plus de repères et doit rechercher dans les images du passé, dans la vie de ceux qui ont connu des horreurs semblables à celles qu'il rencontrent alors. Notre société qui catalogue la mort comme un tabou, n'est pas apte à nous préparer à affronter un fléau d'une envergure comparable à celui de la peste, à une mort incontrôlable et inexplicable.

Après avoir créé la danse, la peste lui redonne vie au cours des siècles. Le premier élan de répugnance que l'on pouvait connaître en temps de « paix » se transforme en mouvement d'horreur ; tout notre corps ressent la présence grimaçante de la mort qui nous guette et abat insidieusement tous ceux qui nous entourent. « Les épidémies réveillent en nous le sentiment de notre fragilité et la vision de la mort inévitable ; et ce sentiment et cette vision nous remplissent de terreur.⁵³¹ » Face à un tel sentiment, l'homme se trouve poussé dans ses derniers retranchements. Il va alors choisir de fuir,

⁵²⁶ Ibid., p. 180.

⁵²⁷ Ibid., pp. 180-181.

⁵²⁸ BERGMAN I., op. cit., scène de l'église avec le peintre.

⁵²⁹ La femme qui accompagne l'auteur pour lui ouvrir la chapelle de Kermaria, n'est ainsi nullement intéressée par le sujet de la fresque, et l'arrivée d'un visiteur inopportun ne semble que l'ennuyer : « J'aurais besoin de temps et d'application pour distinguer quelque chose. Or visiblement la femme désire que je me presse, tant elle a hâte de me quitter et de retourner à sa besogne. » CATHLIN L., op. cit., p. 244.

⁵³⁰ Ibid., p. 15.

⁵³¹ Ibid., p. 15.

c'est ce que feront Jof et Maria lorsque le jongleur verra Antonius jouer aux échecs avec la mort. Influencé par la religion, il peut également se lancer à corps perdu dans la foi. Le fléau réveille des images d'apocalypse : « Le jour Suprême approche. Les anges arrivent, les tombes s'ouvrent. C'est abominable à voir ⁵³² » et redonne vie aux peurs collectives : « une femme a enfanté d'une tête de veau. ⁵³³ » Pour apaiser la colère de Dieu, les croyants se mutilent et se donnent corps et âme à leur Seigneur. « Les gens regardent le Mal comme une punition de Dieu. Ils parcourent en foule le pays, se flagellant les uns les autres pour plaire à Dieu. ⁵³⁴ » L'individu peut enfin choisir de faire face au mal ; sans ignorer l'inéluctable, il consacre le temps qui lui reste à vivre à réfléchir au sens de son existence, il tente de communiquer et de faire comprendre aux autres que chacun construit sa propre mort et donne ainsi toute sa valeur à sa propre vie. Le peintre achève sa fresque macabre car « il faut bien vivre jusqu'à ce que la Peste nous prenne ⁵³⁵ ». Les compagnons de Léon Cathlin mettent un peu d'ordre dans leurs affaires, « comprenant que le temps allait nous manquer, nous faisons en courant les choses que nous voulions avoir faites avant de mourir. Mon voisin de bureau rédigeait son testament » et lui même tente de trouver ce qu'il est : « moi, dans mes loisirs, je ne lisais plus mes auteurs favoris, je tâchais de sauver quelque chose de moi-même : j'écrivais, j'écrivais... ⁵³⁶ » Il va alors se réunir avec deux amis, et ensemble ils échangeront les réflexions nées de leurs lectures.

Nous ne sommes pas certains que la peste ait donné naissance aux danses macabres, mais il est remarquable de constater que les auteurs du dix-neuvième et du vingtième siècles ont vu dans ce fléau la motivation des fresques et des représentations théâtrales, comme si seule une telle calamité pouvait à leurs yeux expliquer l'existence d'un thème que notre société qui rejette la mort a du mal à admettre comme simple reflet d'une époque où l'homme côtoyait chaque jour l'inéluctable. De plus, les écrivains ont fait de ce fléau le moteur de leurs oeuvres.

I.2. La guerre.

Seules les guerres de grande envergure, celles qui ont réduit l'homme à devenir un simple aliment du canon, pouvaient rivaliser avec un fléau tel que la peste. Ce thème du combat aveugle des hommes, esquissé dans les danses médiévales à travers le personnage de l'homme d'armes ⁵³⁷, est déjà présent dans certaines danses « contemporaines ». Toutefois, le sujet n'est pas traité de manière identique.

⁵³² BERGMAN I., op. cit., scène de la taverne.

⁵³³ Ibid., scène de la taverne.

⁵³⁴ Ibid., scène de l'église avec le peintre.

⁵³⁵ Ibid., scène de l'église avec le peintre.

⁵³⁶ CATHLIN L., op. cit., p. 25.

⁵³⁷ Ce personnage n'apparaît pas dans les plus anciennes danses macabres.

Dans les danses les plus anciennes, la mort demande à l'homme d'armes de renoncer à ses privilèges :

« Sur coursier ne cheval de pris
Homme d'armes ne monterez
Plus, puis que la mort vos a pris. »

et ce dernier s'exécute immédiatement :

« A dieu le service du roy
Que soloye faire soir et main. ⁵³⁸»

Dans les danses récentes, le privilège s'est déplacé du prestige qu'apportait le fait de porter les armes au nom du roi, vers la gloire qui auréole le soldat se sacrifiant pour son pays. « La gloire, parée de son joli costume de sergent recruteur, offre le « pivois chenu » et l'amour des fillettes publiques dans tous les carrefours où l'on flâne en arrivant de son village. C'est le nez en l'air et les mains dans les poches que cette divinité vous émerveille par ses boniments adroitement mêlés aux aspects les plus décoratifs de la tradition. ⁵³⁹ » Le jeune sous-officier qui a manifestement fort bien intégré les discours parlant d'héroïsme, se plaint de ne plus pouvoir mourir pour sa Patrie :

« Mon capitaine,
Etre enterré dans le cimetière de son village,
Sous une pierre dressée,
Où vos actions d'éclat et vos distinctions sont gravées,
N'était-ce pas plus beau ? ⁵⁴⁰»

Il ne suffit plus de défendre son pays, il faut mourir pour lui afin que l'on daigne éprouver quelque sentiment de reconnaissance à votre égard...

D'autre part, il est étonnant de constater que l'homme d'armes ne mourait pas dans un combat contre les siens mais qu'il était attaqué par la mort en personne :

« De Mort ne me puis descombatre,
Son dard est dessous moy assis.
J'eusse plus chier à me combatre
Maintenant à cinq ou à six ⁵⁴¹ ».

Alors qu'il pouvait se défendre contre plusieurs assaillants humains, il ne peut tenir tête à la mort, invincible. Ce dédoublement du soldat tueur et de la mort permettait de rejeter la cruauté sur une entité abstraite ; peut-être était-ce un moyen pour l'Eglise, qui avait besoin d'hommes pour ses croisades et qui soutenait les guerres menées par le royaume, d'évacuer une possible culpabilité. Dans les combats plus proches de nous, le soldat,

⁵³⁸ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 153.

⁵³⁹ MAC ORLAN P., op. cit., « La gloire », p. 19.

⁵⁴⁰ SPIRE A., op. cit., p. 174.

⁵⁴¹ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 242.

quant à lui, est assassiné par les siens et la mort ne fait que recueillir sa dépouille. Les dessins d'Auguste Hoyau nous montrent un soldat blessé par une grenade, en train de vaciller à terre. La mort, revêtue d'une longue robe et portant des ailes dans le dos, offre au soldat un rameau d'olivier ou de myrtes.

« Jeune guerrier, pour ta patrie,
Au rebours des autres humains,
Tu viens te jeter dans mes mains ;
C'est noblement finir la vie !⁵⁴² »

Le médaillon de Ferdinand Barth illustre la même idée puisque la mort, s'appuyant sur sa faux mais ne l'utilisant point, regarde le soldat s'effondrer à ses pieds. Avec un sourire sarcastique, elle lui adresse ces paroles :

« Du sicht'st für Freiheit , fällst für Recht !
Die bring' nur Ich - Dir arm Geschlecht.⁵⁴³ »

L'oeuvre de Ludwig Bechstein fournit une transition entre les danses médiévales et les danses modernes. En effet, l'auteur a repris les gravures d'Hans Holbein et les a accompagnées de textes poétiques. Une de ces gravures nous montre un homme d'armes luttant sur un champ de bataille contre un squelette. Les deux personnages sont entourés de cadavres et l'on aperçoit au loin la troupe des soldats qui s'approche. La lutte semble inégale puisque le combattant est armé d'une solide épée et que le mort ne brandit qu'un os pour se défendre ; cependant, le texte qui jouxte l'oeuvre gravée nous annonce la victoire de la mort :

« Le fort armé en jeune corps
Pense avoir seure garnison :
Mais mort plus forte le met hors
De sa corporelle maison.⁵⁴⁴ »

Dans le poème de 1831, la mort n'intervient plus. Deux hommes, sans raison apparente, se dirigent l'un vers l'autre pour s'affronter jusqu'à la mort :

« Einsam geht ein gespentiger Ritter
Ueber das dampfende Leichenfeld, (...)
Und ein Ritter tritt ihm verwegen
Mit geschwungenen Schwert entgegen,
Fordert ihn kühn heraus zum Streit,
Und der finstre Gegner ist gleich bereit (...).
Der fängt mit dumpfdröhnendem Schild sie auf,
Oder parirt in behender Eile
Jeden Schlag mit der kreiselnden Keule,
Bis dem Ritter das Schwert zersplittert,

⁵⁴² Op. cit., « La Mort et le Soldat », non paginé.

⁵⁴³ Op. cit., p. 5, « Tu apercevais la liberté, tombe pour la justice ! Il n'y a que moi qui apporte la liberté - A toi, pauvre race. »

⁵⁴⁴ Icones Mortis, op. cit., gravure n°40, p. 239.

Bis et bleich wird und bis er zittert,
Bis der Starke, von Keinem besiegt,
Kraft - und machtlos am Boden liegt. ⁵⁴⁵»

L'auteur a mis en scène le combat absurde de deux hommes, un duel des temps modernes orchestré par des généraux qui ne font que manipuler des pions sans jamais s'exposer. Le même combat, inutile, est décrit dans la danse macabre de Pierre Jean Jouve. Le général, « dans son abri, devant une table » donne l'ordre de tuer sans prendre aucun risque puisque le monde moderne a inventé le téléphone !

« Alors ? La première vague est installée.

Bon.

La deuxième vague démarre.

Effets du bombardement sur l'ennemi ? Terribles.

Excellent.

Tirez dur, plus en avant, sur la cote 320 ; les avions me disent qu'il y a par là de gros rassemblements (...).

Deuxième vague a forcé les fils barbelés. Bien, bien. Mais plus fort, mon cher, plus fort ! »

et la mort, qui n'a même plus besoin d'intervenir, se contente de commenter l'action :

« Beau métier. Glorieux. Sans risques.

Au sommet de la mécanique. ⁵⁴⁶»

Le thème de la guerre, presque absent des premières danses macabres, est devenu, avec la mécanisation des combats et l'augmentation ahurissante du nombre des combattants, le moteur de plusieurs oeuvres. Ainsi la danse d'Alfred Rethel s'organise autour d'un carnage, le peuple réclame la liberté et demande la fin de la monarchie, la révolte de 1848 est réprimée dans le sang par l'armée. Le poème de Pierre Jean Jouve nous plonge dans l'atmosphère de la première guerre mondiale. L'auteur nous donne tout d'abord les ingrédients nécessaires au déclenchement du conflit. « Ceux des grandes villes » ne connaissent que

« La lutte pour manger,
La lutte pour travailler,
La lutte pour aimer. ⁵⁴⁷»

Le peuple ouvrier « que la machine dévorante tient à mort ⁵⁴⁸ », en appelle à l'union contre les maîtres. Le banquier, attiré par le gain, ne connaît plus ni morale ni patrie :

⁵⁴⁵ Der Todtentanz, mit 48 Kupfern in treuen Conturen nach Hans Holbein, Leipzig : Friedrich August Leo, 1831, pp. 166-167. « Un chevalier fantomatique marche seul A travers le champs de cadavres vaporeux (...). Et un chevalier, téméraire, va vers lui Brandissant un glaive à son encontre, Il le provoque courageusement au combat, Et le lugubre adversaire est également prêt (...). Il amortit le coup avec son lourd bouclier tonitruant , Ou pare avec une habile rapidité Chaque coup avec sa massue, en effectuant des mouvements circulaires, Jusqu'à ce que le glaive du chevalier vole en éclat, Jusqu'à ce qu'il blêmissse et qu'il tremble, Jusqu'à ce que le fort, jamais par quiconque Vaincu, soit étendu inerte et impuissant, sur le sol. »

⁵⁴⁶ Op. cit., « le général d'armées », pp. 111-112.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 7.

« Mes désirs jouent des fleuves frontières, du profane et du sacré,
Ils préparent ici la guerre, ailleurs ils fortifient la paix.
Mais ils sont en conflit - de toutes parts. ⁵⁴⁹ »

Le général veille à ce que sa nation soit la plus puissante :

« L'armement nous préoccupe ; les autres peuples
Arment plus que nous. ⁵⁵⁰ »

et déclare avec fierté : « le jour de la guerre sera mon plus beau jour. ⁵⁵¹ » Celui-ci ne
tarde guère à arriver, il ne manquait plus que les journées de juillet où

« Cent intrigues se poursuivent
A la même heure, en sens contraire,
Entre des hommes tarés. ⁵⁵² »

Et il ne suffit plus que d'un faux pas pour que la spirale de la violence et de la haine se
déchaîne :

« A l'est, au centre, à l'ouest,
Monte la vague.
Ils travaillent tous, ils crient ou larmoient,
Ils tournent tous
Dans le rond de la peur.
On montre ici tête rude et muette ;
On proclame là les devoirs de l'alliance ;
Ailleurs on réserve, on trompe, on proteste ;
On prépare les plans ;
Car maintenant c'est pour sauver la face,
Et conquérir d'heure en heure,
La meilleure posture
De guerre ;
Car partout sourd la volonté de guerre
Tirant à elle ses égales, qui l'épient. ⁵⁵³ »

Quel sera le réel motif de cette guerre ? Le risque de révolte d'un peuple écrasé par les
puissants, le désir aveugle de posséder du monde de la finance, la soif de dominer des
militaires, l'inexpérience des politiciens ou tout simplement la bêtise humaine... toujours
est-il que cette ineptie fera des millions de morts.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 11.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 14.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 19.

⁵⁵¹ Ibid., p. 20.

⁵⁵² Ibid., p. 25.

⁵⁵³ Ibid., p. 26.

Dans le poème liminaire qui ouvre son recueil, Ulysse Normand prête serment, il jure à ses amis, morts sur les champs de bataille de la Grande Guerre, de lutter contre ce fléau :

« A vous tous mes amis (...),
Je jure de toujours crier : « Guerre à la guerre ! »⁵⁵⁴ »

La mort n'a même plus besoin d'agir, elle n'a plus qu'à attendre que les hommes se déchirent mutuellement. Les individus sont devenus les acteurs de leur propre mort, nous assistons ainsi à une inversion des rôles entre l'homme et la mort que nous étudierons dans notre prochaine partie. Mais, avant que la mort devienne simple observatrice, il fallait qu'elle ait acquis le statut d'individu. Voyons quel processus elle a suivi.

II. Le personnage de la Mort.

Dans les danses médiévales, il n'était pas toujours aisé de savoir si le double qui accompagnait le vivant vers la tombe représentait le sosie du mourant ou une figure de la mort. Seul le poème du Mors de la pomme levait toute ambiguïté en nous montrant la naissance de la mort, envoyée par Dieu pour rappeler aux humains les conséquences de la faute de leur ancêtre originel. Dès la fin du moyen âge, la mort acquerra le statut d'individu. « Au point de vue dogmatique, la Mort n'est pas reconnue par le christianisme, comme une personnalité. Par contre, la croyance médiévale, la littérature, l'art de cette époque la traitent comme telle et c'est comme une individualité que la prend en compte la religion chrétienne du moyen âge, bien qu'elle ne le dise pas officiellement.⁵⁵⁵ » C'est en lui donnant le pouvoir de bouger et de parler que l'homme va créer le personnage de la mort⁵⁵⁶. Quelques siècles plus tard, la mort est devenue un être à part entière, et en tant que tel, vu sa notoriété, elle n'échappe pas au stéréotype !

II.1. Le cimetière

La Mort, appartenant au monde des ténèbres, commence tout d'abord par sortir de sa tombe. Celle-ci est entourée de chardons et de mauvaises herbes, une croix brisée⁵⁵⁷ ou des os⁵⁵⁸ jonchent le sol stérile. Le squelette, qui a encore un pied dans la tombe, s'appuie sur sa faux pour sortir de terre ; enveloppé dans un ample suaire, il a orné sa tête d'une couronne de lauriers qui annonce sa victoire sans faille⁵⁵⁹. Dans la danse

⁵⁵⁴ « Poème liminaire », La danse macabre, Paris : Jouve et Cie éditeurs, 1917, p. 9 (ce texte est daté de mars 1916).

⁵⁵⁵ BUGIEL Docteur V., « L'idée de la mort au Moyen Age », Congrès d'histoire du christianisme, 1928, tome 3, p. 122.

⁵⁵⁶ Voir GABION C., D.E.A., op. cit., chapitre 2.

⁵⁵⁷ RETHEL Alfred, REINICK R., op. cit., premier feuillet.

⁵⁵⁸ BARTH F., op. cit., page de couverture.

⁵⁵⁹ Ibid., page de couverture.

d'Alfred Rethel, il se réveille avec une telle brusquerie qu'il soulève tout un pan de la terre qui le recouvrait. Une telle détermination ne peut laisser insensible les furies qui l'ont appelé à leur service ! Lorsque l'on ne voit pas la mort sortir de son caveau, on la surprend en train d'évoluer dans son lieu favori, le cimetière. Là, elle « lève le couvercle⁵⁶⁰ » des cercueils pour donner le coup d'envoi de la danse.

II.2. Les membres de la mort

En faisant sortir la mort de son tombeau, l'homme lui a donné une véritable identité. Elle ne sera plus jamais une abstraction comme c'était le cas au début du moyen âge ; elle ne se confondra plus non plus avec un quelconque sosie de sa victime. La mort n'a plus besoin de subalternes, elle ne délègue plus ses pouvoirs à quelques squelettes endormis dans leurs caveaux. Désormais, la mort agit en personne. L'homme a nommé cette abstraction, et, pour la rendre plus palpable, plus identifiable, il l'a modelée à son image.

Pour attraper sa victime et l'emmener avec elle, la mort utilise « ses livides mains⁵⁶¹ ». Membre symbolique qui permet de tirer à soi sa victime, que celle-ci soit ou non consentante, la main « qui tot agrape⁵⁶² », entraîne l'homme vers l'autre monde : « Quand de ma main j'en cherche un, Les autres m'aident ! »⁵⁶³ La mort « serre le bras⁵⁶⁴ » de la douairière et les petites gens lui demandent d'étendre sa « main⁵⁶⁵ » vers eux, mais il arrive aussi que la mort atténue la chute des hommes, ainsi elle adresse ces mots au soldat : « Tu viens te jeter dans mes mains⁵⁶⁶ ». Ce membre a une importance toute particulière dans les danses puisqu'il relie les personnages les uns aux autres et permet la création du cercle. Dans les fresques médiévales, la main des morts s'accrochait très souvent à un manteau, tirait un bras, poussait un vivant et son importance n'a pas échappé à Anatole France qui décrit un squelette en le réduisant à ce membre unique : le mort, « des os de sa main frappe un disque de peau⁵⁶⁷ ».

⁵⁶⁰ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 111.

⁵⁶¹ VERLAINE P., op. cit., p. 11.

⁵⁶² FROIDMONT Hélinant de, Les Vers de la mort, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, p. 88.

⁵⁶³ JOUVE P.J., op. cit., « Ceux des grandes villes », p. 9.

⁵⁶⁴ SPIRE A., op. cit., p. 156.

⁵⁶⁵ Ibid., p. 160.

⁵⁶⁶ HOYAU A., op. cit., « La mort et le Soldat ».

⁵⁶⁷ Op. cit., p. 110.



Hans Holbein, 'La mort et le soldat', *Icones Mortis*. Gravure n° 40. Gravée sur pierre par Joseph Schlotthaur. Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554.

Le bras permet de relier la main au reste du squelette, mais celui-ci n'est jamais évoqué à travers cette fonction de lien, il apparaît plus comme une métaphore de la main. La mort

« Des cercueils lève le couvercle
Avec ses bras aux os pointus,
Dessine ses côtes en cercle (...).⁵⁶⁸ »

Puis elle se rend dans les usines et s'attaque aux ouvriers :

« **Et toi, tourneur, vois-tu mon bras broyant ton bras ?**⁵⁶⁹ »

⁵⁶⁸ GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 111.

⁵⁶⁹ JOUVE P.J., op. cit., « Usines », p. 71.

Un bras ne peut dessiner seul ou broyer un autre bras... La substitution du « bras » à la « main » n'a-t-elle pas pour but d'attribuer un corps « complet » à la mort ?

Jouve et Gautier poursuivent leur étude anatomique. La mort vient « mettre le pied sur la poitrine » d'un soldat qui croyait lui « échapper⁵⁷⁰ », « avec le camail du chanoine » elle « encadre son masque camus⁵⁷¹ ». Mais le visage de la mort manque d'attrait, c'est un « Masque sans joues⁵⁷² » « à l'air morose⁵⁷³ », il lui faut donc se parer d'ornements pour faire oublier ses disgrâces. La faucheuse pose alors « sur son crâne jaune / La couronne arrachée au roi⁵⁷⁴ ».

Mais la mort ne se contente pas d'exhiber ses os rongés par les vers ; devenue personnage, elle ressent les mêmes besoins que les hommes auxquels elle s'accroche. Elle éprouve l'envie de manger, et c'est en être affamé qu'elle se rend sur les champs de bataille, « goulue de mordre⁵⁷⁵ » les hommes. La morsure et l'aspect boulimique évoqué par l'adjectif « goulue » rapproche ici la mort du vampire. C'est sous cet aspect que la décrit Verlaine :

« (...) dans le coeur des mortels
Le monstre plonge, hélas ! ses ongles de vampire !⁵⁷⁶ »

Elle aime également à prodiguer ses caresses, et elle se plaît parfois – comme si elle se livrait à une parade amoureuse - à effleurer sa victime en de multiples reprises avant de lui porter la morsure fatale. Écoutons-la avertir une dernière fois « l'homme saisi » :

« Tu as échappé par miracle,
Bipède,
Quand autour de toi je mâchais ma bataille.
Cent fois je t'ai seulement caressé,
Goulue de mordre un autre avant toi.
Mais la Mort n'oublie jamais ses vieux comptes. »
Cette dernière l'appelle alors à lui,
« Un obus éclate à dix pas de l'homme,
Qui porte les mains à sa tête et tombe.⁵⁷⁷ »

⁵⁷⁰ Ibid., « L'homme saisi », p. 106.

⁵⁷¹ GAUTIER T., « Les joyeusetés du trépas », op. cit., p. 101.

⁵⁷² GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 113.

⁵⁷³ HOYAU A., op. cit., « La Mort et la jeune fille ».

⁵⁷⁴ GAUTIER T., « Les joyeusetés du trépas », op. cit., p. 101.

⁵⁷⁵ JOUVE P.J., op. cit., « L'homme saisi », p. 106.

⁵⁷⁶ Op. cit., p. 11. Les ongles de la mort, que l'on ne rencontre que rarement, se trouvaient déjà dans les vers de Froimont. « Tes ongles, sans oster, enz fiches / El riche, qui art escume » (« tu enfonces sans retenue tes ongles / dans le riche qui brûle et écume »). Op. cit., pp. 96-97.

La Mort nous est présentée comme un individu plein de vitalité. Elle « court les rues ⁵⁷⁸ », aime se distraire, « elle joue, entre les rideaux du lit, la gaie compagne nordique promise aux guerres futures ⁵⁷⁹ ». Comme un jeune étourdi,

« Avec un crâne [elle] joue aux quilles
Aux tonnelles des cabarets (...). ⁵⁸⁰ »

Elle s'amuse et rit des actions humaines, des guerres que chacun justifie au moyen d'arguments imparables qui ne servent qu'à se voiler la face : « Droit, Civilisation, Je ris. ⁵⁸¹ » Mais elle « rit » également « de son large rictus ⁵⁸² » en donnant le signal de la danse macabre, qui reste son divertissement de prédilection ! Et la Mort « danse » en chantant sa joie de voir les hommes créer leur propre fin :

« Joie !
Ripaille !
Vengeance !
Satisfaction de mon âme !
Tous enfin, la défroque et l'âme ! ⁵⁸³ »

« Au long de ces transformations, un élément caractéristique de la danse macabre se maintient et l'empêche d'exprimer toutes les modulations de la pensée de la mort. Le « Jeune homme abordé par un mort », gravé par le Maître du Livre de Raison, présente la rencontre avec gravité, dans une tonalité méditative. Au contraire, la danse macabre est parcourue dans toute son évolution par une agitation grotesque, une verve et un humour qu'on croirait réservés à des thèmes plus légers. La gaieté des squelettes semble incoercible ; ils bouffonnent face à leurs victimes larmoyantes. Huizinga trouva froide la poésie macabre du XV^e siècle ; il y voulait sans doute un pathétique qui lui manque le plus souvent. Le squelette sautille, rigole, parodie son partenaire et fait des bons mots déplacés sur l'embonpoint du moine qui nourrira les vers ; il frétille devant la jolie fille. Le préfacier des Images de la Mort (1538) exprime ce trait d'un paradoxe : « l'on y peut prendre une delectable tristesse et une triste delectation, comme en chose tristement joyeuse. » Il y a dans cette gaieté paradoxale une manière de conjurer la mort (...). Holbein n'est pas un peintre particulièrement adonné au comique, mais pourtant il obéit à la nature du thème. L'humour ambigu de la danse macabre travers les époques et les

⁵⁷⁷ JOUVE P.J., op. cit., p. 106.

⁵⁷⁸ Ibid., « L'enrichi », p. 125.

⁵⁷⁹ MAC ORLAN P., op. cit., « Invitation à la valse », p. 7.

⁵⁸⁰ GAUTIER T., « Les joyeusetés du trépas », op. cit., p. 100.

⁵⁸¹ JOUVE P.J., op. cit., « Vérité », p. 141.

⁵⁸² GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 111.

⁵⁸³ JOUVE P.J., op. cit., « La fin du monde », p. 145.

modifications de la sensibilité, sans exprimer ces dernières.⁵⁸⁴ »

Avec les siècles, la mort est devenue un individu à part entière, identifiable non par un corps mais par certaines parties d'une morphologie toute humaine : main, bras, pied, visage, crâne, joue... C'est un personnage qui est animé de sensations tactiles et gustatives et qui a besoin, comme tout individu, d'occuper son temps ! C'est pourquoi elle va à la rencontre des hommes, mais non pas comme un être austère et triste ; la mort rit, s'amuse, danse... elle est pleine de gaieté ! Elle est même parfois animée d'un « savoir-vivre » qui la pousse à prévenir ses victimes de son arrivée.

II.3. La mort prévient de sa venue.

« Dans les danses antérieures au XVI^e siècle, la rencontre de l'homme et de la mort n'est pas brutale. Le geste de la mort est presque doux, elle avertit plutôt qu'elle ne frappe. Elle invite sa future victime à la regarder et sa vue sert d'avertissement⁵⁸⁵ ». C'est pourquoi elle s'adresse avec douceur aux vivants : « Venes, noble roy couronné⁵⁸⁶ », « Avance vous, gent escuier⁵⁸⁷ », « Dame, qui alez au deduit, / Pensez à moy, se vous volez⁵⁸⁸ », « Jeune femme, entendez à my⁵⁸⁹ », « Venez après moy ; ça, la main ; / Entendez vous, plaisant bergiere⁵⁹⁰ ». La mort ne possédait alors que le pouvoir de parler, comme le montre l'emploi du verbe « entendre ». En s'individualisant, la mort va pouvoir avertir les vivants en faisant appel à d'autres sens que celui de l'ouïe et elle n'aura plus nécessairement besoin de parler, l'absence de communication pourra alors renforcer notre impression de malaise.

C'est donc involontairement, et grâce à un autre élément humain que la Mort nous prévient de sa venue : elle a sa propre odeur !

« Je suis la Mort, la grande Mort à l'odeur forte. Je suis la Mort, la grande garce qui aime bien.⁵⁹¹ »

En d'autres occasions c'est la réverbération de la lumière sur la faux qui permet de connaître son évolution : « L'homme suivait des yeux les lueurs de la faux⁵⁹² ».

⁵⁸⁴ WIRTH Jean, La jeune fille et la mort, Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance, Ambilly-Annemasse : Librairie Droz, 1979, pp. 26-27.

⁵⁸⁵ ARIES P., L'homme devant la mort, tome 1, op. cit., pp. 118-119.

⁵⁸⁶ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 146.

⁵⁸⁷ Ibid., p. 149.

⁵⁸⁸ ANONYME, Le mors de la pomme, op. cit., p. 243.

⁵⁸⁹ Ibid., p. 246.

⁵⁹⁰ AUVERGNE M. d', op. cit., p. 270.

⁵⁹¹ JOUVE P.J., op. cit., « La fin du monde », p. 146.

Néanmoins, il n'est pas toujours donné au commun des mortels de voir de telles lumières, dans le Septième Sceau, seul le prédicateur qui guide la foule des flagellants peut les percevoir :

« Je vois son crâne luire au soleil. Sa faux brille au-dessus de vos têtes. Qui sera le premier ?⁵⁹³ »

La Mort, comme au moyen âge , peut aussi utiliser sa voix pour interpeller les hommes, mais ceux-ci ne veulent pas l'écouter et elle est obligée de courir après le bicycliste qui tente de lui échapper et de gagner de la vitesse en empruntant une pente :

« En vain tu fuis, quand je t'appelle,
Dans ton élan vertigineux,
Halte là ! petit, à nous deux !
Ramasse ta dernière pelle.⁵⁹⁴ »

L'arrivée de la Mort s'accompagne à plusieurs reprises d'une sensation de froid, son souffle glacé s'étend sur les personnes qu'elle a choisi d'entraîner dans la danse :

Louise
« J'ai froid !
La douairière.
Je vous en prie, un châle, je grelotte !⁵⁹⁵ »

Cette impression de froid s'associe à la vision et à l'odorat lorsque la mort pénètre dans les usines où les hommes s'affairent.

« Je suis toute réjouie par cette immensité mécanique.
Fondeurs, me sentez-vous
Dansant sur vos yeux fous ?
Et l'armée des torsos nus,
Sens-tu mon frisson d'air froid
Suspendu ?
Et toi, tourneur, vois-tu mon bras broyant ton bras ?
Et toi, l'ouvrière, faiblis-tu ?
N'ai je pas enflammé tes mains, poudrier ?
Garde-voie sans sommeil,
Ton drapeau rouge remuant les brumes,
Vois-tu venir la rame
Qui t'écrasera ?⁵⁹⁶ »

Ces sensations sont également présentes lorsqu'elle joue aux échecs avec Antonius

⁵⁹² HUGO V., op. cit., p. 663.

⁵⁹³ **BERGMAN I., op. cit., scène du village avec les flagellants.**

⁵⁹⁴ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le bicycliste ».

⁵⁹⁵ SPIRE A., op. cit., p. 157.

⁵⁹⁶ JOUVE P.J., op. cit., « usines », p. 71.

Block, à proximité de l'endroit où le couple de comédiens s'est installé pour la nuit. Les jeunes gens prennent la fuite et c'est Maria, - encore une fois, une femme - qui ressent les signes annonciateurs du malheur.

Maria : « Quelle lueur étrange...

Jof : C'est l'orage qui approche.

Maria : Non, c'est quelque chose d'épouvantable. Il nous a vus et il nous poursuit.

(La tempête se lève.)

Jof : Vite, dans le chariot !

C'est l'Ange Exterminateur qui passe et il est très grand.

Maria : Comme il fait froid !⁵⁹⁷ »

Et lorsque la mort se cache, « se tapit dans l'ombre des portes, dans les encoignures complices⁵⁹⁸ », son odeur, son regard... quelque chose d'innommable trahit sa présence :

« Au moment où la grippe espagnole battait son plein, chaque hôpital militaire de contagieux envoyait, chaque jour, plus de cinquante cercueils au cimetière. Les survivants semblaient n'avoir obtenu qu'un sursis. Nous n'échapperions pas, nous non plus, à la danse macabre. Tous, nous sentions près de nous un être hideux qui nous suivait comme notre ombre, mieux comme notre squelette ; et nous nous attendions à ce que, soudain, il nous prît par le bras pour nous entraîner précipitamment. Nos yeux ne pouvaient nous servir à le voir puisqu'il était invisible ; mais nous percevions sa présence par mille sensations, avec une sensibilité d'aveugle dans tout notre corps.⁵⁹⁹ »

La Mort se lève et gesticule, elle se sent, se voit et prend la parole pour nous pousser à la suivre... elle s'est humanisée. Parallèlement, elle entoure sa venue de phénomènes mystérieux et surnaturels - changement de lumières, sensation de froid, impression inexplicable d'une présence angoissante – qui l'éloignent de l'humain et la rapprochent des divinités infernales.

III. Les attributs de La Mort.

Cette évolution du personnage va de pair avec la transformation de son équipement. L'homme, puisant dans les légendes et le folklore populaire va associer un animal à la grande faucheuse, il la dotera aussi d'armes nouvelles. La faux, son instrument de reconnaissance traditionnel, va être remplacée par des armes plus performantes !

III.1. Le cheval.

La rencontre du cheval et de la mort n'est pas un thème moderne. Hélinant de Froidmont ordonnait à la mort de faire « enseler » ses « chevaux⁶⁰⁰ » et le cheval apparaissait déjà dans les représentations des Dits des trois morts et des trois vifs. A Pise, à la

⁵⁹⁷ BERGMAN I., op. cit., dernière scène de jeu entre la Mort et Antonius Block.

⁵⁹⁸ MAC ORLAN P., op. cit., « Celles de la rue », p. 27.

⁵⁹⁹ CATHLIN L., op. cit., p. 24.

Ferté-Loupière les jeunes gens ne vont pas à pied, comme c'est le cas dans les textes, mais sont montés sur des destriers qui associent les trois vifs à des personnes de la noblesse. Le premier des jeunes hommes chevauche un cheval qui s'arc-boute lorsqu'il aperçoit les squelettes. L'iconographie des Dits était manifestement connue de Théophile Gautier qui débute ainsi « Les joyeusetés du trépas » :

« De son destrier qui se cabre
Il jette à bas le chevalier,
Qu'il pousse à la danse macabre
En retournant le sablier (...).⁶⁰¹ »

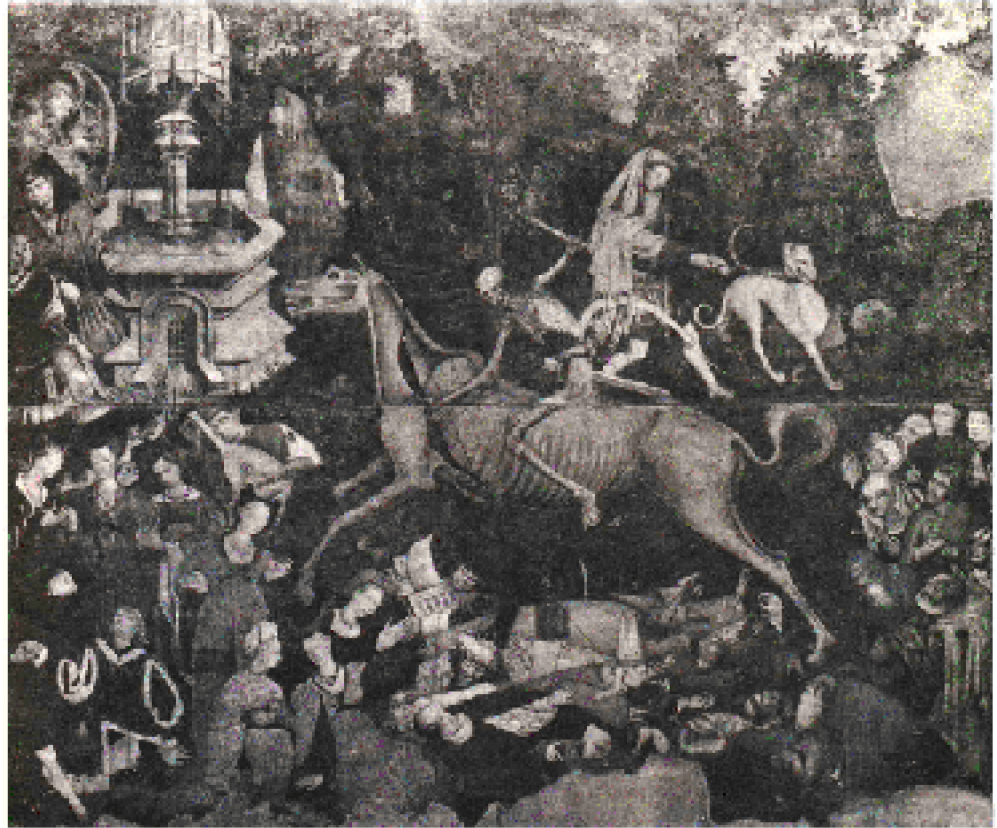
Le « destrier » qui, apeuré lorsqu'il sent la présence de la mort, se cabre, nous renvoie aux fresques des Dits alors que la mort, brutale, pousse le cavalier dans la danse. Ce poème nous montre clairement comment les écrivains ont pu mélanger deux légendes différentes mais fort proches au niveau thématique.

Dans les jeux de tarot, la mort est représentée montée sur un cheval qui galope et piétine les hommes qui se trouvent sur son passage. Cette image est empruntée au texte biblique de l'Apocalypse dans lequel la mort apparaît, montée sur un cheval blême : « Et je vis : et voici un cheval verdâtre ; et celui qui le montait s'appelait la Peste et l'Hadès l'accompagnait. Et il leur fut donné pouvoir sur le quart de la terre, pour tuer par l'épée, et par la famine, et par la peste et par les bêtes sauvages de la terre.⁶⁰² » Le triomphe de la Mort, en Italie, va faire la jonction entre ces différentes visions. Au cours du XV^e siècle, « la figuration de la mort se transforme assez vite en une convention nouvelle : elle prend la forme du transi décharné, féminin (elle garde ses cheveux) qui évoluera progressivement vers le squelette proprement dit. Par ailleurs cette mort féminine en Italie et en France, masculine dans les pays germaniques, en accord avec les suggestions de la langue, devient la mort à cheval : d'évidence cette symbolique qui se cherche a annexé l'un des cavaliers de l'Apocalypse (la mort qui chevauche « un cheval blême »). Par emprunt sans doute à l'Antiquité, l'Italie va prendre l'habitude d'armer la mort d'une faux, alors que la France ou l'Allemagne, plus fidèles à la lettre de l'Apocalypse, la doteront d'un arc ou de dards. Une convention s'élabore progressivement qui va régir la scène du triomphe de la mort telle qu'on la rencontre ainsi de Florence à Sienne ou à Pise entre 1340-1350 et 1400, puis dans une production relativement tardive mais fidèle, vers 1445, au palais Sclafani de Palerme. C'est à partir de cette belle fresque que l'on peut décrire la scène : la mort, cavalier décharné armé d'un arc, sur une rosse

⁶⁰⁰ Op. cit., p. 76.

⁶⁰¹ Op. cit., p. 100.

⁶⁰² « Apocalypse de saint Jean », Nouveau Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, 6-8, p. 2562. (D'autres versions de La Bible remplacent « la peste » par « la mort »).



'Triomphe de la mort', (XVe siècle). Palerme. Palais Abbatelli. (Photo Lauros-Giraudon).

gigantesque, elle même décharnée, décoche ses flèches sur un groupe de jeunes dames et de jeunes seigneurs qui devisaient en faisant de la musique auprès d'une fontaine. Aux pieds du cheval qui les foule, des morts entassés : évêques et religieux pour la plupart. Mais à gauche, derrière la mort qui les néglige, des pauvres et des infirmes l'implorent en vain de les délivrer de cette vie⁶⁰³ ».

Alfred Rethel s'est sans doute inspiré des Triomphes italiens et du texte biblique. La mort, squelette décharné, sort de sa tombe pour saisir non les flèches mais l'épée, la faux et la balance que lui tendent la ruse, la férocité et le mensonge. « Die Tollheit hält ihr Roß bereit⁶⁰⁴ », le cheval se retrouve dans presque toutes les illustrations. Dans le deuxième feuillet, tête baissée, il mène le squelette vers la ville, il attend ensuite la mort qui,

⁶⁰³ VOVELLE M., op. cit., pp. 119-120.

⁶⁰⁴ RETHEL A., REINICK R., op. cit., premier feuillet. « La folie tient son coursier prêt ».

devenue bonimenteuse met en équilibre la couronne et la pipe. Le cheval étend son cou vers la mort qu'il semble observer d'un oeil hagard, il la regarde ensuite lancer au peuple l'épée de la révolution. L'image la plus frappante est sans conteste la dernière. Dans la ville aux maisons détruites, la mort, montée sur son coursier s'avance vers le spectateur. Derrière, l'armée la regarde s'éloigner tout en ramassant ses morts. Une femme et un enfant pleurent les disparus tandis que le cheval commence à gravir la barricade et s'apprête à écraser un homme mort, blessé au coeur par l'épée que la mort avait tendue au peuple. Cependant, le coursier, assoiffé par le combat, s'arrête et plonge sa longue langue dans la blessure d'où suinte le sang du cadavre. L'animal se nourrit des victimes de la mort, ce qui explique sans doute pourquoi, au contraire des peintures des Triomphes, il n'est pas squelettique mais bien en chair... la mort trouve toujours quelque chose à lui mettre sous la dent, c'est sans doute pour cette raison que, dans le premier feuillet, le cheval semble excité en voyant la mort se lever. Dans la dernière scène son cavalier lui a ôté ses mors et laisse voir sa vraie nature. Le cheval de la mort se présente comme un animal insensible, la première illustration nous montrait en effet l'éperon de son cavalier lui transpercer les flancs sans que ceci ne le préoccupât ; il symbolise également la stérilité et plus encore, la mort, puisque son organe reproducteur est sectionné et ne laisse paraître qu'un canal évidé.

La mort est également accompagnée de son cheval dans une des illustrations d'Auguste Hoyau, mais celui-ci apparaît comme un animal presque touchant en comparaison de celui dessiné par Alfred Rethel. La mort, qui a pris les traits d'un jockey, sert la main de l'agioteur et le prévient qu'il va « tout perdre à la dernière course ⁶⁰⁵ ». En effet, son étalon n'a plus de peau sur les os, ce n'est plus qu'un squelette qui montre ses dents et son oeil vide au joueur !

Le cheval, bien plus que le boeuf qui symbolisait chez Michault la marche tranquille de la mort, se prêtait, par son histoire, à devenir le compagnon de la mort. Au contact de son cavalier, il a perdu de sa superbe, sa crinière s'est ternie, son corps s'est parfois décharné ; il s'est métamorphosé en vampire, le cheval « blême » de l'Apocalypse a semble-t-il gagné la vie éternelle et perdu toute capacité de reproduction... comble de l'ironie pour un étalon ou signe d'un jeu des inversions ? Le coursier d'Alfred Rethel qui apporte la mort avec lui rejoint ainsi la légende du Roi des aulnes et annonce les animaux pervers des rondes sabbatiques.

III.2. Les armes traditionnelles.

Avant de se lancer dans la ronde, la Mort doit préparer ses instruments, c'est pourquoi, tel un musicien qui accorde son violon, elle affûte délicatement sa faux à l'aide d'une pierre à aiguiser et vérifie du bout des doigts que sa lame a atteint la perfection ⁶⁰⁶. L'image de la grande « faucheuse » alimente l'imaginaire des dessinateurs. La mort cache sa faux pour ne pas effrayer la fillette, et la pose comme outil de reconnaissance devant le croque mort ⁶⁰⁷ et le condamné ⁶⁰⁸. Mais ce peut être un instrument très utile ! Elle sert à percer le

⁶⁰⁵ Op. cit., « La mort et l'Agoteur ».

⁶⁰⁶ BARTH F., op. cit., page de couverture.

ballon de l'aéronaute ou à couper la corde du pendu⁶⁰⁹ Parce qu'elle l'utilise, la mort est comparée au moissonneur :

« La mort abat les épis sains,
Chante la moisson, toi, l'ortie.⁶¹⁰ »

C'est ainsi que la mort dresse son portrait, en se différenciant du poète guerrier à qui elle s'adresse ; et par rapport à cet homme qui chante les vertus de la guerre, glorifie les combats sanglants, elle semble presque sympathique. Semblable au paysan, elle engrange une moisson épanouie et accomplit son travail dans la gaieté. Toutefois, notre squelette a plus d'un tour dans son sac !

Cet instrument agricole dont elle se sert encore pour moissonner et faucher « son champ⁶¹¹ » ou pour pratiquer, sur les champs de batailles, ses « grandes coupes fraîches⁶¹² » peut se transformer en outil de guerre. Il n'a pas échappé aux illustrateurs que le mot désigne, dès 1690, « une arme formée d'une lame arquée au bout d'un manche⁶¹³ ». L'utilisation de ce nouvel instrument permet de rappeler au lecteur l'image de la faucheuse tout en ajoutant au personnage une dimension guerrière. C'est cette arme que les serviteurs de Vanité, Folie et Férocité tiennent à disposition du squelette pour pousser les hommes à la révolution⁶¹⁴, elle sert également à la mort pour aller à la rencontre du soldat qui tombe sur le champ de bataille⁶¹⁵ ou pour stopper les épées des duellistes⁶¹⁶. Cette réunion d'armes tranchantes illustre bien la nouvelle fonction de la faux, de simple outil métaphorique de la moisson, elle est devenue une redoutable arme de guerre utilisée pour transpercer les corps et répandre le sang. La mort de la danse de Ferdinand Barth, qui apparaît comme un personnage vindicatif, cynique et assoiffé de sang, est d'ailleurs très souvent représentée avec ce type de faux.

Notre culture nous a tellement inculqué l'idée que la faux « rappelle le temps qui passe⁶¹⁷ » et qu'elle est ainsi le symbole de la mort que nous ne pouvons nous

⁶⁰⁷ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Croque-mort ».

⁶⁰⁸ BARTH F., op. cit., p. 21.

⁶⁰⁹ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Suicidé ».

⁶¹⁰ JOUVE P.J., op. cit., « le poète guerrier », p. 59.

⁶¹¹ HUGO V., op. cit., p. 663.

⁶¹² JOUVE P.J., op. cit., « les mobilisés », p. 35.

⁶¹³ REY A., op. cit., article « faux », p. 783.

⁶¹⁴ RETHEL A., op. cit., premier feuillet.

⁶¹⁵ BARTH F., op. cit., p. 5.

⁶¹⁶ HOYAU A., op. cit., « La Mort et les Duellistes »..

représenter la mort sans cet objet. Toutefois, un rapide coup d'oeil jeté aux danses médiévales vient contrer ce stéréotype. Dans la danse de Guyot Marchant, la faux apparaît à quatre reprises, soit autant de fois que la pelle, outil du fossoyeur ou que la flèche symbole de la peste. L'artiste de la Ferté-Loupière n'a utilisé la faux que deux fois et a représenté quatre fois la mort armée d'une flèche. Ceci tendrait peut-être à prouver que la fresque de ce village avait été peinte pour commémorer le passage de la peste. En effet, la flèche est le « trait acéré lancé par Dieu pour punir les péchés des hommes et la peste sera longtemps attribuée à cette colère divine ⁶¹⁸ ». Cependant, les fresques de la Chaise-Dieu, de Kermaria, de Bâle ou encore celle d'Holbein, dont on a pu dire qu'elles étaient liées au passage de la peste, ne représentent pas de squelette armé. L'utilisation d'armes comme la flèche ou la faux est donc assez inhabituelle au moyen âge aussi bien dans l'iconographie que dans les textes. « Ce n'est guère qu'à partir du XV^e siècle que la faux apparaît entre les mains du squelette pour signifier l'inexorable égalisatrice. ⁶¹⁹ » Alors que la flèche ne fera plus partie des attributs de la mort, la faux va devenir son outil de prédilection. Elle va également abandonner la pelle du fossoyeur dont elle se servait pour « caresser la moelle épinière du saint pontife ⁶²⁰ ».

III.3. Les armes nouvelles.

Marchant avec son temps, le noir squelette va s'approprier de nouveaux outils pour accomplir sa tâche. Elle utilise tout d'abord l'épée qu'elle lance au peuple afin qu'il accomplisse sa révolution :

« Du Volk ! dies Schwerdt ist dein !
Wer sonst kann richten ? du allein !
Durch dich spricht Gott ! durch dich allein !
« Blut ! Blut ! » viel tausend Kehlen schrei'n. ⁶²¹ »

Cette épée porte l'inscription « la justice du peuple », on la retrouvera dans la dernière scène abandonnée à terre à côté d'un homme éventré par une baïonnette tandis qu'un autre, mourant, tourne vers la mort son regard déjà vide. Dans la danse d'Edouard Thierry, le soldat qui manie le sabre se croit tout puissant et se réjouit de posséder cet

⁶¹⁷ BROSSOLET J., op. cit., p. 38.

⁶¹⁸ Ibid., p. 38. L'auteur précise : « L'arabe et l'hébreu ont des mots dérivés de « flèche » pour désigner la maladie ; après la peste de Justinien Saint Grégoire écrivait : « Il y a trois ans, pendant cette peste qui fit tant de ravages dans Rome, lorsqu'on vit des flèches tomber du ciel et en frapper plusieurs ». »

⁶¹⁹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, Dictionnaire des symboles, Aylesbury (Grande-Bretagne) : Robert Laffont / Jupiter, 1989, article « faux », p. 429. Le Dictionnaire historique de la langue française écrit : « par métaphore, la faux est l'instrument du Temps et de la Mort (1638) », REY A., op. cit., p. 783.

⁶²⁰ LACROIX P., op. cit., p. 185.

⁶²¹ RETHEL A. et REINICK R., op. cit., quatrième feuillet. « Peuple ! Cette épée est la tienne ! Qui d'autre peut la pointer ? Toi seul ! Dieu parle à travers toi ! A travers toi uniquement ! « Du sang ! Du sang ! » crient des milliers et des milliers de gorges ».

outil de destruction :

« Je suis soldat, vive la danse !
Mon sabre marque la cadence.
Haut les jarrets ! Haut les talons,
Quand je donne les violons !
Avec cent machines de guerre
Pour orchestre j'ai le tonnerre,
Le sol tremble ; tu peux penser
Si c'est moi que l'on fait danser ! ⁶²² »

Mais un coup d'épée ou de sabre ne peut faire qu'une victime à la fois, c'est pourquoi la mort se réjouit

« Que le cerveau de l'inventeur infante :
Un cerveau plus prompt, une balle mieux calculée ;
Une mitrailleuse arrosant la terre de dix fois plus de mort ;
Par milliers, des canons légers, tirant sans erreur ;
Des canons lourds, des canons monstres. ⁶²³ »

et que dire de cette arme qui, jetée au hasard, tue de même et ne laisse même plus à la mort le loisir de choisir ses victimes :

« Et l'obus féroce, hululant,
Qui tombe ici ou là,
Fait jaillir en gerbe rouge, ici ou là,
Un lot de corps. ⁶²⁴ »

Après le fusil et l'obus, l'homme a inventé une machine encore plus efficace pour tuer, un engin auquel la mort elle-même ne reconnaît aucun caractère terrestre :

« Ma machine marsienne,
Une tour sur deux mâchoires,
Avec son crâne de fer
Où vit le calcul humain,
Crachant par les côtés, au centre et en dessous,
Les shrapnells, les obus, les nappes de balles qui dévorent,
Marchant
Sur terre, sur hommes, vivants, mourants, morts,
Refermant les tranchées sous son cahot
Comme on presse les deux lèvres d'une plaie,
La bête blindée
Rampant dans l'éclatement de la bataille,
Echappant même à ceux là qui la mènent (...). ⁶²⁵ »

Promptitude, calcul, réflexion des savants, travail acharné des ouvriers dans les usines, la

⁶²² Op. cit., non paginé.

⁶²³ JOUVE P.J., op. cit., « Le général », p. 19.

⁶²⁴ Ibid., « Fourmillières », p. 73.

machine de guerre allie le progrès et l'abrutissement des hommes, aucun sacrifice n'est assez grand pour porter la mort dans le camp ennemi...

En temps de paix, la mort quitte son arsenal militaire pour emprunter des méthodes plus discrètes. Elle se transforme ainsi, un soir, en vendeur de tabac afin de pousser de jeunes garçons à fumer⁶²⁶. La mort s'est tellement bien intégrée au monde terrestre qu'elle sait emprunter les masques des hommes et passer inaperçue parmi eux. « Maquillée en chasseur de cabaret de nuit, en tenancière de toilette ou en bel homme gras, la mort vend la poudre blanche et la livre à ses clients décervelés dans les emballages les plus fantaisistes.⁶²⁷ » Mais son éventaire serait bien vide si elle ne proposait que cette substance pour faire le grand saut, aussi propose-t-elle sans cesse de nouvelles drogues. « On entre dans l'éternité les yeux chavirés et les cuisses grivelées par la seringue de Pravaz, le teint jauni par la touffiane, le nez rongé par la bigornette et la tête « sonnée » par toutes les cloches de l'éther.⁶²⁸ »

Lorsqu'il faut s'attaquer au bon citoyen qui ne toucherait jamais à des drogues que la moralité commune réprovoque, la mort trouve d'autres subterfuges. Elle fait une fois de plus appel à la science de l'homme qui a conçu de nouveaux monstres : « la bête, gorgée d'essence, chauffe au soleil ses quatre pneus gonflés, mais un peu mous. Son cœur bat faiblement au ralenti.⁶²⁹ » Les membres de la famille prennent place en toute confiance dans cet engin conduit par « un homme qui n'inspire rien de tragique⁶³⁰ ». Mais ils ne sont pas seuls ! « Dans l'ombre de la voiture on ne peut deviner une présence toute puissante. Ceux qui possèdent une auto ne peuvent jamais s'apercevoir de cette présence. C'est le rosaire le plus précieux de cette danse macabre, c'est encore la mort attentive et serviable. Elle prend place à côté de l'homme qui tient le volant, se multiplie sur la route en mille apparences identiques à la première. Mille apparences inspiratrices du capotage, de l'éclatement de pneumatique et de ce très léger engourdissement que la vitesse communique aux sanguins. » Et la vitesse, telle une drogue lente et insidieuse, s'insinue dans les veines du bon père de famille, grisé par cette nouvelle sensation de puissance. « La mort, pour celui qui tient en main sa destinée et celle des autres, apparaît et grandit comme la petite aiguille indicatrice de vitesse s'affole sur le cadran. Personne n'entend l'effroyable choc.⁶³¹ » Satisfait, le nouveau cheval de course de la mort « fait entendre

⁶²⁵ Ibid., « Le tank », p. 105. Faut-il voir dans cette image une réminiscence des « Triomphes de la mort » de Pétrarque dans lequel celui-ci dépeint la mort écrasant sous les roues de son char attelé de boeufs, les héros et les femmes les plus célèbres ?

⁶²⁶ BARTH F., op. cit., p. 15.

⁶²⁷ MAC ORLAN P., op. cit., « La neige », p. 47.

⁶²⁸ MAC ORLAN P., op. cit., « Voluptés », pp. 43-44.

⁶²⁹ Ibid., « Vitesse », p. 31.

⁶³⁰ Ibid., p. 31.

⁶³¹ Ibid., pp. 31-32.

discrètement le ronflement de son moteur intact⁶³²».

Il existe enfin une arme imparable, qui a le mérite de toucher toutes les catégories sociales et qui, à cause de sa puissance, a traversé les siècles : la cupidité humaine, le désir de posséder toujours plus, « Le Dieu des nations, c'est l'Or⁶³³ »... Dès les premières danses, l'usurier se plaignait de devoir abandonner ce qu'il avait passé sa vie à amasser :

« Me convient-il si tost mourir ?
Ce m'est grant peine et grevance,
Et ne me pourroit secourir
Mon or, mon argent, ma chevance.⁶³⁴ »

Cet or, que certains gardent cachés dans des endroits connus par eux seuls... et par la mort puisqu'elle « ouvre le tiroir⁶³⁵ » de l'avare, gouverne le monde, attire l'humanité entière qui, transformée en reptile géant part à sa poursuite :

« Avec l'agilité d'un troupeau de démons,
Des milliers de milliers de vivants corpuscules
Se ruaient tous ensemble et par vaux et par monts :
Ce vaste essaim, ce vrai simoun d'animalcules
A longs plis ondoyait, et se développant
Sur le panorama somptueux de la terre,
Formait (fut-il jamais plus ténébreux mystère ?)
Un cabalistique serpent.⁶³⁶ »

Chacun gesticule, fait des bonds frénétiques, pousse son voisin, hurle pour se rapprocher de celui qui possède, l'homme est réduit à l'état d'un animal assoiffé d'or. Un tel désir de possession ne peut amener que de nombreux maux.

« Hier il luttait, il divisait,
Réseau de ruses :
Il possédait l'intelligence,
Il jetait au vent ses milliers de journaux ;
Il réalisait ses hasards dévorants ;
Il captait l'amour, la force, et les religions comme les arts.
Toujours légal, toujours sacré, par bonds géants, mystérieux,
Poussant le troupeau et ses grands devoirs,
Jouant du veule gouvernant,
L'Argent, vie de l'Etat,

⁶³² Ibid., p. 33.

⁶³³ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 40.

⁶³⁴ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 155.

⁶³⁵ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 111.

⁶³⁶ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 21.

Donnait enfin aux plus tarés et apeurés
Le pouvoir d'ordonner que les hommes s'égorgent. ⁶³⁷»

Le désir de posséder est tel que la folie s'empare de chaque être humain et que chacun cherche à attraper l'or que le juif errant lance à pleines mains :

« Comme une onde en fureur qu'un grand vent bouleverse,
Têtes et bras montaient, s'abaissaient par milliers,
Selon que Laquedem jetait la riche averse
Sur ceux-ci, sur ceux-là, par jets irréguliers.
Ce splendide métal qu'il semait dans l'espace,
Il ne s'en perdait rien : ce que les moissonneurs
N'avaient pas moissonné, d'innombrables glaneurs
Le glanaient d'une main rapace. ⁶³⁸»

Il est assez amusant de voir que des mots autrefois associés à la mort : « rapace », « moissonneur », sont utilisés pour décrire des comportements humains. Et lorsque l'on s'aperçoit que même celui qui possède tout n'est pas prêt à donner la plus infime partie de son trésor pour venir en aide aux plus humbles - en effet la mort, vêtue de haillons, tend sa main vers le milliardaire et répond à celui qui refuse de donner aux pauvres : « Tu n'emportes pas un liard ⁶³⁹ » - l'on comprend aisément que l'homme puisse perdre toute raison pour adorer ce nouveau dieu :

« Il amasse, il irrigue, il déprave, il excite ;
Savoir, adresse, et foi, grandeur,
Sont ses pions.
L'argent, sa bande !
Ils sont ici-bas quelques milliers de têtes,
Métallurgistes, financiers, hobereaux, fournisseurs, fabricants,
Ils sont ici bas quelques milliers qui règnent,
Et la machine anonyme broie pour eux. ⁶⁴⁰»

La soif de richesse devient le motif de toutes les guerres puisque c'est pour posséder toujours plus que, depuis la nuit des temps, les hommes se massacrent afin d'approcher le « semeur d'or » :

« Je ne décrirai point les sanglants épisodes
De cet épouvantable et hideux branle-bas.
La terre en tressaillit jusques aux antipodes.
Race humaine, faut-il que le fer des combats,
Comme un arbre, toujours te taille et te retaille !...
Quand la lutte eut cessé, le Juif⁶⁴¹ magicien

⁶³⁷ JOUVE P.J., op. cit., « L'argent », p. 48.

⁶³⁸ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 42.

⁶³⁹ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Milliardaire ».

⁶⁴⁰ JOUPE P.J.J., op. cit. « L'argent », p. 49.

Etait toujours debout : son entourage ancien
Gisait sur le champ de bataille.⁶⁴²»

L'or ordonne aux hommes de tuer leurs semblables et ceux qui possèdent - dirigeants d'entreprises, financiers, gouvernants ... - sont prêts à pousser les hommes à s'égorger afin de défendre leurs biens ou d'en amasser de nouveaux.

La mort ne fait que s'adapter à son temps ; ses instruments sont le reflet de son époque, de la mécanisation et du génie humain qui très souvent, s'est d'abord exercé dans l'art de la guerre avant que de servir au progrès de l'humanité. Mais, paradoxalement, plus les armes sont devenues performantes et plus la mort a cessé de les utiliser. Réduite au rang de simple intermédiaire, elle confia son travail de boucher aux hommes qui, poussés par la soif de l'or, n'hésitèrent pas à s'entretuer. La mort, qui avait quitté pour un temps sa vieille faux usagée, retrouve alors ses origines paysannes et se contente d'enranger ses moissons.

IV. L'envers du miroir.

En s'individualisant la mort s'est humanisée et les écrivains ont cessé d'imputer à cette entité abstraite la barbarie des hommes. Certains vont même vouloir voir derrière la face hideuse de ce personnage les traces d'une beauté cachée. La poésie « sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière (...). Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit.⁶⁴³ » La mort va changer de nature, puis de visage.

IV.1. Le jeu des inversions.

Avant d'étudier comment la mort et la beauté ont pu se retrouver dans un même corps, voyons comment la mort a perdu sa qualité d'actrice pour devenir spectatrice.

IV.1.1. L'homme mène la danse.

La mort, alors même qu'elle a gagné le statut d'individu, va perdre certaines de ses prérogatives. Le soldat a remplacé l'homme d'armes, et la mort n'intervient plus directement auprès de ses victimes. La mort, autrefois active, cède peu à peu sa place aux hommes qui ne manquent pas d'imagination pour tomber dans ses bras ! Elle accède insensiblement au rang d'observatrice.

⁶⁴¹ Nous étudierons le personnage du juif errant dans notre troisième partie.

⁶⁴² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 44.

⁶⁴³ HUGO Victor, Cromwell, Manchecourt : Garnier Flammarion, 1993, préface, p. 69.

IV.1.1.1. La mort guide les hommes vers elle.

Avant de devenir spectatrice, la mort se transforme en meneur de jeu. Entrée au petit matin dans une ville, elle s'installe sur la place publique. Dans son dos une affiche porte la devise « liberté, égalité, fraternité » ; devenue bonimenteuse, la mort brandit une balance dans laquelle une couronne et une pipe font contrepoids et pour pousser le peuple à la révolte, elle accompagne ses gestes d'arguments :

« (...) Auf's Wohl des Republik !
Was gilt noch eine Krone viel ?
Nicht mehr als wie ein Pfeifenstiel.
Zum Spa# will ich's beweisen Euch,
Gebt Acht ! » - Er holt die Waage gleich
Hält sie am Zünglein statt am Ring. ⁶⁴⁴»

Et chacun rit de bon coeur devant les artifices et les sourires de la mort... or, comment ne pas croire une personne qui démontre avec autant d'aisance et de gaieté que la monarchie n'a plus aucun poids, et qu'il appartient au peuple, à celui qui fume d'ordinaire la pipe, de se hisser à la tête du pouvoir....

« Sie merken's nicht, sie freut das Ding,
Sie schrein : « Das ist der rechte Mann !
Dem folgen wir, der führ' uns an ! ⁶⁴⁵»

Personne ne s'apercevra du subterfuge et chacun, convaincu par les paroles du révolutionnaire, prendra aussitôt les armes. Il arrive aussi que la mort soutienne les hommes dans leurs massacres, ainsi, elle encourage les gouvernants des différents pays ennemis, grâce auxquels ses greniers seront vite remplis ; cependant, les paroles de la grande faucheuse laissent deviner une ironie mordante ...

« O gouvernants véreux,
Mes fonctionnaires,
Mes apprentis-sorciers
Devant l'inexorable accumulé
De ruse, de vol, de viol et de massacre,
Pour votre crime éternel, en avant !
Et mentez hardiment. ⁶⁴⁶»

En d'autres lieux, la mort n'utilise pas d'encouragements ou d'arguments ; faisant confiance à la folie des hommes, elle se contente de guider le combat. Vêtue d'un uniforme neutre nous la voyons jouer du tambour et donner le rythme de l'assaut en traversant le champ

⁶⁴⁴ RETHEL A., op. cit., troisième feuillet. « A la santé de la République ! Est-ce qu'une couronne vaut encore beaucoup ? Elle ne vaut pas plus qu'un tuyau de pipe. Pour plaisanter, je vais vous le montrer, Prêtez votre attention ! » - Il attrape aussitôt la balance Mais il la tient par l'aiguille et non par l'anneau. »

⁶⁴⁵ Ibid., troisième feuillet. « Ils ne remarquent rien, le tour les réjouit, Ils crient : « c'est un homme de raison ! Suivons le, il nous guidera ! » »

⁶⁴⁶ JOUVE P.J., op. cit., « Les gouvernants », p. 41.

de bataille⁶⁴⁷. La page de couverture de la danse de Ferdinand Barth nous montre aussi, dans le médaillon inférieur gauche, un squelette monté en première ligne, enveloppé dans un long manteau orné de médailles militaires ; l'épée dans une main et l'étendard dans l'autre, il pousse ses soldats à pointer leurs baïonnettes en direction de l'armée ennemie.



Ferdinand Barth, 'Page de couverture', *Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz*. München : Verlag von Braun & Schneider, 1867.

IV.1.1.2. La mort, une simple spectatrice. L'homme, un maître guerrier.

Dans La danse des morts de Pierre Jean Jouve, la mort n'a même plus besoin de convaincre les hommes de se battre ou même de les guider. Chacun est persuadé que la guerre est un bien. Les soldats, mobilisés, sont impatients de se battre :

« Le fusil brûle aux mains ; l'âme sait, et attend.

⁶⁴⁷ BARTH F., op. cit., p. 5.

L'armée piétine, et se bâtit, avec la frénésie
D'aller là-bas, où la bataille est commencée.⁶⁴⁸»

Même après plusieurs mois de guerre, après avoir commis, vu et connu les pires atrocités, ceux qui vivent dans « la fosse de la tranchée », les soldats héroïques, « des millions qui ne cherchent pas à comprendre », sont toujours prêts à mourir,

« Nous autres, puisqu'il faut du peuple pour donner le coup,
Nous, la masse de la victoire - on veut bien.
S'ils sont morts, eux dans leurs sales trous, on peut mourir ;
Si c'est mon tour de donner ma vie ; allons-y.⁶⁴⁹»

Et rien ne les arrêtera, ni les blessures, ni les maladies, ni le fait qu'ils soient traités comme du bétail,

« Enfoncés là, dans le danger et la misère, durs à souffrir,
On est gai ; on refait son sang après ses blessures ;
On rousse contre tout, la viande pourrie, les poux, le vent ;
On pue comme des cochons, sous une cuirasse de fiente ;
Mais on ne lâchera que morts, - t'en fais pas, - et les dents serrées.⁶⁵⁰ »

La mort se réjouit de cette « race de bonne humeur et de meurtre⁶⁵¹ », dirigée par des gouvernements qui ne demandent qu'à s'affronter. Celui qui a pris le dessus se doit de poursuivre la bataille même s'il déplore des victimes, il justifie les atrocités commises en les rejetant sur ses ennemis et en brandissant l'argument de la « Civilisation » :

« Notre victoire est écrasante et patiente ; elle est, hélas, sanglante !
Nous endurons les privations, nous nous bandons contre d'infâmes violations
du droit de guerre et nous répondons oeil pour oeil ;
Nous représentons la culture à sa plus haute forme, affrontant
la barbarie du monde.
Ainsi, malgré leurs glorieuses pertes, notre peuple et ses alliés
sont-ils debout pour de plus hauts sacrifices.⁶⁵²»

Celui qui est en train de perdre la face pense quant à lui que « tout homme parlant de paix est un mauvais citoyen⁶⁵³ », et le gouvernement allié jure

« De ne déposer les armes que lorsque Notre ennemi sera écrasé sans espoir
de relèvement, et, d'accord avec Nos alliés triomphants, quand

⁶⁴⁸ Op. cit., chœur des voix, « Les mobilisés », p. 31.

⁶⁴⁹ Ibid., « Le soldat héros », p. 74.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 75.

⁶⁵¹ Ibid., p. 75.

⁶⁵² Ibid., « Les gouvernants », pp. 38-39.

⁶⁵³ Ibid., p. 39.

les garanties seront acquises pour une nouvelle paix du Christ.⁶⁵⁴»

L'argent a « le pouvoir d'ordonner que les hommes s'égorgent⁶⁵⁵ », la presse de tous les pays décrit « le sensationnel des tranchées⁶⁵⁶ », « le sublime des tranchées⁶⁵⁷ », le biologiste déclare que la guerre « est partie intégrante du monde⁶⁵⁸ », le philosophe affirme qu'elle « est un aspect du divin⁶⁵⁹ », le sociologue considère que « le peuple ennemi est pourri jusqu'au coeur⁶⁶⁰ », tous les intellectuels déclarent :

« Nous les anéantirons ! Nous supprimerons leur pensée, leur science,
Par les moyens nouveaux et plus humains de notre Science⁶⁶¹ ».

Ce que la mort ne peut qu'approuver... elle n'a même plus à se creuser la tête pour trouver de nouveaux moyens d'anéantissement !

« Cette bonne Science d'enfer ! - Que je m'amuse.⁶⁶² »

Qui peut encore prôner la Paix ? Les hommes d'Eglise pensent que la guerre est sainte et ils poussent les hommes à mourir au nom de Dieu :

« Et qui meurt pour sa Patrie

Ne meurt pas :

Il entre dans la vie Eternelle.⁶⁶³»

Le poète se réjouit de retrouver matière à inspiration :

« Je suis grand ; je suis le poète des combats.

Mon génie retrouve ses nerfs, sons sang et ses aïeux.

Je suis la voix

Des peuples meurtriers, des peuples glorieux.⁶⁶⁴»

Et même celles qui donnent la vie reconnaissent qu'il est bon de mourir pour défendre son

⁶⁵⁴ Ibid., p. 41.

⁶⁵⁵ Ibid., « L'argent », p. 48.

⁶⁵⁶ Ibid., « La presse », p. 50.

⁶⁵⁷ Ibid., p. 52.

⁶⁵⁸ Ibid., « Les intellectuels », p. 53.

⁶⁵⁹ Ibid., p. 53.

⁶⁶⁰ Ibid., p. 55.

⁶⁶¹ Ibid., p. 56.

⁶⁶² Ibid., p. 56.

⁶⁶³ Ibid., Le prédicateur, « Les Hommes d'Eglise », p. 63.

⁶⁶⁴ Ibid., « Le poète guerrier », p. 58.

pays ; convaincue par le discours patriotique des gouvernants, la mère se résigne :

« Nos fils, ils sont grands et beaux, ils sont patients devant la mort.

Parmi ces grandeurs, la mère s'efface :

La Patrie, contre les assassins, m'a demandé mon enfant. ⁶⁶⁵»

La folie meurtrière s'est emparée de tout un peuple, et la mort, devenue simple observatrice, se contente de constater que la nature n'a pas seulement créée l'homme mortel, elle a également ancré en chacun de nous le désir de violence :

« En eux,
Depuis toujours, en eux,
A travers leurs guerres,
A travers leurs révolutions,
A travers leurs émeutes,
Dans leur paix,
Dessous leur raison raisonnable,
Qu'y a-t-il ?
Tuer pour tuer. ⁶⁶⁶»

Autrefois, la mort déléguait ses pouvoirs à des cadavres qui gesticulaient en sortant de leurs tombes, aujourd'hui il n'est plus de travail pour eux, ils ont été remplacés par leurs doubles... vivants ! La mort elle-même n'a plus de travail, les hommes sont devenus fous et elle n'a plus qu'à compter les points sur les champs de bataille. Cette folie meurtrière trouve sa justification dans l'engrenage de la guerre ; l'homme retrouverait-il sa lucidité en temps de paix ?

IV.1.1.3. Comment mourir en temps de paix ?

Les découvertes médicales ont mis fin aux grandes épidémies et la grippe espagnole n'est qu'un mauvais souvenir qui semble rappeler aux hommes que rien n'est jamais acquis ; les guerres se sont pour un temps dissipées... la mort devra-t-elle attendre que quelque accident se produise ?... ce serait compter sans le besoin de destruction des hommes !

Pour mettre en scène la mort, pour effrayer les gens tout en suscitant en eux un indicible plaisir sadique et en révélant leur penchant pour le voyeurisme, la justice a créé les exécutions publiques. La mort « publique » devient une nouvelle image de la danse. Dans un cachot, un condamné exténué s'est assoupi sur un banc de pierre, un soldat, baïonnette en main, ouvre la porte qui le conduira vers sa dernière demeure. En arrière plan le bourreau prépare l'échafaud sous les regards de la foule.

« Der Hiegel klirrt, es knarrt das Thor,
Dem Fallbeil' komm' Ich noch zuber. ⁶⁶⁷»

⁶⁶⁵ Ibid., La mère, « Femmes », p. 123.

⁶⁶⁶ Ibid., La Mort, « Tuer », p. 46.

⁶⁶⁷ BARTH. F., op. cit., p. 21. « Le verrou tinte, la porte grince, Je m'approche encore de la guillotine. »

La justice humaine se substitue à la justice divine, le bourreau prend la place de la mort et la vengeance attire les foules. La grande faucheuse, seule, semble encore porter un peu d'humanité. Assise aux côtés du condamné, elle tourne son regard vers le soldat qui s'approche et, devenue consolatrice, elle a passé un bras sur l'épaule de celui qu'elle s'apprête à recevoir dans son royaume comme pour l'encourager à affronter la cruauté humaine ...

L'homme ne se contente pas de tuer sous le sceau de la justice, il réduit également en esclavage certains de ses semblables pour les offrir en pâture à la débauche. Quelle victime plus docile ne pouvait-il trouver que la femme, si longtemps considérée comme plus malléable que son partenaire masculin ?

« La plupart des femmes qui font partie de ce grand collègue meurent jeunes. Les poètes les crucifient, mais ce supplice ne leur fait pas mal. La crucifixion d'une Madeleine n'est pour elle qu'une manière de s'offrir à l'étalage comme une marchandise impudente. Tout est à vendre au détail dans un corps de fille. Une fille se dépèce comme un boeuf et ceux qui tiennent en main ce commerce de boucherie connaissent le prix des morceaux. Crucifiées, elles le sont, mais devant la porte du bordel. Une telle exposition n'inspire aucune méfiance au client et le protège contre un certain mysticisme réfrigérant. Il choisit ce qu'il veut, palpe et paye. ⁶⁶⁸ »

Le « peuple des bouchers », autre type de bourreau, « dépèce » le « troupeau docile des femmes ricaneuses », organise un trafic de « chair » humaine pour alimenter les « foires aux croupes » où le client « palpe et paye » la « marchandise impudente ⁶⁶⁹ ». Face à la bestialité humaine, mise en évidence par le champ lexical de la boucherie, la mort fait figure de sauveuse, de libératrice...

« La mort choisit parmi toutes les petites alliées des déchéances viriles. Elle choisit vite par pitié, sans doute, car il vaut mieux ne pas imaginer la vieillesse de ces errantes blanches et rouges. ⁶⁷⁰ »

Comment ne pas être pris de « pitié » devant ces nouvelles figures christiques, clouées sur la « croix » du plaisir masculin ?

« Devant la porte monumentale de ce baigneur, on pourrait effectivement dresser la victime clouée sur sa croix et tenant entre ses dents une pancarte roussie par le soleil et portant ces mots : PRIEZ POUR NOUS. ⁶⁷¹ »

« Mac Orlan semble déchiffrer le monde et la vie humaine comme un grand livre de mort dont l'image la plus fréquente est celle de la violence. L'association récurrente des deux termes détermine une orchestration du rituel - d'excès et d'intensité - qui entoure la mort violente (...). Dans ce monde structuré selon les principes de la mort, les personnages ne peuvent être appréhendés que dans des mouvements de déchéance ou d'agonie (...). La

⁶⁶⁸ MAC ORLAN P., op. cit., « Prostitution », pp. 55-56.

⁶⁶⁹ Ibid., pp. 55-56.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 56.

⁶⁷¹ Ibid., p. 57.

chair est aisément tranchée, découpée, débitée. Tous les principes de la déchirure, de l'incision et du morcellement sont réunis. Le geste de la destruction se prolonge le plus souvent dans celui de la fragmentation corporelle.⁶⁷² » Les filles de joies sont ainsi prédestinées à une mort violente et vouées au découpage, les hommes les supplicient à leur plaisir, qu'ils soient clients ou proxénètes ; et ceux qui ne participent pas, hommes ou femmes, donnent leur accord, par leur silence, par leur indifférence ou par leur peur, à ce nouveau jeu mortel. Une fois de plus, seule la mort, parce qu'elle permet de quitter le carcan dans lequel ces femmes se sont enfermées ou laissées prendre, apparaît plus sympathique que les hommes ...

La mort n'est plus la seule détentrice du pouvoir suprême de tuer.... cruel paradoxe. Elle ne peut plus qu'intervenir dans les duels, afin d'éviter qu'on lui gâche tout son travail !
« Halte ! pas d'estoc ni de taille, Sauf pour son pays et sa foi !⁶⁷³ »

dit-elle en interposant sa faux entre les lames des deux épées. A travers ce vers, la mort reconnaît d'ailleurs que le pouvoir de tuer ne lui appartient plus lorsque la guerre est déclarée, que cette dernière défende des intérêts politiques ou religieux.

L'être humain pousse le jeu à son terme lorsqu'il se donne lui-même la mort. La grande faucheuse n'est même plus spectatrice et s'indigne d'ailleurs de la précipitation de l'homme qui s'est pendu au claire de lune : « Insensé ! Tu fais mon ouvrage.⁶⁷⁴ » Tout au plus, en est-elle réduite à arriver la première sur les lieux. Courant dans la nuit noire, elle découvre le corps d'un homme qui s'est tiré une balle dans la poitrine⁶⁷⁵ ou vient décrocher le corps du

⁶⁷² TOMAS Ilda, op. cit., pp. 225-226.

⁶⁷³ HOYAU A., op. cit., « La Mort et les duellistes », non paginé.

⁶⁷⁴ HOYAU A., op. cit., « La Mort e le Suicidé ».

⁶⁷⁵ BARTH F., op. cit., p. 24.



La Mort et le Suicidé.

Insensé ! tu fais mon ouvrage :
 Tu n'es qu'un malheureux soldat
 Quittant son poste de combat,
 L'Arche, l'Ében et sans courage !

Auguste Hoyau, *Nouvelle Danse Macabre*. Chartres : F. Soulie, 1901.

pendu. La mort fait pale figure face au désespoir sans fin qui nous envahit parfois, face à l'impression d'inutilité, au sentiment du néant.

« On rentre un soir chez soi, un soir comme tous les soirs. Il ne pleut pas sur la ville. Dans les journaux du jour, on signale comme une épidémie de suicide. « On » se trouve machinalement assis devant la table de travail, à proximité d'un rayon rempli de livres lus, relus, qui ne tentent plus la curiosité. Les coudes appuyés sur la table de travail, « on » se prend la tête à deux mains afin d'en extraire une idée honorable. Il n'y a rien dans la tête. Toutes les idées sont monnayées ; le coffre-fort est vide. (...) Il n'y a plus d'argent plus de vin, plus d'idées pour faire de l'argent et plus de larmes, car les larmes ont été dilapidées dans les livres. Alors « on » se dirige machinalement vers le tiroir de la table où se trouve le pistolet automatique. Il n'a jamais servi. Il est lourd à manipuler. On entend parfaitement le déclic du ressort qui l'arme. Tout le mystère de la mort est enclos dans cette petite arme d'acier bruni.⁶⁷⁶ »

L'homme n'a pas besoin de guide pour exercer sa violence, véritable génie de la destruction, il sait créer des machines à tuer, et, pire encore, il justifie ses meurtres par la paix, par la justice... ou par le plaisir. Lorsqu'il atteint les limites de l'abîme et qu'il ne peut supporter la société qui l'a enfanté, il devient l'acteur de sa propre mort. La plus grande souffrance est sans doute celle du veilleur qui a « eu foi » qui « fut emporté » par l'idée du « don de soi », du « sacrifice » au nom d'une noble cause et qui prend soudain conscience de sa responsabilité dans le meurtre collectif. Officier, il mène ses hommes à l'abattoir pour défendre une « liberté » devenue « bestialité ». Alors qu'il veille sur eux, il est peu à peu rongé par le remords et tente de se convaincre qu'il existe au moins un dieu pour justifier ce massacre. « L'âme est sauvée, dis-toi qu'elle est sauvée, - c'est la grande oeuvre. » Ne pouvant plus supporter les spectres des ces « milliards d'humanité » qui « ont foi » et « se tuent », ne pouvant continuer d'acquiescer au mensonge, il laisse entrer la mort dans son esprit ; prenant conscience que l'oubli est impossible, il lance cette plainte désespérée :

« Ah, fuir !

Etre fusillé, - qu'importe ? »

Il écoute les slaves qui partent de la tranchée ennemie et décide de mourir.

« Bientôt ce sera fini de moi.

Ce sera fini de mon drame personnel.

L'autre continuera.

O nuit, ô nuit en moi, ô pure nuit,

O dernière nuit.⁶⁷⁷ »

Rein n'est plus déchirant que cette conscience claire de la folie des hommes et de l'erreur abominable que l'on a commise en écoutant les propos de certains d'entre eux. Réduit à une action impossible, refusant de jouer le jeu de la mort plus longtemps, quelle autre issue peut-il exister que celle du suicide ?

IV.1.2. Du spectateur à l'acteur.

Le suicide représente le point paroxysmique de l'échange entre le rôle d'actrice et de spectatrice de la mort. Nous assistons à d'autres inversions tout aussi inattendues du côté des humains, qui, comme la mort, n'étaient sans doute pas prêts à affronter de tels bouleversements.

Entrez dans un lieu habité par une danse macabre et, si vous en avez le loisir, regardez les gens qui observent le jeu de la mort et des vivants... il ne laisse personne indifférent ! Lorsque les auteurs font appel à ces images d'un autre âge, c'est pour traduire l'indicible ou pour transcrire d'étranges phénomènes.

Si l'on en croit Paul Lacroix, le spectacle des danses exerçait une attirance mystérieuse sur la foule parisienne. Pour laisser libre cours à la représentation, les personnes endeuillées se hâtaient de rendre les derniers honneurs à leurs proches ; onze heures approchant, « fossoyeurs, prêtres et parents se dépêchèrent de remplir leur devoir

⁶⁷⁶ MAC ORLAN P., op. cit., « *Lassitude* », pp. 79-80.

⁶⁷⁷ JOUVE P.J., op. cit., « Le veilleur », p. 81-84.

pour céder la place aux spectateurs ⁶⁷⁸ ». Notre esprit logique a du mal à comprendre comment une pièce de théâtre, si célèbre soit-elle, pourrait nous inciter à nous presser dans de tels moments... Le flot des spectateurs massé devant le cimetière oublie même les fléaux qui l'entourent ; peste, pillages, famine, problèmes politiques et religieux... tout est balayé par le sujet de la pièce.

« La danse macabre occupait tellement les esprits et les conversations, que personne n'eut l'idée de compter les bières qu'on apportait professionnellement de quatre côtés ; cinquante corps furent reçus à péage (...). On ne songeait pas que la peste ravageait les hôpitaux et l'Hôtel-Dieu, que les quartiers Saint-Denis et Sainte-Opportune en étaient atteints ; que chaque nuit le prévôt de Paris faisait jeter dans la Seine ou enterrer secrètement les victimes de cette mortalité ; que les Ecorcheurs, ramas de brigands de tous les pays, recommençaient leurs atrocités dans les campagnes ; que les cavaliers anglais venaient piller les convois de vivres sous les murs de la capitale ; que cette grande ville n'avait de garnison que le guet ; que le roi n'était pas disposé à quitter Bourges ; que la famine de 1434 allait reparaître avec ses horreurs ; que, la veille, les marchés manquaient de blé ; que les usuriers sortaient de leurs repaires comme des nuées de corbeaux ; que les factions se remuaient à la faveur des calamités publiques : on ne songeait pas même au jeudi saint, dit blanc jeudi. ⁶⁷⁹ »

Nous assistons ainsi à une situation paradoxale, alors que la mort se cache dans toutes les rues de Paris et des environs, alors que chacun peut sentir son souffle glacé prêt à l'envelopper, les hommes oublient sa présence dans le « monde réel » et viennent la regarder agir sur des tréteaux ! De plus, ceci ne les effraie pas mais leur redonne le goût de vivre.

« Autour du cimetière, c'étaient des élans de folle joie, des cris insensés, des chansons en divers patois, des jurons, des proverbes relatifs à chaque profession, des grimaces et des rires. ⁶⁸⁰ »

Les spectateurs de toutes conditions envahissent le cimetière, se bousculent pour accéder à une place de choix, foulent les tombes de leurs ancêtres, heurtent les croix, se servent des pierres tombales comme de gradins... les morts sont malmenés par les vivants. Le cimetière est devenu le théâtre d'étranges inversions puisque les vivants embrassent les sépultures en toute impunité...

« C'était un spectacle plus étrange ; plus pittoresque et plus animé que la danse macabre, celui que présentait le cimetière des Saints-Innocents, avant la représentation. (...) les croix de pierre, les monuments et les chapelles avaient été d'abord envahis, ainsi que toutes les galeries des charniers, dont la couverture ployait sous le poids des assiégeants ; la tombe de saint Richard n'était pas respectée et tenait lieu de piédestal à une vingtaine de filles folles de son corps. L'église des Saint-Innocents portait des hommes comme un arbre chargé de fruits ; les uns à cheval sur les arcs-boutants, les autres accrochés aux corniches

⁶⁷⁸ Op. cit., p. 167.

⁶⁷⁹ Ibid., pp. 168-169.

⁶⁸⁰ Ibid., p. 168.

à la façon des larves sculptées qu'ils embrassaient.⁶⁸¹ »

Ces mêmes hommes seront horrifiés lorsqu'ils verront Macaber entraîner le pape, alors même qu'ils sont assis parmi les os ! La mort, palpable et humanisée serait donc plus terrifiante lorsqu'elle est mise en scène, elle permet de fixer ses peurs et d'évacuer ses angoisses.

Confronté à l'inexplicable, nous cherchons à donner un visage à ce qui ne peut en avoir. Ainsi, la vision de la mort remplit les hommes de terreur, elle ravive le souvenir des danses qui cessent de représenter des figures figées par le pinceau et le temps. L'apparition des épidémies réveille le sentiment de notre fragilité, et les momies squelettiques resurgissent du fond des siècles pour venir nous happer au sein de nos activités.

« Donc, ce jour là, nous yeux furent décillés ; nous connûmes la grippe ; et désormais nous hanta la pensée de cette maladie, qui faisait tomber les hommes. Notre temps avait le spectacle d'une danse macabre où nombre de spectateurs inopinément devenaient acteurs. Les dictionnaires disent que danse macabre c'est danse des morts ; mais c'est, bien plutôt danse à la mort. Le soldat qui s'arme pour la bataille, le laboureur qui mène sa charrue, le moine qui prie, l'enfant qui se rend à l'école, la mère qui allaite, la fiancée qui se pare, comme aussi le général, l'empereur, la reine ou le pape, chacun , à toute heure du jour ou de la nuit, est pris au milieu de ses occupations ou de ses plaisirs, chacun est emporté malgré soi dans la ronde.⁶⁸² »

L'homme n'est plus le simple spectateur des danses, pris dans la tourmente d'une épidémie à laquelle il ne s'attendait pas, il devient, à son insu, un acteur qui n'a plus que le temps d'adresser une réplique à la mort. « N'y a-t-il pas d'exception pour les gens de théâtre ?⁶⁸³ » demande en vain le compagnon de Jof. L'ancienne danse des morts par laquelle le spectateur ne se sentait concerné que le temps d'une représentation ou devant laquelle il refusait de s'attarder devient une danse à la mort, les momies ne sont plus d'étranges visions d'un autre monde, des morts abstraits, elles nous représentent marchant vers la mort.

Tous les personnages qui se retrouvent un soir de tempête dans le château d'Antonius Block, les compagnons de route de Jof et Maria ou les personnes rencontrées à l'auberge, comme le forgeron, entrent malgré eux dans la ronde ; le jongleur, qui a fui la mort, les aperçoit au loin, dansant sur la colline : « Je les vois. Là bas sur le ciel d'orage. Il y sont tous : le forgeron et sa femme, le chevalier, Raval, Jöns et Skat et la Mort, implacable, les invite à la danse.⁶⁸⁴ » Sur le ciel tourmenté les invités de la mort se dessinent en ombres chinoises, ils forment une farandole et, tout en dansant, suivent leur guide. Jof est le seul à pouvoir voir cette danse, sa femme parle à ce sujet de « vision ».

⁶⁸¹ *Ibid.*, pp. 172 & 174.

⁶⁸² CATHLIN L. *op. cit.*, pp. 15-16.

⁶⁸³ BERGMAN I., *op. cit.*, scène entre la mort et l'acteur.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, scène finale.

Le jeune homme qui entre dans le palais de l'évêque Marcoman est le témoin d'une scène semblable. Alors qu'il regarde avec minutie et intérêt une fresque macabre, son regard est attiré par un homme tenant un luth dans ses mains.

« Tout à coup dans les flancs du hideux instrument
De lugubres accords vibrant distinctement,
Ainsi qu'un glas s'en échappèrent.
Au même instant, saisi d'un indicible effroi,
Je vis le troubadour, incroyable magie !
Se détacher du mur et s'avancer vers moi !...
Ce n'était nullement une vaine effigie,
Ce n'était pas un corps vaporeux et subtil,
Mais un être tangible et presque de ce monde.
Gravement il s'approche, et, d'une voix profonde :
« Je suis Macaber », me dit-il.⁶⁸⁵»

L'étrange personnage va l'initier à une danse macabre menée par les humains alors qu'il contemplait une fresque murale où les squelettes faisaient danser les hommes. Ce passage entre deux mondes qui relève du surnaturel et que l'on retrouvera fréquemment dans le motif de la nuit du Walpurgis, n'effraye nullement le jeune homme,

« N'avais-je pas appris que ce monde en renferme
Un autre qui souvent, aux yeux les plus hardis,
Dévoile sans danger ses secrets ?⁶⁸⁶»

En renouvelant la danse macabre les écrivains ont utilisé le thème du double ; grâce à un jeu de miroirs, ils nous ont montré les deux faces d'une même réalité. Le spectateur d'aujourd'hui ne voit plus dans ces oeuvres que la transcription d'un imaginaire d'un autre âge, mais, le retour des épidémies, la peur de la mort redonnent toute leur portée aux danses. Le spectateur invulnérable que nous croyions être se retrouve, à son insu, pris dans la farandole.

IV.2. Mort et beauté.

Le jeu des inversions se poursuit, la mort va nous révéler les faces cachées de sa personnalité : elle peut être belle pour qui sait la regarder, elle sait devenir femme ou inviter à l'amour...

IV.2.1. De l'horreur à la beauté.

Théophile Gautier⁶⁸⁷ et Anatole France⁶⁸⁸, lorsqu'ils appartenaient à l'école parnassienne, ont associé la mort à la beauté. Dans leurs poèmes, la mort n'apparaît pas sous la forme d'un cadavre en décomposition ou d'une momie desséchée, c'est une « blanc

⁶⁸⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 10.

⁶⁸⁶ Ibid., p. 12. Ce texte contient une description d'une danse macabre médiévale et crée, par une mise en abîme, une autre danse des morts qui nous plonge dans une atmosphère surnaturelle. Nous évoquerons ce deuxième aspect dans notre troisième partie puisque plusieurs textes usent d'un procédé semblable.

⁶⁸⁹ » qui « cache son front de vieil ivoire » « sous son large chapeau ⁶⁹⁰ ». La forme de la courbe atténue ses « bras aux os pointus » ; le squelette, devenu artiste, « dessine ses côtes en cercle », transforme les vertèbres du charnier en « chapelet » et « signe les pierres funèbres » grâce à « son paraphe de fémurs ⁶⁹¹ » ... qui rappelle l'arabesque. Son sourire n'est pas celui d'un édenté mais plutôt d'un « amoureux » qui montre à sa promise « ses belles dents blanche et toutes nues ».

Il forme avec ses compagnons « un orchestre si doux » qu'il « ne saurait convier / Les vivants au Sabbat ⁶⁹² ». « Une musique un peu faible et presque câline / Marque discrètement et dolement le pas ⁶⁹³ ». « Un squelette est debout pinçant la mandoline », un autre joue d'un « rustique pipeau » « ou des os de sa main frappe un disque de peau ». Mais les sons les plus beaux sont sans doute ceux qui sont enveloppés dans la grâce féminine :

« Un squelette de femme aux mines ingénues
Eveille de ses doigts les touches d'un clavier,
Comme sainte Cécile assise sur les nues ⁶⁹⁴ ».

La morte ne joue pas une musique funèbre, elle « éveille » les « touches » par son doigté ; comparée à une sainte, elle semble être une vision prémonitoire du Paradis. Celui-ci transforme le corps décomposé en corps de lumière puisque le « chevalier

⁶⁸⁷ « De 1847 à 1852 il écrit les poèmes des Emaux et Camées, qui parurent en 1852, la même année que les Poèmes antiques de Leconte de Lisle, jusque vers 1870 il écrira de nouveaux poèmes pour ce recueil (...). Ce recueil renferme (édition de 1858) le poème « L'Art », le plus sévère et le plus connu des « credos » parnassiens. Théophile Gautier y proclame que l'artiste doit être un bon ouvrier, connaissant toutes les ressources de la langue et du vers, et que, pour faire valoir son habileté technique, il doit choisir la forme difficile, la matière dure, « sceller son rêve dans le bloc résistant » ; seule la « forme » demeure, plus forte que le temps et que la mort ». MARTINO Pierre, Parnasse et symbolisme, Orléans : Armand Colin, 1950, p. 23.

⁶⁸⁸ « Un jour, vers 1866, il alla voir, passage Choiseul, un jeune éditeur, Alphonse Lemerre, et cette rencontre eut d'importantes conséquences. Lemerre avait rassemblé dans sa maison un grand nombre de poètes : autour de Leconte de Lisle et de Catulle Mendès, s'était fondé le Parnasse, qui réunissait les célébrités du jour (Gautier, Banville) et celles du lendemain (Coppé, Verlaine, Mallarmé). Anatole France se glissa dans le groupe, sut plaire à quelques-uns sans porter ombrage à personne. Il ne tarda pas à être sacré Parnassien et engagé comme lecteur par Lemerre (...). (en 1876) il achève Les Noces corinthiennes, qui ont chance de rester le chef-d'oeuvre dramatique du Parnasse ». Le poème de La danse des morts se situe entre ces deux moments, il est daté d'octobre 1869. SUFFEL Jacques, Anatole France, Bourges : éditions du Seuil, 1971, pp. 14 et 16.

⁶⁸⁹ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 111.

⁶⁹⁰ FRANCE A, op. cit., p. 110.

⁶⁹¹ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 111.

⁶⁹² FRANCE A. op. cit., p. 110.

⁶⁹³ Ibid., p. 109.

⁶⁹⁴ FRANCE A., op. cit., p. 110.

errant » compte revoir au Ciel» « une belle duchesse avec sa haquenée » alors que, dans le cimetière, sa poitrine laisse voir « un reste noire de peau qui fut un sein de femme ⁶⁹⁵ ». La mort n'est plus que l'attente paisible de la résurrection, moment où l'amour pourra s'épanouir :

« Et, mêlés aux martyrs, belle et candide armée,
Les époux reverront, ceinte d'un nimbe d'or,
Dans les longs plis du lin passer la bien-aimée. ⁶⁹⁶ »

En ôtant à la mort toute trace de corruption Théophile Gautier tente de retrouver le rapport harmonieux que les hommes entretenaient avec elle avant l'émergence du christianisme ; il « s'absorbe dans la vision de la danse macabre, mais c'est avec le désespoir d'un païen pour qui la forme et la chair ne renaîtront jamais aussi belles qu'elles furent ⁶⁹⁷ ». Le temps du paganisme était pour lui celui de la beauté :

« Le squelette était invisible
Aux temps heureux de l'Art païen,
L'homme, sous la forme sensible,
Content du beau, ne cherchait rien. »

Il ne restait pas « de cadavre sous la tombe », le bûcher ne laissait du « spectre hideux » qu' « Une pincée entre les doigts, / Résidu léger de la vie ⁶⁹⁸ », « Et l'Art versait son harmonie / Sur la tristesse du tombeau ». Théophile Gautier rêve de ce « temps heureux » où « D'images douces et riantes / La Vie enveloppait la Mort ⁶⁹⁹ ». « Il se prend à regretter le temps où le cadavre existait à peine, vite évanoui dans la flamme du bûcher. C'est pour la première fois, dans Emaux et Camées, le regret du paganisme qui éclate, le long cri de rancune à l'égard du christianisme qui a ancré dans l'homme l'idée de sa poussière future, imposé la vision de la décomposition. ⁷⁰⁰ »

« Mais l'Olympe cède au Calvaire,
Jupiter au Nazaréen ;
Une voix dit : « Pan est mort ! » - L'ombre
S'étend. - Comme sur un drap noir,
Sur la tristesse immense et sombre
Le blanc squelette se fait voir. ⁷⁰¹ »

« A travers l'obsession de la mort qui rythmait jusqu'alors son oeuvre, le poète

⁶⁹⁵ Ibid., p. 111.

⁶⁹⁶ Ibid., p. 112.

⁶⁹⁷ DETALLE Anny, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris : Librairie C. Klincksieck, 1976, p. 72.

⁶⁹⁸ GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 109.

⁶⁹⁹ Ibid., pp. 109-110.

⁷⁰⁰ DETALLE A., op. cit., p. 72.

n'avait pas encore pris conscience qu'il cherchait obscurément un remède : l'impossible retour à ce qui lui semble le temps de la Perfection, l'Antiquité. Il n'est pas pythagoricien comme Nerval, pour croire que réellement le temps puisse faire marche arrière, « ramener l'ordre des anciens jours ». Mais il croit possible l'oubli, une sorte de Léthé obtenu par le vide fait en soi-même, par le refus délibéré des cauchemars nés de la civilisation chrétienne. Le rêve entrevu à la lumière de l'Espagne, éclôt dans Emaux et Camées, éclate en un hymne païen à la beauté pure, telle que peut seule l'enfanter une terre de lumière, la Grèce antique⁷⁰² » :

« Reviens, reviens, bel Art antique,
De ton paros étincelant
Couvrir ce squelette gothique ;
Dévore-le, bûcher brûlant !
(...)
Toi, forme immortelle, remonte
Dans la flamme aux sources du Beau,
Sans que ton argile ait la honte
Et les misères du Tombeau !⁷⁰³ »

IV.2.2. La mort peut être belle ...

L'image de la beauté nous renvoie tout naturellement à celle de la femme, motif constant dans les premières oeuvres de Théophile Gautier. La femme reste toujours par quelque côté inquiétante, « elle l'est par sa beauté et sa fragilité. Le vrai mystère, à la fois fascinant et douloureux, est celui de la présence du Beau en ce monde. La femme, incarnation de la beauté en ce qu'elle a de plus accessible et de plus charnel, est aussi le signe le plus visible de la mort. Il est frappant qu'à travers Albertus, La Comédie de la Mort, Espana, Emaux et Camées, Gautier soit perpétuellement obsédé par la présence d'une femme belle, mais dont la splendeur porte en elle sa destruction⁷⁰⁴ ».

Cette étroite relation entre la femme, la beauté et la mort était déjà présente dans ce vers adressé à la mort par Eustache Deschamps : « O princesse, laide et noire figure.⁷⁰⁵ » A la fin du moyen âge l'homme va associer la mort à la beauté et à la douceur, deux marques de la féminité qui rendent la mort plus proche de l'homme mais qui la créent également plus imprévisible et plus ambiguë. Selon Georges Servières les fresques des danses macabres portent les mêmes traces d'une féminité à double tranchant : « les

⁷⁰¹ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 111.

⁷⁰² DETALLE A., op. cit., p. 73.

⁷⁰³ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 113.

⁷⁰⁴ DETALLE A., op. cit., pp. 71-72.

⁷⁰⁵ Ballade CCXXIII, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, p. 173.

attitudes primitives se transformèrent bientôt en une mimique d'allures plus féminines que masculines. A la fin du XV^e et du XVI^e siècle, le squelette se gracieuse, comme à la Chaise-Dieu, minaude, fait des courbettes, des ronds de bras, a des gestes de cajolerie, des souplesses d'échine inquiétantes et comme des sollicitations de courtisane. Il tempère de ces aimables singeries l'épouvante que son attouchement final inspire à chaque personnage. Et tout cela est bien d'essence féminine. La Mort est une endormeuse...⁷⁰⁶ » Cette association entre la mort et la féminité va permettre d'individualiser la mort qui sera ainsi représentée sous les traits d'une femme dans la fresque du Campo Santo de Pise. « Une femme âgée, au visage impitoyable, plane, brandissant sa faux : elle a de grandes ailes noires, de longs cheveux et des griffes aux pieds et aux mains. Cette femme puissante, à demi-réelle, est la Mort (...). Nous devons à l'artiste du Campo Santo la plus haute création existante que l'art occidental ait produite en ce genre, avant le XVI^e siècle. Cette forme féminine qui exerce son terrible ministère réussit en effet une synthèse extrêmement heureuse et réalise une unité si immédiate d'attributs qu'on peut y reconnaître la première personnification de la Mort.⁷⁰⁷ »

Théophile Gautier donne à la mort ses premières touches de féminité en la parant de couleurs contrastées ; le noir qui entoure la venue de la mort s'oppose à la blancheur de son personnage,

« Comme sur un drap noir,
Sur la tristesse immense et sombre
Le blanc squelette se fait voir.⁷⁰⁸ »

Alcide Ducos du Hauron accentue encore plus l'éclat du personnage, le noir satiné de sa peau momifiée est mis en relief par la couleur rouge vif de ses atours :

« Une pourpre en lambeaux drapait ses omoplates.
Aux loques de sa chair, noires comme le jais,
Cet oripeau mêlait des loques écarlates.⁷⁰⁹ »
Et la noblesse de son allure met son corps en valeur :
« Sa Majesté la Mort festoyait ses sujets (...).
Tandis qu'elle donnait le signal du sabbat,
L'air hautain de son crâne, aux grands rires funèbres,
Superbement juché sur ses hautes vertèbres,
N'admettait pas qu'on regimbât.⁷¹⁰ »

L'horrible, grâce à la poésie, se transforme en beauté. « C'est un des privilèges

⁷⁰⁶ « Les formes artistiques du « Dict des trois morts et des trois vifs » », Gazette des Beaux-Arts, 1926, 68^e année, premier semestre, p. 34.

⁷⁰⁷ TENENTI A., op. cit., p. 22.

⁷⁰⁸ « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 111.

⁷⁰⁹ Op. cit., p.3.

⁷¹⁰ Ibid., p. 3.

prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme⁷¹¹ », c'est ce que l'on peut déjà pressentir dans La Comédie de la Mort. « Dès le « Portail », on y lit que « La mort fait la coquette et prend un ton de reine... » La camarde n'est pas la froide et implacable faucheuse ; elle est un avatar de la féminité, certes tragique mais non dramatique : « Et son front seulement sous ses cheveux d'ébène, / Comme un charme de plus, garde un peu de pâleur. » Elle reste, « in fine », une créature aimable voire désirable, quoi qu'à regret.⁷¹² » La représentation du corps décomposé cède la place à celui d'une femme qui, bien qu'appartenant au monde des ténèbres et déjà frappée par les atteintes de la corruption, porte sur elle les traces de l'innocence et de la virginité :

« Pour guide nous avons une vierge au teint pâle
Qui jamais ne reçut le baiser d'or du hâle
Des lèvres du soleil.
Sa joue est sans couleur, et sa bouche bleuâtre ;
Le bouton de sa gorge est blanc comme l'albâtre,
Au lieu d'être vermeil.
Un souffle fait plier sa taille délicate ;
Ses bras, plus transparents que le jaspé ou l'agate,
Pendent languissamment ;
Sa main laisse échapper une fleur qui se fane,
Et, ployée à son dos, son aile diaphane
Reste sans mouvement.
(...)
Quant au reste, elle est nue ; et l'on rit et l'on tremble
En la voyant venir, car elle a tout ensemble
L'air sinistre et charmant.⁷¹³ »

La « silhouette de l'ange nous introduit à cette troublante rencontre de la mort et de la beauté, de la mort et de la volupté⁷¹⁴ » dont raffoleront les écrivains et les peintres de la fin du XIX^e siècle, alors que la beauté troublante de la mort annonce certains poèmes des Fleurs du mal. « Au regard de Gautier comme de Baudelaire, toute la création aspire à la transfiguration poétique. La mission du poète consiste précisément à dépister l'éternelle beauté à travers ses innombrables incarnations, aussi inattendues et surprenantes qu'elles puissent être. Paradoxalement, les objets difformes et monstrueux seront particulièrement dignes de l'attention du poète, car c'est en tirant la beauté du Mal que ce nouveau rédempteur remportera la suprême victoire sur les forces du désordre et de la destruction.⁷¹⁵ » Théophile Gautier va sans cesse conjuguer la disparition purulente du

⁷¹¹ BAUDELAIRE Charles, Théophile Gautier, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 504.

⁷¹² BODDAERT François, GAUTIER Théophile, La Comédie de la mort et autres poèmes, choix et présentation des textes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, pp. 11-12.

⁷¹³ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, pp. 59-60.

⁷¹⁴ VOVELLE M., op. cit., p. 665.

cadavre et la continuité du cercle vital incarné par le ver. L'éternelle métamorphose de l'univers n'est pas une malédiction, à travers Emaux et Camées « Gautier comprend que la désintégration universelle des formes est la condition nécessaire à leur perpétuelle régénérescence ⁷¹⁶ » et le dialogue entre le ver et la trépassée qui prend place au sein de La Comédie de la mort sera porteur du même message. La mort est donc une femme qui, d'une vie qu'elle prend, en crée une autre. Si Gautier tourne et retourne dans son imagination l'image macabre, il n'en retire pas la délectation morbide qui sera celle de Baudelaire.



Nicholas Manuel Deutsch, 'La Mort et la jeune femme', (1517), clair-obscur à la détrempe. Kunstmuseum, Bâle.

⁷¹⁵ CASSOU YAGER Hélène, La polyvalence du thème de la mort dans les Fleurs du mal de Baudelaire, Paris : librairie A. G. Nizet, 1979, p. 110.

⁷¹⁶ Ibid., p. 112.

IV.2.3. L'amour et la mort.

En même temps que se développe l'image d'une mort féminine, que le transi est remplacé par le squelette propre et sec, débarrassé des humeurs sordides du corps et de la terre, apparaît le motif d'une mort violente qui s'attaque au symbole de l'amour et de la virginité. « Sur sa route, le squelette agile n'hésite pas à prendre où il sait les trouver les plaisirs pervers délaissés par les habitants de l'au-delà. Il n'hésite plus à fouiller avec ardeur



Ferdinand Barth, 'la jeune fille et la mort', *Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz*. München : Verlag von Braun & Schneider, 1867.

dans le sexe de la jeune fille qu'il enlève : l'enlèvement tourne au rapt et au viol⁷¹⁷ ». C'est ce qu'illustre avec une certaine délectation morbide Nicolas Manuel Deutsch. « Un thème nouveau est né, qui, sans toujours le même érotisme ni la même violence, traverse

⁷¹⁷ ARIES Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Tours : éditions du Seuil, 1984, p. 182.

l'art occidental jusqu'au XX^e siècle, en particulier dans les pays germaniques et scandinaves. La mort y apparaît comme le lieu d'un amour autrement impossible : la jeune fille et la mort.⁷¹⁸ » Le texte de Martial d'Auvergne est le premier à nous dévoiler cette rencontre, nous y entendons la mort sommant la fiancée d'aller se dévêtir afin de se préparer à sa nuit de noce :

« Pour monstrier vanité folie,
Et qu'on doibt sur la mort veiller,
Ca, la mains, espousee jolie,
Alons nous en deshabillier.
Pour vous ne fault plus travailler,
Car vous viendrés coucher aillieurs ;
L'en ne se doibt trop rescailler.
Les faiz de Dieu sont merveilleux.⁷¹⁹ »

Téphophile Gautier nous dépeint la mort entrant en cachette dans l'Eglise, se glissant sous le banc et relevant lentement la robe de la jeune femme :

« Et, parmi la foule priée,
Hôte inattendu, sous le banc,
Vole à la pâle mariée
Sa jarretière de ruban.⁷²⁰ »

Dans l'oeuvre de Ferdinand Barth⁷²¹, elle prend les traits du galant pour frapper à la porte de la jeune femme et une fois entrée, s'empare de sa victime. S'asseyant sur le cercueil qui lui sert de couche la mort attrape la jeune fille par la taille et l'empêche de se débattre en ramenant son bras droit derrière son dos. La couronne de fleurs de la mariée gît sur le cercueil encore fermé alors que la mort, arborant un rire satanique, se sert du voile de la jeune femme pour coiffer son sinistre crâne.

Pierre-Jean Jouve ne manque pas de reprendre ce stéréotype en associant ironiquement la Paix que les ministres bafouent à la virginité. La guerre est un engrenage sans fin, « On se pousse les uns les autres », et il faut obtenir « la victoire coûte que coûte » car « la paix serait une lâcheté cruelle ». La mort se réjouit alors de la folie des gouvernants :

« Gueule des canons ! j'ai eu peu
De vos lâchetés.
Je me rassure.
Cette bonne vierge de la Paix,
Nous coucherons avec elle ce soir.⁷²² »

Mais l'image sans doute la plus dérangeante de toutes reste celle de la mort, vampire qui

⁷¹⁸ Ibid., p. 182.

⁷¹⁹ AUVERGNE Martial d', op. cit., p. 269.

⁷²⁰ « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p. 112.

⁷²¹ Op. cit., p. 2.

dévore les hommes et les encourage à se taillader à coups de couteau, à se déchirer le corps en se jetant sur les grenades et qui trouve sa jouissance dans le mélange informe des corps dépecés imbriqués les uns dans les autres :

« Aha, la Mort follement vous dévore !
Qu'il fait chaud, cette nuit, ils n'ont jamais encore tué si grand !
Ahan, tire à son front, ahan, pique à son coeur,
Pour celui-là, couché, le couteau.
Aha, les canons font leur travail ! la terre est rase.
Et partout la pluie folle des grenades !
Avancez, la vague courageuse, et tombez tous.
Jouissance ! Ici, corps à corps ;
Tête à tête, ventre à ventre, âme sur âme,
Ils font l'Amour de la Mort.⁷²³ »

A partir du XVI^e siècle d'innombrables scènes ou motifs, dans l'art et la littérature, associent la mort à l'amour. Cet érotisme était inexistant dans les toutes premières gravures sur bois du moyen âge illustrant le thème de la mort. Il se glissera dans les premières gravures de Dürer, où l'on voit un squelette épiant un jeune couple derrière un arbre, ou bien, ailleurs, attaquant une jeune femme. La mort en tant que prostituée représente une autre variation sur le même thème, annoncé, nous venons de le voir, par les caractéristiques féminines attribuées au squelette. Ce lien entre Eros et Thanatos sera exploité par les romantiques qui feront entrer la Mort au bal.

Les grandes épidémies et les guerres mettent en avant le caractère inexorable de la mort et font resurgir, du fond des mémoires, les images oubliées des oeuvres médiévales. Les écrivains qui ont eu recours à cette veine macabre vont transformer le personnage de la mort. Ils le dotent de sensations, de désirs et de sentiments humains. Influencés par le romantisme, certains lui ont même attribué des caractéristiques féminines et ont vu en elle une beauté cachée. Mais la mort n'en reste pas moins répugnante, notamment quand elle emmène dans sa couche la jeune fiancée qui allait goûter les plaisirs de la vie. Ainsi, en s'individualisant, la mort a gagné en cruauté, mais aussi en puissance. S'adaptant au progrès et aux découvertes du XIX^e et du XX^e siècles, elle s'est attribuée de nouvelles armes perfectionnées qui font de sa vieille faux un objet obsolète. S'exerçant dans l'art de la guerre et devenue fin stratège elle peut désormais abattre en une journée des milliers d'hommes. Elle dispose aussi de multiples subterfuges - drogues, tabac, prostitution...- et sait utiliser les inventions récentes, comme l'automobile, pour agir en temps de paix.

Pourtant, à travers les oeuvres que nous venons de parcourir, ce n'est pas tant la mort que l'homme qui est mis en accusation. Si les écrivains ont décrit avec tant de précisions les avatars de la mort ainsi que ses instruments, c'est avant tout pour que l'homme puisse voir en elle son propre reflet. Se cachant derrière le mensonge ou la lâcheté, n'hésitant pas à désigner des boucs émissaires, attiré par le gain et la cupidité, il

⁷²² « Les mort, les ministres et la paix », op. cit., pp. 138-139.

⁷²³ « Le soldat d'assaut », ibid., p. 89.

redouble d'ingéniosité pour nuire à son prochain et n'hésite pas à mettre à mort celui ou ceux qui dérangent ses projets. Les danse macabres vont alors se faire violemment satiriques et remettre en cause les fondements mêmes de la société.

CHAPITRE III : LES MULTIPLES MESSAGES DES DANSES.

Les textes des danses des morts commencent toujours par les propos d'un prédicateur et se présentent donc sous la forme de sermons. « Les textes en langue vulgaire destinés aux foules usent de procédés que l'on qualifierait aujourd'hui de médiatiques. Cela est surtout net dans le texte français [celui édité par Guyot Marchant]. Ainsi sur les 480 vers attribués aux vivants et aux morts, pas moins d'une soixantaine énoncent des proverbes ou des sentences en forme de proverbes, surtout en fin de strophe. Ainsi le marchand confesse : « Qui trop embrasse, peu estreint », le curé : « A toute peine est dû salaire », le médecin : « Contre la mort n'a médecine », l'amoureux : « Petite pluie abat grand vent ». Certains de ces proverbes jouent le rôle de nos slogans.⁷²⁴ » Les danses macabres avaient donc pour but de transmettre un message social et religieux tout en faisant référence à la culture populaire. Elles poussaient les hommes à se tourner vers Dieu et à délaisser les faux plaisirs terrestres, elles condamnaient notamment l'attachement aux richesses. Mais, en tout premier lieu, la danse fut porteuse d'un message social : la mort frappe sans distinction d'âge, de sexe ou d'état et proclame l'égalité de tous les hommes. La satire sociale, en germe dans les oeuvres les plus anciennes, vise les distinctions de rang et condamne le prêt à intérêt, les revenus illicites ou excessifs.

Se plaçant dans la droite ligne de ces oeuvres, les danses « contemporaines » vont dénoncer les avatars de la société « moderne » : exploitation du peuple, pouvoir de l'argent, inutilité de la guerre, corruption politique, lâcheté des meneurs... de nombreux vices humains vont être passés au crible de la critique. Ces multiples remises en question amènent nécessairement à une prise de conscience et aboutissent à une recherche spirituelle. Renouant une fois encore avec le sens profond des danses, porteuses d'un message religieux, ceux qui s'en sont inspirés posent la question de l'existence de Dieu. Enfin, plusieurs auteurs ne manquent pas de montrer par quelques détails, semés comme des indices dans leurs oeuvres, qu'ils sont redevables envers les danses médiévales.

I. Un message social : l'égalité devant la mort.

La leçon de l'égalité des hommes devant la mort est sans doute l'image la plus clairement véhiculée par les danses, d'autant que le texte vient en ce point doubler la représentation : « Riches et pauvres, accourez !⁷²⁵ » car « Mort n'épargne petit ne

⁷²⁴ CORVISIER A., op. cit., p. 24.

⁷²⁶». Nous l'avons vu, les auteurs des danses médiévales et contemporaines rappellent souvent cet adage au début de leurs oeuvres.

I.1. Quelle égalité ?

I.1.1. Le refus d'accepter l'heure de sa mort.

Tous les hommes, quelle que soit leur condition sont effrayés lorsqu'ils voient la mort s'approcher d'eux. La femme du chevalier « ne pansoye » « pas si tost mourir ⁷²⁷ » et le clerc ne comprend pas qu'on l'appelle si vite :

« Fault-il qu'un jeusne clerc servant
Qui en service prent plesir
Pour cuider venir en avant
Meure si tost ? C'est desplesir. ⁷²⁸ »

Le pape lui même ne semble pas s'être préparé à une telle éventualité et se plaint de devoir suivre la mort : « Las ! or n'est-il delay ne ensonne / Contre ceste citation ? ⁷²⁹ ». Poussés par le désir de vivre encore, certains vont tenter d'échapper à la mort. Cette dernière est obligée de barrer le passage au sergent, « Ha, maistre, par la passeres, / N'aie ja soing de vous deffendre ⁷³⁰ » ou d'ordonner au bourgeois « hastez vous sans tarder. ⁷³¹ »

Ce sont les mêmes réactions que nous retrouvons quelques siècles plus tard lorsque la mort se présente auprès de ses victimes. L'empereur tente de la dompter avec son sceptre, « il lui offrit la moitié de son manteau impérial ; il ôta sa couronne pour l'en parer ; il fit signe à ses gardes ; il monta sur un trône, il s'y cramponna. ⁷³² » Le baron « crie » et « détale ⁷³³ », les militaires fuient « vers les bureaux du Ministère ⁷³⁴ », l'acteur prétend qu'il

⁷²⁵ HOYAU A., op. cit., prologue.

⁷²⁶ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 143.

⁷²⁷ AUVERGNE M. d., op. cit., p. 267.

⁷²⁸ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 161.

⁷²⁹ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 241.

⁷³⁰ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 155.

⁷³¹ Ibid., p. 151.

⁷³² LACROIX P., La danse macabre, op. cit., p. 188.

⁷³³ SPIRE A., op. cit., p. 156.

⁷³⁴ Ibid., p. 156.

a femme et enfants à nourrir⁷³⁵, le directeur argumente qu'il est « attendu à la Présidence du Conseil⁷³⁶ » et même les pauvres gens qui ont demandé à la mort de tendre sa main vers eux, ne peuvent cacher leur appréhension, car, comme l'explique le tailleur juif :

« Voilà ! On croit toujours qu'on sera fort.
Mais, quand c'est l'heure, le coeur bat trop vite.
Et l'on a beau serrer dessus, de toute la force de ses poings,
Il ne ralentit pas s'il ne veut pas !⁷³⁷ »

La stoppeuse ne peut s'empêcher de demander naïvement : « Pourquoi qu'elle ressuscite ?⁷³⁸ » et la mort à qui aucune parole n'échappe rappelle à certains couards qu'ils l'avaient suppliée de les emmener :

« Mais toi, chef de commis dégoûté de toi-même,
Réjouis-toi. Tu m'as appelée, je suis là !⁷³⁹ »

Les anciennes plaintes ont gardé toute leur vitalité. Comme aujourd'hui, l'homme âgé était prêt à endurer les maux de la vieillesse « de mourir ne suis pas content⁷⁴⁰ », le laboureur avouait qu'il aimerait « mieulx fit, pluye ou vent, / Est es vignes⁷⁴¹ » ; l'empereur regrettait son empire « ce m'est grant paine⁷⁴² », la femme ne pouvait retenir un cri d'indignation « Dieu ! quel ennuy et quelle perte !⁷⁴³ », l'écuyer faisait ses adieux aux plaisirs de la vie :

« A dieu deduis, a dieu solas,
A dieu dames, plus ne puis rire⁷⁴⁴ ».
Et l'épousée se plaignait de n'avoir pu y goûter :
« En la journée que avoys desir
D'avoir quelque joye en ma vie,
Ja n'ay que deul et desplaisir,
Et si fault que tantost desvie⁷⁴⁵ ».

⁷³⁵ BERGMAN I., op. cit., scène entre la mort et l'acteur.

⁷³⁶ SPIRE A., op. cit., p. 179.

⁷³⁷ Ibid., p. 161.

⁷³⁸ Ibid., p. 178.

⁷³⁹ Ibid., p. 179.

⁷⁴⁰ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 234.

⁷⁴¹ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 158.

⁷⁴² Ibid., p. 145.

⁷⁴³ ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 233.

⁷⁴⁴ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 150.

Depuis toujours, la mort s'attaque à tous les sexes, à tous les âges et à toutes les conditions sociales, elle a le pouvoir d'abolir les frontières sociales car chacun, au moment d'entrer dans la danse, est saisi d'un mouvement de recul . Comme le dit si bien la chambrière, et ceci est valable à toutes les époques, « peu de gens se louent de la mort ⁷⁴⁶ ». « En général, les danses des morts ne font que résumer l'opinion des philosophes de tous les pays et de tous les temps, sur l'instabilité des choses humaines et sur la rigueur du destin. Elles reproduisent des maximes, des vérités, que la sagesse des nations avait depuis longtemps reconnues, proclamées, et fait passer à l'état de proverbes. Néanmoins, si les préceptes qu'elles contiennent sont anciens et vulgaires, ils empruntent un intérêt nouveau à la manière hardie et originale dont ils sont exposés. Ici, d'ailleurs, le cadre s'étend, s'élargit ; ce n'est plus l'oeuvre d'un seul individu, d'un penseur isolé, c'est l'oeuvre des masses. L'idée philosophique coulée dans le moule populaire prend de gigantesques proportions, se répand partout, englobe tout. Plus de castes privilégiées, plus de hiérarchie sociale ; chacun proclame en face du squelette que tous les humains sont égaux devant la mort. Quoiqu'une telle pensée dût conduire à l'oubli des haines réciproques, trop de gens, dans ces temps d'égoïsme et de brutalité politiques, avaient méconnu le grand principe de l'égalité humaine, et, par contre, trop de gens avaient souffert de l'inégalité devant la loi, ou plutôt de l'inégalité devant la vie, pour que les opprimés, qui composaient la majorité des populations, n'eussent point une certaine joie à assaisonner d'un grain de raillerie cette donnée philosophique où les persécuteurs les plus orgueilleux étaient rabaissés à la condition des plus humbles victimes. ⁷⁴⁷ »

I.1. 2. L'égalité dans la mort ?

Chacun doit mourir un jour, mais peut-on parler pour autant d'égalité devant la mort ? Il semble que ce fut réellement le cas au moyen âge, car, même si les enterrements faisaient plus ou moins étalage de richesses, après avoir séjourné dans la fosse commune ou sous les dalles des églises, les os étaient ensuite déterrés et portés au charnier. Ils s'empilaient le long des églises où venaient orner (dans les cas extrêmes aux XVI^e et XVIII^e siècles), les chapelles funéraires. « Toutes les danses macabres sont d'accord sur ce point. Le riche, le pauvre, le juste et le méchant se mêlent dans la pourriture sucrée qui précède la chimie mystérieuse de la métempsyose. ⁷⁴⁸ » Le cimetière des Innocents, était considéré comme une terre sacrée mais mêmes les plus riches n'y pouvaient trouver le repos éternel. « Les morts ne restaient pas longtemps dans cette terre sainte ; sans cesse ils devaient faire place aux nouveaux venus, car vingt paroisses avaient le droit d'ensevelir dans l'étroit enclos. Et il y avait alors entre les morts une égalité parfaite : les riches n'avaient pas, comme aujourd'hui, pignon sur rue au

⁷⁴⁵ AUVERGNE Martial d', op. cit., p. 269.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 270.

⁷⁴⁷ KASTNER G., op. cit., p. 13.

⁷⁴⁸ MAC ORLAN P., op. cit., p. 8.

cimetière. Quand le temps était venu, on vendait leur pierre tombale, et leur os allaient s'entasser dans les charniers qui surmontaient le cloître. A toutes les ouvertures se montraient des milliers de crânes sans nom ; le maître des requêtes, comme dit Villon, ne se distinguait plus du porte-panier.⁷⁴⁹ »

Cette égalité des hommes devant la mort se retrouvait jusque dans la composition de la danse macabre qui abandonna, à l'inverse d'autres représentations, tout système de hiérarchie entre les vivants et les morts. En effet, les morts des danses - contrairement à ceux des Triumphes de la mort qui mettent en scène comme au Campo Santo une femme aux ailes de chauves-souris et aux pieds griffus qui menace les hommes en les survolant avec sa faux -, ne sont pas terrifiants. Ils entraînent les vivants mais ne les menacent pas, ils deviennent en quelque sorte leurs égaux. « La danse est un mouvement où les morts entraînent leurs partenaires rétifs, ridiculisés par cette nécessité. Ils ne se présentent pas armés aux vivants ; ils les emmènent avec eux, mais ils ne les attaquent pas ; ils ne les prennent pas par surprise mais avec un geste familier de compagnon ; ils ne les dominent jamais d'en haut et ne surgissent pas de terre ; ils sont à égalité avec eux.⁷⁵⁰ » Cette égalité qui était celle des premières danses va disparaître avec la personnification de la mort. En individualisant la mort, l'homme la rendue palpable, il la également placée au-dessus des hommes, cette évolution se lit fort bien dans la modification du statut de la mort. Autrefois, les morts venaient prendre les vivants par la main pour les guider vers la tombe, puis, la mort a rempli seule cet office. Armée d'une faux, elle est devenue aveugle et insensible ; d'actrice, elle a enfin accédé au rang de spectatrice. La Mort des danses contemporaines ne se place plus sur un pied d'égalité avec les hommes, elle commente leurs actions avec cynisme et dénonce leurs vices, elle prend très souvent la place du juge.

D'autre part, à partir du XIX^e siècle les sentiments pour la famille restreinte se renforcent considérablement, et par conséquent le lien affectif entre le mort et le vivant se développe : on veut honorer et chérir ses morts. L'ancienne égalité qui existait dans le tombeau va être balayée par le décret du 12 juin 1804 qui régit encore, pour l'essentiel, la législation contemporaine. Le cimetière devient municipal, ce qui achève sa laïcisation, et toute personne doit alors être enterrée dans un cimetière communal ou public. Plus encore, ce décret prévoit que les particuliers auront l'autorisation de faire élever un tombeau ou d'acheter leur place : c'est l'origine de la concession perpétuelle et la fin de l'égalité devant la mort. Les os des riches et des pauvres ne se retrouveront plus dans les ossuaires et chacun pourra orner son tombeau de marques distinctives.

I.2. La mort des riches : une compensation pour les plus démunis.

Dans son poème André Spire respecte la hiérarchie des anciennes danses puisque la mort convoque les personnes qui occupent un rang élevé dans la société mais l'égalité devant la mort se transforme rapidement en inégalité puisque les riches sont les premiers et les seuls à être happés par la grande faucheuse. « Une foule regarde défilé une foule.

⁷⁴⁹ MALE E., op. cit., p. 360.

⁷⁵⁰ TENENTI A., op. cit., p. 28.

Les vivants sont les pauvres : ouvriers de portières, mendiants, camelots, femmes de chambre, distributeurs de prospectus. Les morts sont les riches, les « riches piteux », la « douairière » et le « monseigneur », des généraux à bicorne, des ambassadeurs à plumes, le « premier président », des femmes et des jeunes filles du monde dont les doigts soudain décharnés laissent tomber les bagues sur le trottoir.⁷⁵¹ » Toutefois, tous savent que la mort les attend. Après avoir feint de disparaître pour pouvoir, avec ironie, laisser les hommes montrer leur vraie nature, la mort lance à l'ensemble de la foule : « Vous êtes tous à moi !⁷⁵² » Elle emmène alors aussi bien le directeur que le chef de commis, le moine, le second syndicat, la stoppeuse... tous font désormais partie du cortège. Mais, l'espace de quelques heures, les plus démunis auront connu le goût amer de la vengeance.

En effet, les plus pauvres se réjouissent des danses qui malmènent ceux qui se croient invulnérables et toute la ville accourt pour voir la Mort maltraiter les grands de ce monde. « La fange de la population était montée à la surface, tant la curiosité avait troublé jusqu'au fond Paris immobile et endormi depuis deux ans.⁷⁵³ » Les plus démunis qui entrent dans la danse semblent se délecter de ce dernier jeu qui leur permet de côtoyer éternellement ceux qui ont ignoré leur misère terrestre.

« Ceux qui furent en proie à la misère immonde,
Les gueux, de leur vivant, rebut du genre humain,
Pour danser côte à côte avaient pris par la main
Les plus grands monarques du monde.⁷⁵⁴ »

Et chacun applaudit lorsque Macaber caresse la moelle épinière du saint pontife avec sa pelle, chacun se plaît à voir le symbole de la dignité qui « débarrassé d'une fausse honte » s'agenouille devant la Mort pour obtenir un sursis, qui essaie ensuite en vain les menaces d'excommunication puis tente de fuir. « Le peuple riait de tous ses poumons, et applaudissait la pantomime autant que la musique⁷⁵⁵ », la danse lui offre pendant quelques instants l'illusion qu'il peut se comparer aux plus hauts dignitaires du royaume.

La foule des petites gens, lorsqu'elle voit la mort s'emparer des notables de la ville, se contente tout d'abord de décrire la scène : « leurs robes se fanent », « leurs chichis dégringolent », « ces femmes étaient belles à parer.⁷⁵⁶ » Puis, tous se souviennent des humiliations que leur ont fait subir les femmes de la haute société :

« Ont-elles défendu qu'on nous déguise

⁷⁵¹ JAMATI Paul, André Spire, Paris : éditions Pierre Seghers, 1962, p. 77.

⁷⁵² SPIRE A., op. cit., p. 178.

⁷⁵³ LACROIX P., La danse macabre, op. cit., p. 169.

⁷⁵⁴ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 4.

⁷⁵⁵ LACROIX P., op. cit., p. 186.

⁷⁵⁶ SPIRE A., op. cit., p. 158.

En gugusse de cirque ? ⁷⁵⁷ »
s'indigne un distributeur de prospectus.
« Leurs inspecteurs ont accepté qu'on nous expose,
Ployées en deux, les genoux remontés vers les yeux,
Dans des devantures comme des choses, ⁷⁵⁸ »

renchérit une stoppeuse. La danse se transforme rapidement en une sorte d'exutoire : le cocher ironise,

« Tes dents, Duchesse ! ⁷⁵⁹ »
Le livreur dénonce ceux qui tentent de fuir,
« Attrapez-les ! ... Le bicorne avec les dorures se sauve.
Pas de pitié ! Pas de pitié ! »

Et le croque-mort s'amuse d'un jeu de mot pour répondre à l'ironie du sergot :

Sergot.
« Ils ne sont pas très crânes les hommes de ces dames ! »
Croque-mort.
« Si fait ! Ils le deviennent.
La peau de leurs tempes se fendille.
Les gens trop bien nourris, et les gens qui se droguent
Se gâtent plus vite que les pauvres.
On dirait des morts de six mois. ⁷⁶⁰ »

Les danses « contemporaines », tout comme leurs modèles, ont exploité le thème de l'universalité de la mort qui permet aux plus pauvres d'exprimer leurs sarcasmes. Dans la danse de Guyot Marchant, la mort s'adresse à chaque personnage en tenant compte des actions qu'il a accomplies pendant sa vie terrestre, elle juge les hommes et ses paroles préfigurent le Jugement Dernier. Elle ironise sur l'air surpris du cardinal, lui rappelle qu'il a su tirer profit des biens mondains et utilise les impératifs pour le pousser dans sa ronde :

« Vous faites l'esbay, ce semble,
Cardinal, fus legièrement
Suivons les autres tous ensemble :
Rien n'y vault esbaissement.
Vous avez vescu haultement,
Et en honneur a grant devis. »
Le cardinal répond par une plainte qui devait faire sourire les plus humbles :
« La mort m'est venue assaillir,
Plus ne vestiray vert, ne gris.
Chapeau rouge, chappe de pris

⁷⁵⁷ Ibid., p. 158.

⁷⁵⁸ Ibid., p. 159.

⁷⁵⁹ Ibid., p. 158.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 159.

Me fault laisser a grant destresse.⁷⁶¹ »

Utilisant le même procédé, la mort d'Auguste Hoyau arrête , sans aucun respect, l'avocat dans sa plaidoirie :

« Assez parlé, mons l'avocat,
De blanc, de noir, de toute chose,
Avec moi tu perdras ta cause.⁷⁶² »

Le sergent, fier de sa profession, se croit au dessus de toutes les lois et déclare avec orgueil :

« Moy qui suis royal officier,
Comme m'ose la mort frapper ? »

Mais la mort le rappelle aussitôt à l'ordre :

« Sergent, qui porte cettex mace,
Il semble que vous rebellez.
Pour néant faictex la grimace,
Si on vous grève si appelez.⁷⁶³ »

Elle semonce également le puissant souverain :

« C'est toi mon sujet, moi j'ordonne.
Ne commande plus, obéis !⁷⁶⁴ »

La mort dénonce enfin les agissements du hallebardier qui a volé les faibles en toute impunité :

« Aux bonnes gens de villages
Avez mengez la poulalle,
But le vin, faitz grans outrages,
Sans paier denier ne maille (...).⁷⁶⁵ »

En revanche, la mort se montre compréhensive et douce avec le laboureur :

⁷⁶¹ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., pp. 145-146.

⁷⁶² Op. cit., « la Mort et l'Avocat ».

⁷⁶³ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 154.

⁷⁶⁴ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Souverain ».

⁷⁶⁵ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 162 .



Hans Holbein, 'La mort et le laboureur', Icones Mortis. Gravure n°38. Gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer. Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554.

« Laboureur, qui en soing et painne
Avez vescu tout vostre temps,
Morir fault, c'est chose certaine,
Reculier n'y vault ne contens.
De mort devez estre contens,
Car de grant soussy vous delivre. ⁷⁶⁶»

Dans la danse de Martial d'Auvergne, la mort montre sa sympathie pour les femmes du peuple, elle s'adresse avec douceur à la « plaisant bergiere ⁷⁶⁷ » et dit à la marchande :

⁷⁶⁶ Ibid., p. 158.

⁷⁶⁷ Op. cit., p. 270.

« Alons oultre, gente marchande,
Et ne vous chaille de peser
La marchandise qu'on demande (...).⁷⁶⁸ »

Conservant la même attitude à travers les siècles, la mort arrête d'une parole amicale le paysan dans son champ, « Assez peiné, bon moissonneur⁷⁶⁹ » ; compatit au « malheur⁷⁷⁰ » de la jeune fille ; encourage l'aïeule qui se juge repoussante, « Ma fête est la fête des rides⁷⁷¹ » ; relève la nonne dont les « genoux s'usent sur la terre⁷⁷² » et prend pitié de l'ouvrier qui, peinant sous le poids de l'âge, porte encore sable et outils :

« Pauvre ouvrier, le temps a fui ;
Laisse ton auge et ta truelle,
Pour une embauche nouvelle
Laisse ton patron aujourd'hui.⁷⁷³ »

Depuis le moyen âge les vivants adressent toujours les mêmes paroles à la mort, ils sont attristés de devoir quitter la vie, ses plaisirs et ses souffrances, et les plus démunis trouvent dans ce moment une amère satisfaction : ils ont l'occasion de porter une dernière pique à l'encontre de ceux qu'ils auraient peut-être aimé égaler et qui ne se sont pas souciés de leurs misères. « Il est indubitable que la danse macabre exprime le mécontentement des humbles, leurs critiques à l'égard de la société, des abus et des privilèges. Il y souffle un vent de justice qui porte les petits à se réjouir du malheur des grands et à trouver dans la mort une dernière et amère revanche. Les morts entraînent les princes de ce monde avec des railleries cruelles et parfois même de grossières insultes. Des sentiments nouveaux apparaissent, que la littérature antérieure n'avait pas connus : l'ironie cruelle, l'atroce gaieté, le sarcasme, la joie féroce.⁷⁷⁴ »

I.3. L'exploitation du peuple.

Sensible au réveil de la lutte sociale, André Spire a consacré une partie de sa thèse de droit aux attentats anarchistes de 1891 et 1892, il accusait l'indifférence meurtrière du libéralisme économique de pousser la classe ouvrière au désespoir. En 1896 il créa la *Société des Visiteurs* qui avait pour mission d'apporter une aide matérielle ou morale aux travailleurs que la maladie, un accident ou le chômage avaient privé de leur gagne-pain.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 268.

⁷⁶⁹ HOYAU A., op. cit., La Mort et le Moissonneur.

⁷⁷⁰ Ibid., « La Mort et la Jeune Fille ».

⁷⁷¹ KASTNER G. et THIERRY E., op. cit., non paginé.

⁷⁷² Ibid. .

⁷⁷³ HOYAU A., op. cit., « La Mort et l'Ouvrier ».

⁷⁷⁴ SAUGNIEUX J., op. cit., pp. 20-21.

Avec Daniel Halévy il dota peu après le 18^e arrondissement d'une Université Populaire, l'*Enseignement Mutuel*. Chargé en 1902 par l'Office du Travail de mener une enquête à Londres sur le Sweating System, le travail à domicile, il découvrit la misère absolue. « Des familles entières travaillaient à la maison, si l'on peut appeler maisons les « slums » où elles s'entassaient. Dans les « backrooms », quatorze heures par jour, des lingères peinaient. Parents, grands-parents, enfants de tous âges respiraient la poussière des « sweatshops », attelés à la même besogne. Tous les corridors, tous les escaliers aboutissaient à des ateliers-taudis où régnait pareille activité. Partout l'exploitation cynique. Il n'y avait place pour rien autre. La vie en était réduite à se réfugier dans les rues et ces rues étaient si étroites, si tortueuses, si enchevêtrées que le moindre groupe de passants y donnait l'impression d'une foule. ⁷⁷⁵ »

Ces différentes expériences ont fortement marqué le poète et l'on en retrouve de nombreuses traces dans sa danse. Il évoque les métiers de la couture où les brodeuses passent des nuits à veiller, s'abîmant les yeux sur leurs ouvrages, les dos des couturières à façon sont « déformés », les stoppeuses restent « ployées en deux, les genoux remontés vers les yeux ⁷⁷⁶ », les mains de la femme du tailleur « sont rouges, ses doigts piqués et noirs », si bien que son mari « n'ose plus baiser » ces mains autrefois « charmantes ⁷⁷⁷ ». La foule des hommes démunis est réduite au travail, celui-ci les dévore tout entier, telle une machine, et la mort rappelle au tailleur juif qu'il est semblable à tous les autres :

« Toutes ces mains lavent.
Toutes ces mains cousent !
(...)
Les fils de tous ces hommes portent des charges,
Liment du fer, tournent des vis,
Et tombent de sommeil, dès qu'ils ont avalé la dernière bouchée ! ⁷⁷⁸ »

Le retour de l'adjectif indéfini « tout » rythme les paroles de la mort, de la même façon, la machine rythme le travail de l'ouvrier « par l'inertie du mouvement toujours plus frère ⁷⁷⁹ » ; de plus, l'utilisation du présent donne une impression d'intemporalité, comme si ce travail ne connaissait ni début ni fin. Ce côté incessant est souligné par l'utilisation des différents temps de l'indicatif, passé composé et présent dont le tailleur juif se sert pour décrire sa journée :

« Hier, toute la journée, j'ai cousu.
Ce matin depuis l'aube, je couds.

⁷⁷⁵ JAMATI P., op. cit., p. 52.

⁷⁷⁶ Op. cit., pp. 158-159.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 162.

⁷⁷⁸ Ibid., pp. 162-163.

⁷⁷⁹ JOUVE P.J., op. cit., « Les ouvriers », p. 11.

Et j'ai cousu toute la nuit dernière.⁷⁸⁰»

Après avoir tué la mort, il interrompt sa conversation avec l'aviateur, le syndicaliste, le directeur, le courtier d'assurance... pour qui le temps n'est peut-être pas aussi précieux :

« Je vais coudre.

Pendant que je suis là, à recevoir vos apostrophes,
Personne ne gagne pour les miens.⁷⁸¹»

Le futur du tailleur, comme son passé et son présent, n'est que couture.

Dans le poème de Pierre-Jean Jouve, cette même impression d'intemporalité est rendue par l'énumération qui succède à la description de l'exploitation du « peuple ouvrier » « que la machine dévorante tient à mort » :

« Mineurs – charbon de la mine,
Verriers – gonflement du verre,
Fondeurs – blocs d'incendie,
Mécaniciens – cahots des trains,
Et filles – métiers de tissage,
Et femmes – millions de perles enfilées (...).⁷⁸²»

Les hommes se fondent dans une masse et ne sont plus identifiés que par une étiquette, celle qui les relie à leur travail, de même, le tiret relie les métiers et leur description sommaire. Les saisons se ressemblent toutes, et leur retour mène le travailleur vers la mort :

« La Ville,
Où le printemps vient comme un voleur, éclate sur les arbres prisonniers,
Fait défaillir la vierge et viole la mère,
Et voit luire les couteaux et revolvers,
Où l'été tue, par les milliards de ses bacilles,
La chair chaude ;
Où, vers l'automne, l'engrenage reprend plus fort,
Avec le dernier soupir des feuilles mortes ;
Où l'hiver s'étend, sous les bruines, dans l'acharnement,
Faibles coeurs oppressés,
Et leur travail sans fin, à la lueur des lampes.⁷⁸³»

L'ouvrier, dès son enfance, jour et nuit, est condamné à accomplir les mêmes tâches, nous pourrions alors le comparer au personnage de Sisyphe, mais ce dernier avait tout de même eu le privilège de connaître la liberté avant d'être condamné à une éternité de peine.

⁷⁸⁰ SPIRE A., op. cit., p. 162.

⁷⁸¹ Ibid., p. 176.

⁷⁸² Op. cit., « Les ouvriers », p. 11.

⁷⁸³ Ibid., « Ceux des grandes villes », pp. 7-8.

André Spire dénonce le comportement des femmes riches qui n'ont eu aucune pitié de celles qui travaillaient pour elles, qui, de plus, les ont exploitées en leur faisant copier « au rabais, en cachette, / Les modèles des grandes couturières ⁷⁸⁴ » ; il s'en prend également aux inspecteur du travail qui « ont accepté » qu'on « expose » les stoppeuses « dans des devantures comme des choses ⁷⁸⁵ », aux responsables de la Caisse Nationale de la Bonté qui refusent d'augmenter l'impôt pour fournir les retraites. Pierre-Jean Jouve montre, quant à lui, sans fard, les conditions de vie du peuple dont « la chair est entassée dans les millions de maisons » :

« Où le visage hait le visage,
Où brûle un rut perpétuel ;
Où l'homme éponge sa sueur et son sang,
Est inondé de boue, couvert d'injures (...) ;
Où l'on est trompé, où l'on trompe et ricane,
Où dans le coeur de chacun dort l'émeute,
Où dans la douleur de chacun, tout avorte. ⁷⁸⁶ »

L'abrutissement est tel, la lutte pour survivre est si grande que les ouvriers ne savent plus, « quand ils livrent l'ouvrage » aux manutentionnaires, quand ils s'adressent à un camarade, quand ils donnent au mendiant, si le regard des autres recèle « de la protection ou de la haine ⁷⁸⁷ », ils ne sont plus que des « esclaves ⁷⁸⁸ ». Cette exploitation des plus faibles ne vise qu'un seul objectif : la richesse, et c'est à elle que les danses se sont toujours attaquées.

II. L'objectif des danses : dénoncer les vices humains.

Richesse, soif de tuer, lâcheté des hommes devant la mort, antisémitisme : tels sont les principaux avatars de la société que les danses vont décrier.

II.1. Un vice éternel : l'appât du gain.

Les danses macabres, à la suite des Dits, vont dénoncer l'attachement aux biens matériels. Le désir d'amasser toujours plus, de posséder sans se soucier des torts que l'on peut causer, est un thème universel que le temps n'a pas entamé.

Les Dits mettaient en scène des jeunes gens de haute lignée.

« Il furent, si con duc et conte,

⁷⁸⁴ Ibid., p 158.

⁷⁸⁵ Ibid., p. 159.

⁷⁸⁶ Op. cit, « Ceux des grandes villes », p. 7.

⁷⁸⁷ SPIRE A., op. cit., p. 163.

⁷⁸⁸ JOUVE P.J., « Les ouvriers », p. 11.

Troi noble home de grant arroi
Et de rice, con fil a roi
Et avec mot joli et gent.⁷⁸⁹»

Ceux-ci rencontraient, au détour d'un chemin des revenants qui avaient également connu les honneurs. L'un « fu eveskes », le second « ot non de conte », le troisième fut « rois poissans, saciés⁷⁹⁰ » ; dans le texte de Baudoin de Condé le premier mort nous explique qu'il était duc, « Cis quens et cis autres marcis⁷⁹¹ ». Ces hautes fonctions occupées par les vivants et jadis par les morts, s'accompagnaient de richesses, biens, parures vestimentaires. Un mort eut « a soushait d'argent⁷⁹² », un autre se vêtit « de vair, de gris⁷⁹³ », quant aux jeunes gens ils possèdent « castiaus et cites⁷⁹⁴ », « robes a ofrois⁷⁹⁵ »... richesses illimitées. Les morts revoient dans ces jeunes gens leurs figures d'antan. Les damoiseaux acquièrent beaucoup par « male raison⁷⁹⁶ », sont incapables de faire le bien, « petit prisoient a faire / Cose ki lor fust pourfitable⁷⁹⁷ », « Fort ierent envers toute gent, / U orent de terre a marcier⁷⁹⁸ ». Les morts les accusent de montrer « tel beubant⁷⁹⁹ », de se prélasser dans les « deduis » et les « solas⁸⁰⁰ », d'être « fiers et plains / D'orguel⁸⁰¹ ».

Suivant le chemin tracé par ces textes qui dénonçaient pour la première fois avec violence le pouvoir des riches et leur manque de compassion par rapport à ceux qui les servaient, les danses ont choisi de prendre pour victime les personnes assoiffées de

⁷⁸⁹ CONDE B. de, op. cit., v. 2-5, p. 53 (« arroi » : « position »).

⁷⁹⁰ MARGIVAL N. de, op. cit., v. 167-169, p. 72.

⁷⁹¹ Op. cit., v. 79-82, p. 58.

⁷⁹² Ibid., v. 141, p. 61.

⁷⁹³ ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », op. cit., v. 151, p. 80. (fourrure d'écureuil et fourrure de petit-gris).

⁷⁹⁴ Ibid., v. 11, p. 75.

⁷⁹⁵ ANONYME, « C'est des trois mors et des trois vis », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, v. 75, p. 87 (« orfrois » : « broderies »).

⁷⁹⁶ ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », op. cit., v. 159, p. 81.

⁷⁹⁷ MARGIVAL N. de, op. cit., v. 10-11, p. 64.

⁷⁹⁸ CONDE B. de, op. cit., v. 6-7, p. 53. (« Ils étaient durs envers toutes les personnes / Qui parcouraient à pied leurs terres. »)

⁷⁹⁹ MARGIVAL N. de, op. cit., v. 147, p. 71 (présomption vaniteuse).

⁸⁰⁰ ANONYME, « C'est des trois mors et des trois vis », op. cit., v. 79, p. 88 (« divertissements » et « plaisirs »).

⁸⁰¹ ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », op. cit., v. 174-175, p. 81.

puissance. Dans les textes les plus anciens où l'idéal religieux voulait que l'on se dépouille de tout ce qui pouvait nous lier à la vie terrestre pour tourner son esprit vers Dieu, l'argent représentait le mal à combattre. La mort dit ainsi au changeur :

« Vous qui les trésors amassés,
Il vous convient à moy entendre.
Des biens mondains avez assés,
A plus haultz bien deussiez contendre. ⁸⁰²»

L'ironie suprême ne réside-t-elle pas dans le fait que certains amassent de l'argent toute une vie durant, qu'ils sont obsédés par le désir de posséder encore et encore, et qu'à l'heure de leur mort ils se retrouvent sur le même pied d'égalité que le plus pauvre des hommes ? La mort rappelle avec joie cette vérité à l'usurier :

« Usurier de sens desruglés,
Venez tost et me regardez.
D'usure est tant aveuglés
Que d'argent gaignez tout ardez,
Mais vous en seres bien lardez
Car se dieu qui est merueilleux
N'a pitié de vous, tout perdez.
A tout perdre est cop périlleux. ⁸⁰³»

Celui-ci est tellement aveuglé par l'argent qui agit sur lui comme une drogue, qu'il tente encore, au moment de mourir, de prendre les sous des mains du pauvre homme alors que ce dernier le prévient qu' « Usure est tant mauvaiz péchié ⁸⁰⁴ ». Au moment du jugement, celui qui s'est enrichi au dépend des autres devra payer son tribut et c'est déjà le pauvre homme qui porte ce jugement, et non la mort :

« Il devra de retour au compte :
N'est pas quitte qui doit de reste. ⁸⁰⁵»

Dans les danses « contemporaines », le message religieux a fait place au message social. Il n'est désormais plus question de gagner sa vie céleste, la mort représente une sorte de conscience, qui, au soir de la vie, montre au riche qu'il aurait dû mieux exploiter ses biens. Donner aux pauvres lui aurait permis de construire un monde meilleur alors qu'en épargnant il n'a fait que se fermer aux autres. La mort, sous les traits d'une vieille femme vêtue de haillons et chaussée de pantouffles s'approche du milliardaire au ventre bedonnant qui, assis dans le fauteuil d'un salon cossu, fume négligemment le cigare :

« Qu'as-tu fait de ton milliard ?
Aux pauvres as-tu fait largesse ?

⁸⁰² ANONYME, Le Mors de la pomme, op. cit., p. 243.

⁸⁰³ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 155.

⁸⁰⁴ Ibid., p. 156.

⁸⁰⁵ Ibid., p. 156.

Étais-tu fier de ta richesse ?
Tu n'emportes pas un liard !⁸⁰⁶»

Autrefois, la bourgeoise se rendait compte de cette vérité un peu tard :

« Mes gectz et colectz de letisses
ne me exemptent point de la mort,
Et mes grandes joyes et delisses
Me viennent aitez a remort.⁸⁰⁷ »

Aujourd'hui elle ne comprend même plus la leçon et, alors qu'elle vient d'échapper à la mort, elle retrouve aussitôt ses habitudes et tente de gagner autrement son Paradis...

« Monseigneur, je vous emmène dans mon automobile. » Le riche dit à la mort qu'il a
« des gens qui marchent » pour lui et qu'elle n'a qu'à faire son choix parmi ses serviteurs :

« S'il te faut des danseurs d'élite,
Prends dans les hommes de ma suite ;
Moi qui veux dormir à mon gré,
Cent pour un, je les donnerai. »

Mais la mort ne l'entend pas ainsi et dénonce la suffisance de cet homme qui traite ses semblables comme des esclaves :

« Avare, qui te crois prodigue,
Tes gens sont rompus de fatigue.⁸⁰⁸ »

Le sort des possédants semble même plus terrible que celui des autres danseurs, puisqu'ils se voient contraints d'abandonner la seule chose qui leur importait... Leurs regrets n'en sont que plus grands, et nous pouvons imaginer que les spectateurs ou les lecteurs devaient sourire de ces plaintes !

« Me convient il si tost morir ?
Ce m'est grant peine et grevance,
Et ne me pourroit secourir
Mon or, mon argent, ma chevance.
Je vois morir, la mort m'avance,
Mais il m'en desplait somme toute.⁸⁰⁹ »

La première remarque que fait un mendiant lorsque la mort emmène la douairière qui a exploité un grand nombre de personnes, porte sur la fugacité des richesses :

« La ceinture de la vieille glisse ;
Son aumônière est pleine de louis (...).⁸¹⁰ »

⁸⁰⁶ SPIRE A., op. cit., « La Mort et le Milliardaire ».

⁸⁰⁷ « Mes rubans et cols de fourrure blanche Ne m'exemptent point de la mort, Et mes grandes joies et plaisirs Se présentent désormais à moi comme des remords. » AUVERGNE M. d', op. cit., p. 268.

⁸⁰⁸ KASTNER G. et THIERRY E., op. cit., non paginé.

⁸⁰⁹ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 155.

Le camelot ajoute que « leurs bagues tombent aussi ». La Mort s'empresse ainsi de dépouiller ses victimes de tout ce qui installe une hiérarchie entre les hommes. Montée sur les tréteaux, elle s'attaque à l'empereur, elle « sautait et secouait son squelette, en lui faisant la figue, en le dépouillant de ses ornements, en le baisant au front, en n'accordant que des mépris à sa puissance terrestre, elle alla chercher en dansant une bière et le contraignit à s'en charger, pendant qu'elle portait la queue de la pourpre, sans interrompre ses démonstrations joyeuses et bouffonnes⁸¹¹ ». Un tel spectacle ne peut que fasciner les regards de la foule massée devant le théâtre ! Cet appât du gain qui a le pouvoir, nous l'avons vu, de déclencher des guerres possède également le pouvoir, ironique, de placer chacun sur un même pied d'égalité... Chacun se roule dans la fange afin d'essayer d'attraper l'or que le juif errant lance sur la foule qui le suit par mont et par vaux, ce qui donne naissance à une nouvelle danse aux accents diaboliques :

« Dans la tumultueuse escorte du vieux homme,
Les grands seigneurs étaient coudoyés par les gueux,
Les plébéiens heurtaient les ducs et pairs, tout comme
Dans le bal dont Holbein peignit les bonds fougueux.⁸¹²»

Rien ne résiste au pouvoir de la mort, elle « ouvre le tiroir⁸¹³ » de l'avare et change « l'or en cendre⁸¹⁴ ». « Elle brise sous ses doigts osseux tous les pouvoirs temporels et spirituels. Nous la voyons se faire l'écho des antipathies et des griefs populaires, reprocher au curé ses exactions, au cardinal son luxe, et dire brutalement au gros abbé « qu'après la vie le plus gras est le premier pourry. » Elle accable de ses sarcasmes le Juif et l'usurier. Elle a pour le médecin des traits satiriques qui rappellent ceux de Rabelais, de Molière et de La Mettrie ; ce n'est qu'en adressant la parole aux malheureux, aux faibles, aux opprimés, qu'elle cherche à tempérer les rudes accents de sa voix. Pour ceux qui ont eu à souffrir de l'injustice du sort, dont les forces sont épuisées et qui n'ont plus rien à attendre de la pitié des hommes, n'est-elle pas une amie, une libératrice ?⁸¹⁵ »

II.2. La lâcheté.

Dans sa danse, André Spire a dénoncé la lâcheté humaine. Lorsque la Mort s'avance, les gens fuient devant elle, notamment les hommes qui, comme les militaires, avaient cherché à se mettre en valeur lors de la vente de charité, seul le tailleur juif se rebiffera. Au moment où la mort réapparaît, le second syndicat commente avec cynisme les

⁸¹⁰ SPIRE A., op. cit., p. 157.

⁸¹¹ LACROIX P., op. cit., pp. 188-189.

⁸¹² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 40.

⁸¹³ GAUTIER T., « Bûchers et Tombeaux », op. cit., p.111.

⁸¹⁴ HUGO Victor, « Mors », op. cit., p. 663.

⁸¹⁵ KASTNER G., op. cit., p. 17.

agissements de ses compatriotes qui s'apprêtaient à lyncher le tailleur et qui sont pris de panique quand la situation se retourne contre eux :

« Ces hommes braves
Ecoeurent jusqu'aux plus morts, sans doute ! ⁸¹⁶»

Il ironise ensuite sur le discours du Directeur qui, pour échapper à la mort, prétend qu'il doit siéger à des réunions et use de citations. La mort et le moine s'unissent au second syndicat pour se moquer de celui qui se défile.

- Le second syndicat.
- « Un lettré meurt.
- Le Directeur.
- Je ne veux pas mourir encore.
- La mort.
- Va-t-il nous réciter tous ses auteurs ?
- Le second syndicat.
- Que ne dirait-il pas pour gagner quelques heures !
- Le moine.
- C'est ton Confiteor qu'il faut dire !
- La mort.
- Oui ! c'est assez ! En avant, en avant ! ⁸¹⁷».

« Il est visible qu'il a songé aussi, en homme de son temps, à l'incendie du Bazar de la Charité, alors tout récent, où l'élément masculin des classes « bien pensantes » révéla cyniquement sa lâcheté, sa brutalité. « Ils ne sont pas très crânes les hommes des ces dames », s'esclaffe dans la rue le « sergot » de Spire, en voyant sortir du palais où avait lieu la vente le hideux cortège de la mort, grossi de proies chamarrées. ⁸¹⁸» Le 4 mai 1897, « le Bazar de la Charité organisé pour faire le bien, pour soulager des misères trop lourdes, s'est transformé tout à coup sous l'éclat d'une flamme de gaz, en un effroyable bûcher qui a dévoré en un instant ceux et celles qu'une pensée de généreuse pitié y avait réunis ». La rapidité et l'ampleur de l'incendie furent tels qu'en quelques minutes il ne resta plus rien du bâtiment, le vélum s'affaissa sur les personnes qui se trouvaient à l'intérieur, les flammes gagnèrent une hauteur de quinze à vingt mètres et comme dans toute situation semblable, il y eut des comportements héroïques : « quelques braves gens ⁸¹⁸ ont arraché au péril de leur vie et non sans blessures parfois cruelles beaucoup

⁸¹⁶ Op. cit., p. 178.

⁸¹⁷ Ibid., p. 180.

⁸¹⁸ JAMATI P., op. cit., p. 77.

de victimes condamnées à périr dans les flammes » ; ou barbares : « La porte de sortie était élevée de trois marches au-dessus de la chaussée. Les premières personnes qui s'échappèrent, oubliant l'existence de ces marches, tombèrent ; sur elles s'entassèrent, tombant successivement, celles qui se précipitaient à leur suite, fuyaient devant les flammes et bientôt l'issue était obstruée. Les malheureuses entassées criaient en vain au domestiques et aux locataires des maisons voisines : « Tirez-nous ! » La panique avait gagné la rue. On fuyait de toutes parts, et des femmes qui apparaissaient, les vêtements en feu, faisaient reculer les plus intrépides.⁸¹⁹ » Le soir même on identifiait soixante-deux victimes, trente-sept corps restaient méconnaissables. L'incendie fera 129 morts, 400 blessés et parmi eux se trouvaient une grande majorité de femmes du monde qui avaient organisé la vente.

Les danses des morts ne se contentent pas de dénoncer des comportements humains qui, comme la cupidité ou la lâcheté, ont traversé les siècles ; elles s'attaquent parfois à des agissements très précis, nous avons ainsi remarqué que le texte d'André Spire faisait référence à l'incendie du Bazar de la Charité. Le caractère satirique des danses va ainsi permettre de se démarquer de la classe politique en révélant les atrocités commises pendant la première guerre mondiale, de prendre position contre l'opinion publique et les rumeurs véhiculées par la presse afin de tenter d'enrayer la montée de l'antisémitisme.

II.3. La soif de tuer.

La dédicace de la danse des morts de Pierre-Jean Jouve annonce à elle seule le contenu de son oeuvre :

« A l'âme de TOLSTOY, à ROMAIN ROLLAND, à ces deux grandes voix de la fraternité humaine contre le crime de la guerre, je dédie ce poème de douleur et de colère.⁸²⁰ »

En se ralliant à ces deux hommes qui furent pour lui des guides spirituels, Pierre-Jean Jouve affiche d'emblée sa position contre la guerre. Il avait en effet passé plusieurs mois à Sierre aux côtés de Romain Rolland. Tous deux ont vécu au rythme des événements mondiaux, le 5 février 1917, les Etats-Unis ayant rompu les négociations avec l'Allemagne, un faible espoir de paix s'estompe. « Le 16 mars, il apprend, en même temps que Romain Rolland les nouvelles de la Révolution en Russie, l'abdication du tzar et l'appui de l'armée à la Douma victorieuse. Il partage sur l'heure un sentiment identique à celui que Rolland exprime dans son Journal : « Si important que soit un tel événement pour l'avenir de la Russie, je n'en attends aucune amélioration des malheurs présents ». ⁸²¹ » Après le départ de son ami, il se rallie au projet de Salives de consacrer un numéro de Tablettes à Tolstoy, ce numéro s'intercale avec ceux dans lesquels Pierre-Jean Jouve publie des extraits de sa danse. « A travers Tolstoy, Jouve veut

⁸¹⁹ « Un jour de deuil », Le Temps, jeudi 5 mai 1897, pp. 1-2 (non signé).

⁸²⁰ *Op. cit.*, p.4.

⁸²¹ LEUWERS D., *op. cit.*, p. 126.

célébrer une pensée qui n'a cessé de le soutenir et de le conforter dans son attitude d'opposition à la guerre. Il entend s'acquitter d'une dette personnelle.⁸²²»

Le poème de Jouve dénonce avec violence le non sens de la première guerre mondiale, la bêtise des hommes qui s'entre-tuent pour gagner une parcelle de territoire qu'ils reperdront lors de l'offensive suivante, ou, au mieux, lors de la prochaine guerre :

« Dans le deuxième hiver de la bataille,
L'armée grise attaque
Par une débauche de destruction,
Trois mois, jours et nuits,
Sur dix lieues de terre,
Elle perd deux cent mille hommes, dix milliards,
Et massacre,
Rien de fait.
Quand c'est bien fini,
L'armée bleue, en trois journées,
Reprend le réseau des tranchées
Qu'elle a défendu pendant six mois, pierre après pierre,
Y laissant plus de cent mille vies.
Et les généraux sont contents.⁸²³»

Il s'attaque également à l'absence de jugement du peuple qui suit sans se rebiffer les ordres des gouvernants et qui croit ce que raconte la presse, et plus encore, les meneurs politiques :

« Mais on refaisait, pour les moutons, la vérité.
La défense du sol, c'est sacré.
Cette guerre, ce n'est pas la guerre ordinaire,
On l'avait prévue, c'est la guerre du peuple,
La guerre socialiste.⁸²⁴»

Il s'en prend enfin aux meneurs socialistes qui se sont laissés manipuler et qui ont conduit au carnage ceux qui avaient cru en eux : « Sans ces valets, qu'eût-on fait ?⁸²⁵ » Dans sa danse, Alfred Rethel critique également ceux qui poussèrent les hommes à l'insurrection lors des journées de juin 1848 pendant lesquelles s'affrontèrent l'est de Paris, révolutionnaire et ouvrier, et l'ouest bourgeois. Sa dernière gravure, que nous avons déjà décrite, ne montre que mort et désolation dans les deux camps. C'est peut-être pour avoir décrit cette révolution que son oeuvre connut un succès considérable à Paris après avoir paru à Leipzig.

Pierre-Jean Jouve condamne en dernier lieu la position de l'Eglise qui a trahi son

⁸²² Ibid., p. 128.

⁸²³ Op. cit., « La Victoire », p. 113.

⁸²⁴ Op. cit., « Les socialistes », p. 65.

⁸²⁵ Ibid., p. 65.

message d'amour et de paix pour justifier faussement les tueries ; le chrétien, semblable au Christ, se crucifie pour sauver sa Patrie, la guerre permet de mettre sa foi à l'épreuve. La mort cardinale se rit âprement des paroles mensongères des « hommes d'église » qui prônent la sainteté de la guerre.

« Marions-nous, prêtre sans sexe,
Et dans ta couche puante
Mon haleine sera la tienne !⁸²⁶ »

S'attaquant aux mêmes comportements, Ulysse Normand choisit de faire parler l'adolescent qui témoigne, au bord du Styx, de sa vie gâchée pour satisfaire l'appétit de puissance des nations. Sa mort fut inutile, il ne fut qu'un pion broyé par la machine de guerre :

« Quittant le giron de ma mère,
Par la Guerre je fus occis ;
J'ai moins vécu qu'un éphémère,
Moins qu'une rose ou un souci.⁸²⁷ »

Au cours de la guerre, Pierre-Jean Jouve fut rapidement gagné par la tournure que prirent les événements d'avril 1917. « Il est sensible au caractère internationaliste « doué d'une force brisante » de la révolution, caractère qui tend à éliminer la notion honnie de patrie, et il se réjouit de la tournure pacifique des événements à leur début.⁸²⁸ » Le poète plaça alors tous ses espoirs dans une révolution pacifique susceptible d'entraîner la paix internationale. En juin 1917 il participa avec Romain Rolland à l'édition d'une plaquette collective intitulée Salut à la Révolution russe. La fin de sa danse des morts témoigne de l'espoir qu'il plaçait dans la fraternité des hommes. C'est au nom de « La Liberté » que retentissent les voix salutaires de ceux qui crient « Assez ! Assez !⁸²⁹ » et ce poème « s'achève sur l'exemplarité de l'individualisme pacifiste :

« L'acte d'un seul, la vraie vie et la vraie foi d'un seul
Se communiqueront comme des flammes,
Et faisant d'âge en âge des coeurs d'hommes
Délivreront l'homme. »

La dernière pièce, « Les Paysans », est une apologie de ces hommes qui, « à travers la guerre et la paix », travaillent la terre, au rythme des saisons. Ce faisant, Jouve ressuscite l'idéal cher à Tolstoy dont les accents habitent certaines strophes :

« C'est à mon destin de paysan
Qu'appartient Dieu, le dieu des hommes, non des prêtres,
Le principe de tout, le grand amour de Tout. »

⁸²⁶ Op. cit., « Les hommes d'église », p. 63.

⁸²⁷ Op. cit., « De profundis », p. 58.

⁸²⁸ LEUWERS D., op. cit., p. 129.

⁸²⁹ Op. cit., p. 151.

En accordant symboliquement toute sa confiance au paysan, le poète se coupe finalement du citoyen prolétaire qui a fait la Révolution de mars 1917. Jouve marque ainsi ses distances avec une Révolution dont il appréhende les conséquences ; et il se réfugie prudemment dans le tolstoïsme, qui, joint à la satire, est la caractéristique essentielle du recueil.⁸³⁰ »

II.4. Antisémitisme et révolte.

La période qui a précédé la première guerre mondiale fut marquée par une recrudescence de l'antisémitisme. Londres enfermait la communauté juive dans le quartier de Whitechapel, ghetto où la misère atteignait au paroxysme. En 1905, les juifs de Russie, accusés d'avoir pris part à la révolution étaient pourchassés, jetés en prisons et massacrés. Le comité de Self-Défense, auquel adhéra André Spire, empêcha en maints endroits, par la réponse armée, l'extermination totale de la population. La France, qui avait connu l'Affaire Dreyfus, n'échappait pas aux esprits malveillants. André Spire met en scène les attaques quotidiennes subies par la communauté juive. Au cours de la vente de charité, Louise se demande comment marche le « comptoir des youpins » et Amélie lui répond qu'on « les boycotte ». Louise ressasse alors les anciens stéréotypes selon lesquels les juifs ont le pouvoir et la richesse : « ont-il donc » des pauvres ? dit-elle à Antoinette qui suppose que les juifs ont « assez de leurs pauvres⁸³¹ » pour s'occuper.

Après avoir délivré le monde de la mort, le tailleur juif est assailli par les ingrats qui lui reprochent de les livrer à une éternité de misère, d'ennui, de platitude. « Tu en as fait du joli, mon vieux Lévy⁸³² », commente le secrétaire de syndicat auquel il a sauvé la vie... Et lorsque le tailleur décide de retourner à son travail, les sarcasmes se multiplient :

Le croque mort.

« Il m'a pris mon gagne-pain

Et il va coudre. »

Le moine.

« Juif, tu nous as causé le plus grand préjudice,

Et tu vas coudre ?⁸³³ »

Et la vieille injure, « cet inlassable cri », « Mort au Juif ! », « Sus au Juif ! » ne tarde pas à se répandre sur toutes les lèvres et les gestes agressifs ne manquent pas de se manifester ; là encore, certains montrent leur lâcheté tandis que d'autres témoignent de leur satisfaction :

« Le stropiat dresse ses béquilles.

Les camelots ramassent des pavés.

⁸³⁰ LEUWERS D., op. cit., pp. 139-140.

⁸³¹ Op. cit., p. 150.

⁸³² Ibid., p. 170.

⁸³³ Ibid., p. 176.

Le sous-officier laisse faire.
Le Directeur sourit ! »

Le tailleur, sans doute concurrent du juif, sadique et sournois, professe un répugnant propos : « il va enfin payer sa note ⁸³⁴ ».

Dès son plus jeune âge, par fierté, André Spire avait répondu par une paire de gifles aux attaques lancées contre cette communauté à laquelle son ascendance le liait mais dont il ne revendiquait pas l'appartenance ⁸³⁵. Accusé en 1895, dans le journal la Libre Parole, de devoir sa place au Conseil d'Etat à des appuis de la « juiverie », il réagit par le duel. Son oeuvre va donner, en partie du moins, une réponse aux affronts ancestraux. Les Poèmes Juifs qui paraîtront en 1908 ont marqué l'histoire de la littérature, « pour la première fois, un poète français s'exprimait dans sa langue en tant que Juif, s'adressait, sans parler hébreu ni yiddish, à tous les Juifs de la terre en même temps qu'aux lecteurs français ⁸³⁶ ». Le message d'un de ces poèmes, Ecoute, Israël, est déjà celui de la danse macabre, il s'adresse à tout un peuple, mais d'abord aux Juifs de Russie pendant la répression tsariste. « Le poète ne s'apitoie plus sur leur misère. Il ne craint pas de leur paraître sacrilège. Il dénonce, en même temps que la résignation, la dévotion aveugle qui la produit. Il ose accuser l'Eternel, le « Dieu infidèle » de Rêves juifs, qui au lieu de venger son peuple l'abandonne aux massacres, aux injures. La conclusion est un appel « aux armes ». Ne compte que sur toi, suggère-t-elle, ne te laisse pas égorger sans te défendre :

« Tu trouveras des fours, des marteaux, des enclumes
Pour reforger les socs de tes vieilles charrues
En brownings élégants qui claquent d'un bruit sec. » ⁸³⁷ »

Dans La grande danse macabre des hommes et des femmes, le tailleur juif n'attend aucune aide de Dieu. Au moins qui lui rappelle les termes des Ecritures, « La Mort sera détruite la dernière », il répond : « tes apôtres ont rêvé, comme mes Prophètes ». Il « blasphème sa Loi ⁸³⁸ », il n'attend rien non plus des autres hommes prêts à accepter la mort : un homme « presque vaincu hésite », une « femme écrasée tremble sous son paquet ⁸³⁹ », aucun ne se révolte. Le tailleur juif est le seul à agir, et il le fait d'abord pour

⁸³⁴ Ibid., pp. 176-177.

⁸³⁵ Jusqu'en novembre 1904, « il n'avait « jamais fait acte de judaïsme que pour riposter à coups de poings, de gueule et même d'épée » d'abord aux quolibets de ses condisciples, ensuite aux outrages des nationalistes. Encore s'agissait-il seulement, dans ces deux ordres de cas, de « ne pas laisser injurier le nom de Juif sans intervenir » : simple réflexe de dignité personnelle ». JAMATI P., op. cit., p. 57.

⁸³⁶ JAMATI P., op. cit., p. 65.

⁸³⁷ Ibid., p. 68 .

⁸³⁸ SPIRE A., op. cit., p. 167.

⁸³⁹ Ibid., p. 162.

les autres. Il avertit le secrétaire de syndicat de l'approche de la Mort et, le voyant pâlir, il lui ordonne : « Passe derrière !⁸⁴⁰ » Le « petit juif grêle » est le seul à s'adresser à la mort, celle-ci lui parle de la souffrance des hommes et le tailleur répond en compatissant à la douleur de sa famille. Il s'avance ensuite vers la camarade qui recule. Lorsqu'il voit son fils suivre la faucheuse, il s'accroche à son cou, car son fils ne doit pas faire partie des « milliers d'autres » que la mort emporte sans rencontrer de résistance :

« Tu n'auras pas le mien.
Crois-tu qu'il te suffit de me toucher la hanche
Pour me rendre boiteux ?
Crois-tu qu'il te suffit de me toucher l'épaule
Pour empêcher mes bras de se serrer sur toi ?
Crois-tu qu'il te suffit de toucher mes poignets
Pour empêcher mes mains...⁸⁴¹ »

Sa ténacité et son amour pour son fils font disparaître la mort. C'est dans cette puissance de la révolte, dont le tailleur expose les raisons à ceux qui se plaignent des conséquences de son geste, que se trouve la dignité de toute être humain.

« J'ai hérité d'une paire de mains
Qui, lorsqu'elles se sont fermées sur une chose,
Ne savent plus s'ouvrir.⁸⁴² »

Poussant le sacrifice à l'extrême, le père suit la Mort pour préserver son fils et lance à la mort, sans trembler, un énergique « on vient !⁸⁴³ » Ce poème montre qu'il ne faut espérer ni en Dieu ni dans les autres hommes. Ce constat pourrait être extrêmement pessimiste, mais il est en fait une leçon de vie et d'espoir car c'est par l'action de chacun, par la puissance du « non » que l'on peut arrêter les massacres. Prolongeant ses écrits, entremêlant écriture et action, André Spire participa en 1912 à la fondation de l'Association des Jeunes Juifs et délivrera une fois encore le même message : « l'idéal, leur expliqua-t-il, ce n'est pas d'être un homme riche, même s'il fait du bien à « ses frères », c'est d'être un « vrai homme », un homme « qui n'a plus peur », un homme « qui a cessé de trembler parce qu'il se sent fort ». Si « à l'injure et aux coups vous répondez, non pas en tendant le porte-monnaie, mais en montrant les poings », vous aurez encore des ennemis, mais on ne vous méprisera plus⁸⁴⁴ ». Bien qu'abhorrant la guerre, ce sont encore les mêmes paroles⁸⁴⁵ qu'il adressera au peuple français après la mobilisation.

⁸⁴⁰ Ibid., p. 161.

⁸⁴¹ Ibid., p. 165.

⁸⁴² Ibid., p. 176.

⁸⁴³ Ibid., p. 181.

⁸⁴⁴ JAMATI P., op. cit., p. 80.

⁸⁴⁵ « Il faut tout oublier hormis toi-même, Homme, Qui, lorsque ton voisin convoite ta compagne, Menace tes petits, ta maison, ton enclos, Veut détruire ta langue, ta langue : ta pensée, Boucle ton ceinturon et charge ton fusil. » Et j'ai voulu la paix., Ibid., p. 84.

Lâcheté, désir de posséder toujours plus, soif de tuer, haine des différences... les avatars que les danses mettent à jour ne sont pas minces. En franchissant les siècles, les danses macabres ont acéré leur satire ; poussant encore plus loin leurs attaques, les écrivains vont remettre en cause les organes du pouvoir.

III. La remise en cause des organes du pouvoir.

Les danses ne se contentent plus de montrer les travers des hommes, elles dénoncent les scandales de leur temps, la corruption, les prises de position des gouvernements... elles deviennent le lieu d'expression des oppositions.

III.1. Syndicalistes et socialistes.

Les danses révèlent désormais des prises de position politique. Dans l'oeuvre de Pierre-Jean Jouve, une voix s'élève et demande ainsi aux ouvriers :

« Peuple ouvrier, toujours plus vaste,
Et plus durement rangé dans le travail,
Exploité
Par le groupe qui fait la loi sur le grand nombre,
Peuple ouvrier,
Que la machine dévorante tient à mort (...),
- Que sentons-nous au coeur ?
L'amertume. On est vos esclaves. ⁸⁴⁶ »

Ces vers sont d'une inspiration fort proche de la charte de la deuxième Internationale qui présentait en ces termes les conséquences sociales du processus de développement économique : « Toujours plus grand devient le nombre des prolétaires, toujours plus considérable l'armée des ouvriers superflus, toujours plus profonde l'opposition des exploités et des exploités, toujours plus exaspérée la lutte des classes de la bourgeoisie et du prolétariat, lutte qui sépare la société moderne en deux camps hostiles et qui est la caractéristique commune de tous les pays industriels. ⁸⁴⁷ » Pour être affranchi du pouvoir de la classe dirigeante, le peuple ouvrier appelle :

« L'union de tous ceux qui sont nos frères,
De tous les dos sanglants qui portent l'Argent
Par le vaste monde
Nous appelons l'union.
Notre labeur est un, et notre souffrance, une.
Les nations sont conduites par nos maîtres.
Nous les haïssons. ⁸⁴⁸ »

⁸⁴⁶ Op. cit., p. 11.

⁸⁴⁷ LAUBIER Patrick de, Histoire et sociologie du syndicalisme, XIX^e-XX^e siècles, St-Just-La-Pendue : éditions Masson, 1985, pp. 123-124.

⁸⁴⁸ JOUVE P.J., op. cit., « Les ouvriers », pp. 11-12.

Ces vers reflètent la pensée des écoles socialistes et des organisations syndicales⁸⁴⁹ qui ont pris position contre le nationalisme et l'Etat-nation. « Au plan des idées, elles sont unanimes à considérer que le sentiment national n'est qu'un alibi, un leurre suscité par la bourgeoisie possédante pour détourner les prolétaires de leurs intérêts de classes. La solidarité qui lie les travailleurs par-delà les frontières doit être plus forte que la solidarité à l'intérieur des frontières entre exploités et exploités.⁸⁵⁰ » Le socialisme incarnant la cause de la paix internationale à la veille du premier conflit mondial, la conjonction entre pacifisme et socialisme est presque totale. C'est pourquoi le chant des ouvriers, réuni symboliquement dans une seule voix, se poursuit sur ces paroles de fraternité prononcées avec fermeté :

« Entends-tu ?
Nous avons parlé dans les capitales, dans les villes,
Au nord, au sud, Allemands, Français, Anglais, Italiens, Russes,
Ont crié la même volonté :
Ils ne nous sépareront pas.
Nous ne nous tuerons pas pour eux.⁸⁵¹ »

Le « nous » rythme le discours de manière incessante pour souligner la fusion des ouvriers en un seul groupe fraternel, porteur des mêmes idéaux et des mêmes souffrances,

« Nous, le peuple ouvrier,
Pesez ces mot, compagnons.
Pesez la peine et le sang de ces mots.⁸⁵² »

Ce « nous » indissoluble s'oppose au « tu » indéfini qui représente les capitalistes, les exploitants auxquels on donne un seul nom mais qui représente des individus séparés par des intérêts divergents, car le pouvoir que donne l'argent ne se conçoit pas à plusieurs. « Le socialisme paraît incarner pour des masses considérables autant une espérance de solidarité, une aspiration à la paix, que le rêve d'une société plus juste et plus fraternelle.⁸⁵³ »

⁸⁴⁹ Le syndicalisme est souvent absent des congrès tenus par les Internationales ouvrières. « Parmi les raisons qui expliquent cette surprenante discrétion, il faut relever la perspective marxiste qui subordonne le mouvement ouvrier au parti politique organisé. Dans la mesure où les organisations syndicales par le truchement de leurs leaders se réclamaient du socialisme ou du communisme, en Europe continentale ce fut plutôt la règle que l'exception par contraste avec le syndicalisme anglais au XIX^e et avec le syndicalisme américain jusqu'à nos jours, l'influence du projet marxiste de société fut important, parfois décisif dans l'histoire syndicale. » LAUBIER P. de, op. cit., p. 118.

⁸⁵⁰ REMOND René, Introduction à l'histoire de notre temps, tome 2, le XIX^e siècle, 1815-1914, La Flèche : éditions du Seuil, 1974, p.140.

⁸⁵¹ JOUVE P.J., op. cit., « Les ouvriers », p. 12.

⁸⁵² Ibid., « les ouvriers », p. 10.

⁸⁵³ REMOND R., op. cit., p. 142.

La danse d'Auguste Hoyau évoque le mouvement socialiste d'une manière radicalement opposée. Un des exemplaires de l'almanach auquel il apportait sa contribution nous éclaire sur ses prises de position politiques. « Neuf caricatures sous-titrées définissent très clairement le contenu et la tendance politique de la publication : local, religieux, politique, prophétique, comique, satirique, débonnaire (...). Les deux dernières vignettes désignent les adversaires des rédacteurs de l'almanach, où l'on trouve pêle-mêle Sans-culottes, Babouvistes et Enragés, Francs-maçons et Quarante-huitards. Un demi siècle plus tard, en fustigeant le socialiste dans sa Nouvelle danse macabre, Auguste Hoyau y met les mêmes ingrédients.⁸⁵⁴ » Esprit profondément religieux, il s'élève contre la presse républicaine et radicale. Dans cette caricature qui met en scène la Mort et le socialiste, « toute la gauche républicaine défile devant une assemblée d'ouvriers du « lundi » : les socialistes, les francs-maçons, la Ligue des droits de l'homme. Aucun doute possible, Hoyau n'a pas été dreyfusard !⁸⁵⁵ » La mort, coiffée du bonnet phrygien tient à la main sa vieille faux comme un drapeau ; celle-ci représente sans doute la France rurale, la Beauce paysanne et conservatrice. Marchant d'un pas décidé, elle lève la main en direction du socialiste qui, d'un air naïf, lui rend son salut. Dans cette vignette, le crucifix central a été remplacé par un triangle, barré verticalement au moyen d'un fil à plomb. Cet emblème franc maçonique est surmonté des mots « liberté, égalité ». Les ouvriers sont réunis en dessous de la déclaration des Droits de l'homme. La mort, esquissant un sourire ironique et moqueur, met à mal tous les discours sur l'égalité humaine :

« Pourquoi prêches-tu sur la terre
 Richesse égale et liberté ?
 Seule je fais l'égalité ;
 Méchant blagueur tu vas te taire !⁸⁵⁶ »

Le ton de ce quatrain est un des plus mordants de toute la danse, le socialiste est rabaissé au niveau d'un « méchant blagueur », d'un personnage qui ne répand que mensonges et faux idéaux, et le caricaturiste se fait un plaisir de lui couper la parole en prenant la place de la mort.

Les adversaires du régime ne sont pas les seuls à fustiger ceux qui ont prôné l'égalité pour tous et Pierre-Jean Jouve, même s'il a montré son attachement aux valeurs que ces personnes défendaient, reproche à certains hommes de s'être laissé happer par le pouvoir. « Si les pièces liminaires de « La Paix » chantent, au-delà de la souffrance et de l'amertume, l'union de « Ceux des grandes villes » et des « ouvriers », la Mort est cependant déjà là, qui tranche de sa voix narquoise :

⁸⁵⁴ BONNEBAS M^r et M^{me}, op. cit., p. 9.

⁸⁵⁵ Ibid., p. 117. « La *Physionomie du présent almanach* est une riposte aux événements de 1848. La naissance de la Troisième République, en 1785, fut saluée à sa manière par le caricaturiste, dans le *Messenger* de 1877, par une étude morale intitulée *Aux ouvriers qui font le lundi*, confirmant a contrario le caractère populaire de cet événement : la République est ouvrière et sociale. » BONNEBAS M^r et M^{me}, op. cit., p. 116.

⁸⁵⁶ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Socialiste ».

« Tu veux l'union, peuple des travailleurs ;
Mais tes congrès sont emplis par ta haine.
Tu es une aspiration grande et vague,
Mais tu as des chefs,
Tu obéiras. »

Jouve en profite pour dénoncer une fois de plus la trahison des chefs syndicalistes qui se sont faits les alliés objectifs du « banquier » avide de tirer profit de la guerre en laquelle il voit « la suprême affaire ». ⁸⁵⁷ Ce message est fort proche de celui du secrétaire de syndicat qui assiste à la vente de charité : défendre de nobles causes demande beaucoup de volonté et de droiture et l'orateur a peur de se laisser acheter, de ne devenir « plus qu'une loque ⁸⁵⁸ ». Toutefois, les pires traîtres sont ceux qui ont poussé les autres à se faire massacrer pour défendre leurs idéaux, ce sont ceux qui se sont laissés aveugler par les événements politiques.

« Après maint combat, maint carnage,
Tu voulais voir arriver l'âge...
Oui, l'âge d'or,
Où les hommes deviendraient frères,
Où l'on ne verrait plus de guerre,
Non, pas encore ! ⁸⁵⁹ »

dit le vieillard au jeune homme et la Mort accuse les meneurs socialistes de corruption :

« Ceux là,
Entre tous les vendus, les renégats et complices,
Ce sont les plus vendus et les plus bas.
Car ils dénonçaient, dans leurs congrès,
Une grande vérité.
Car ils savaient la souffrance des esclaves.
Car ils faisaient luire une grande promesse,
Ceux-là.
Mais quels adroits compères
A l'heure du danger ! ⁸⁶⁰ »

Le mouvement socialiste possédait en effet une puissance politique considérable à la veille de la guerre. C'était, en 1914, « une force en croissance régulière, capable de réunir des millions de suffrages, de rameuter des auditoires considérables pour entendre ses ténors, ses leaders, Liebknecht en Allemagne, Jaurès en France, ou Vandervelde en Belgique. Tout cela fait du socialisme un élément capital du jeu politique. Ruinant la grande espérance de paix qu'il incarnait, la Première Guerre a été, pour lui, une épreuve

⁸⁵⁷ LEUWERS D., op. cit., p. 137.

⁸⁵⁸ SPIRE A., op. cit., p. 161.

⁸⁵⁹ NORMAND U., « De profundis », op. cit., p. 58.

⁸⁶⁰ JOUVE P.J., op. cit., p. 64.

décisive⁸⁶¹ ». Après l'assassinat de Jaurès, du « tribun mort à point⁸⁶² », le 31 juillet, les socialistes ont été incapables d'arrêter la course à la guerre ; bien au contraire, selon Pierre-Jean Jouve, ils l'ont justifiée et ont voté, « En toute sérénité, / Le quatre août », « l'argent de guerre⁸⁶³ » :

« Sans ces valets, qu'eût-on fait ?
Ils connaissaient le fond du mal,
Ils confessaient l'Internationale,
Ils étaient encor, dans ces jours de mensonge,
Sur le beau mouvement militaire
Le nuage noir, la tempête,
Et les honnêtes gens tremblaient.
Alors le chef, le grand Européen,
Un soir assassiné,
Le peuple fut assommé
Sous la bonne vérité :
Ceux d'en face trahissaient
L'Internationale ;
Ceux d'en face pactisaient
Avec la guerre impérialiste ;
Ceux d'en face étaient les premiers agresseurs,
Donc tout est oublié,
Avec nos agresseurs, à nous,
Prenons les armes !⁸⁶⁴ »

La classe ouvrière n'a pas fait grand chose pour arrêter l'escalade. « La deuxième Internationale a révélé non seulement son impuissance mais son incapacité à agir et ses illusions : le 30 juillet au soir, la direction de la S.F.I.O. et celle de la C.G.T., ralliées aux positions du parti, décident d'organiser un grand rassemblement prolétarien... le 9 août pour l'ouverture à Paris du congrès de l'Internationale. L'assassinat de Jaurès n'a pas non plus déclenché la révolte que redoutait le ministre de l'Intérieur Malvy (...). Un vif amour, entretenu par l'Ecole, pour la République porteuse de toutes les vertus, a préparé de longue date la perversion - plutôt que la submersion - de la conscience de classe par la conscience d'appartenir à une nation si digne d'être défendue.⁸⁶⁵ » Abandonné de tous, sans illusion, le peuple ouvrier se prépare à mourir ; l'égalité des hommes ne se fera que dans la guerre, dans les tranchées où un grand nombre de classes sociales se retrouvent enfermées. Ayant perdu foi en l'homme, les mobilisés ne peuvent trouver la réalisation de leur idéal que dans la mort, aussi l'affrontent-ils avec amertume et dignité :

⁸⁶¹ REMOND R., op. cit., p. 142.

⁸⁶² JOUVE P.J., op. cit., « Les socialistes », p. 65.

⁸⁶³ Ibid., p. 65.

⁸⁶⁴ Ibid., pp. 64-65.

⁸⁶⁵ REBERIOUX Madeleine, La République radicale ? 1898-1914, Evreux : éditions du Seuil, 1975, p. 232.

« Nous ne voulons pas tuer,
L'horreur est sur nous ;
Et ce qui est seul précieux, nous l'avons perdu :
La foi en l'homme.
Où ils voudront, qu'ils nous charrient, - nul n'apercevra notre douleur,
Et nous saurons mourir.⁸⁶⁶»

Le « nous » n'est plus l'expression d'une unité, il est prononcé par un ensemble de voix distinctes - « autre voix », « quelques voix », « des voix⁸⁶⁷ » -, le chant d'espoir a fait place à la multitude des plaintes.

La danse macabre de Pierre-Jean Jouve, tout comme celle d'Alfred Rethel dénonce le pouvoir de persuasion des orateurs et leur incapacité à agir quand la menace se présente.

III.2. Le scandale de Panama et la corruption.

André Spire et Auguste Hoyau vont quant à eux montrer la corruption des politiciens. En évoquant l'affaire de Panama, leurs danses macabres dénoncent le scandale financier le plus important de la Troisième République ; rappelons rapidement les faits. Le diplomate Ferdinand de Lesseps, après avoir obtenu une concession territoriale du gouvernement colombien réunit à Paris un congrès international en vue de la construction du canal interocéanique de Panama. Sous-estimant les difficultés techniques il s'engagea dans des dépenses inconsidérées en faisant appel au public et à plusieurs financiers comme le baron de Reinach. Une partie de ces sommes servit à promouvoir le projet par des campagnes de presse mais Lesseps dut relancer de nouveaux emprunts en 1887 afin de financer un projet plus adapté de canal à écluse proposé par Eiffel. La Compagnie du canal, déjà en difficulté, voulut émettre des obligations à lots. « Le vote d'une loi était nécessaire. La bienveillance des parlementaires fut facilitée par la distribution de chèques. L'émission de l'emprunt ne suffit pas à empêcher, en janvier 1889, la faillite d'une entreprise ruineuse.⁸⁶⁸ » La banqueroute toucha plus de 800 000 souscripteurs et le scandale politique que l'on tenta d'étouffer en raison de la collusion entre le pouvoir et la haute finance, fut divulgué sur la scène politique à l'automne de 1892, à l'entrée d'une année électorale.

Auguste Hoyau fait très clairement allusion à cette affaire en faisant entrer le « chéquard » dans sa danse, ce nom fut en effet donné en novembre 1892 aux parlementaires corrompus. Nous voyons la mort qui a pris l'apparence d'un encaisseur de la Banque de France s'adresser à un homme d'apparence cossue qui lui tend, avec l'assurance de quelqu'un qui ne doute pas de la réussite de son projet, un papier écrit de sa main. La mort répond aussitôt :

⁸⁶⁶ JOUVE P.J., op. cit., « Les mobilisés », p. 35.

⁸⁶⁷ Ibid., p. 34.

⁸⁶⁸ MAYEUR Jean-Marie, Les débuts de la III^e République, 1871-1898, Evreux : éditions du Seuil, 1973, p. 205.

« J'ai sur toi ma vieille hypothèque,
De ta personne il faut payer ;
En vain tu voudrais essayer
De m'acheter, garde ton chèque ! ⁸⁶⁹»

Il me semble que cette vignette peut être mise en relation avec celle du journaliste dans laquelle un garçon typographe reproche à un rédacteur d'avoir lancé nombre de mensonges grâce à ses reporters. Le personnage auquel s'adresse la camarade a une stature identique à celle du chéquard, il porte les mêmes souliers vernis, le même chapeau haut de forme et un manteau tout à fait semblable, doublé de fourrure au niveau du col et des manches. Tous deux ont une main glissée dans une poche et portent la barbe ⁸⁷⁰. Il paraît donc fort probable que le caricaturiste dénonce ici le rôle de la presse qui aurait reçu « de 12 à 13 millions sur les 22 consacrés par Panama à sa publicité ⁸⁷¹ ».

Les critiques adressées par André Spire sont beaucoup plus ciblées et alors que Clémenceau avait pris parti en faveur de Dreyfus (la danse est postérieure aux deux affaires), il dénonce sans hésiter sa participation dans l'affaire de Panama. Il s'en prend également à un système qui pousse les hommes dans leurs derniers retranchements et les amène à céder lorsque la pression se fait trop forte. Le secrétaire de syndicat préfère mourir tant qu'il est encore pur et qu'il n'a pas trahi ses idéaux, car il est conscient de ses faiblesses :

« Etends ta main vers moi !
J'en vaux encore la peine.
Mais toutes ces réunions, ces comités, tous ces voyages,
Et tous ces verres,
Que des hommes qui suent vous obligent à boire,
Ca use un pauvre diable d'orateur.
La flamme de ces foules, c'est nous-mêmes qu'elle brûle.
Demain la neurasthénie peut venir !
Un Clémenceau peut m'envoyer un secrétaire,
Avec quelques billets dans la main,
Ou une place.
Et tu n'emporteras plus qu'une loque. ⁸⁷²»

De manière générale, André Spire met en cause le fonctionnement d'une société fondée sur le mensonge. Le syndicaliste peut se faire acheter grâce à quelques billets ou en se faisant offrir un travail plus intéressant ; à un niveau plus élevé, le Directeur dénonce la vénalité des hauts fonctionnaires de l'Etat, les manoeuvres des politiciens, la nécessité de savoir se faire des relations pour avancer, l'obligation de falsifier des rapports, le pouvoir des syndicats ... le besoin de mentir pour ne pas être broyé par d'autres hommes qui,

⁸⁶⁹ Op. cit., « La Mort et le Chéquard ».

⁸⁷⁰ Peut-on voir là une caricature des républicains ?

⁸⁷¹ MAYEU J.M., op. cit., p. 207.

⁸⁷² Op. cit., pp. 160-161.

comme lui, ne connaissent que l'engrenage de la corruption.

« Il faut toujours mentir.

Il faut toujours mentir pour plaire à un parlementaire,
Qui vous attache au Cabinet quand il devient Sous-Secrétaire.

Il faut mentir pour en tirer quelque salaire,
Et pour se faire, enfin, nommer fonctionnaire (...).

Il faut mentir, pour rester aussi bien avec Doumer
Qu'avec Denys Cochin, Millerand et Jaurès (...).

Il faut tronquer les rapports défavorables,
Faire avancer les mauvais employés,
Lâcher des subventions aux Syndicats tarés
Pour obtenir des croix et des indemnités,
Des commissions en France et de missions à l'étranger,
Pour avancer, pour n'être pas oublié,
Pour n'être pas mis en congé illimité
Ou renvoyé.⁸⁷³ »

Après s'être attaqué aux meneurs socialistes et aux politiciens corrompus, Auguste Hoyau va s'opposer à la déchristianisation de la République.

III.3. La séparation de l'Eglise et de l'Etat.

Au tournant du XX^e siècle on est en plein débat sur la fin du régime concordataire, mis en place un siècle plus tôt, en marche vers la séparation de l'Eglise et de l'Etat. « Depuis plus d'un demi siècle, la Beauce, et dans une moindre mesure la Perche se déchristianisent avec une rapidité foudroyante. En 1850, le curé d'Outarville écrivait : « Ils sont Beaucerons : gens grossiers, orgueilleux, indépendants qui ne veulent être dominés par qui que ce soit, même pas par le Bon Dieu. » A l'indifférence du milieu du siècle succède le détachement religieux, très sensible par la baisse du nombre des pascalisans et de la fréquentation de la messe dominicale. Avec des variations locales, au début du XX^e siècle, la pratique religieuse est devenue très minoritaire.⁸⁷⁴ »

L'anticléricalisme professé par des fractions de l'opinion imposait une réaction de l'encadrement religieux. Un libraire chrétien, Monsieur Leloup-Lesage créa le Catholique de la Beauce et du Perche pour défendre les principes et la religion. Il s'associa la personne d'Auguste Hoyau pour rendre son almanach plus attrayant. Sa danse fut publiée dans un album tiré à part, sans doute pour le diffuser plus largement⁸⁷⁵, elle

⁸⁷³ Op. cit., pp. 171-172.

⁸⁷⁴ BONNEBAS M^r et M^{me}, op. cit., p. 10.

⁸⁷⁵ « Pourquoi son prix de vente est-il passé de 3 fr. 50 en 1904, à 2 fr. 50 en 1906 ? Peut-être parce que sa diffusion fut plus difficile que prévu, moins bien accueillie que celle de l'Almanach, en raison d'un contenu jugé trop engagé dans le débat politique contemporain. Si tel fut bien le cas, nous aurions là un indice supplémentaire de la perte d'influence d'un certain courant ecclésiastique, s'exprimant au Messenger qui subissait la concurrence des autres almanachs catholiques, et davantage encore de la presse républicaine et radicale. » Ibid., p. 11.

constitue son testament idéologique. Cette oeuvre « est par avance une riposte au « petit père » Combes ; elle affirme hautement la place première de l'Eglise dans la société tant par ses structures que par sa fonction morale et idéologique.⁸⁷⁶ » Les adversaires politiques du caricaturiste sont d'abord ceux qui militent en faveur de la séparation de l'Eglise et de l'Etat. « La caricature de l'avocat en pleine plaidoirie a permis à Hoyau de raccrocher dans les tribunaux les crucifix enlevés par la République.⁸⁷⁷ » Le Christ, encadré, trône au-dessus de la mort et le doigt pointé de l'avocat porte notre regard vers sa direction. Il constitue le seul ornement du tribunal. Le personnage du Christ apparaît également sur une croix fixée au mur, derrière la table du tribunal où siégeait le juge. Sa place, en plein centre de l'image, et sa taille assez volumineuse, ne pouvaient passer inaperçues...

L'oeuvre d'Auguste Hoyau a d'abord pour but de défendre la société chrétienne. Le premier personnage est donc tout naturellement le chef de la chrétienté, le pape, accompagné d'un cardinal. « A leurs côtés viennent ensuite les physionomies ecclésiastiques de l'environnement chartrain, l'évêque et le chanoine accompagné du suisse de la cathédrale. Plus politiques sont les figures, mises en avant de l'album, du religieux et de la religieuse, en un temps où les congrégations sont mises à mal dans leurs positions institutionnelles, combattues au nom de la laïcité et de la République.⁸⁷⁸ » Cette défense de la place de l'Eglise dans la société s'accompagne nécessairement d'une mise en avant des valeurs religieuses. Il arrive ainsi que les danses « contemporaines » renouent avec le premier objectif des danses médiévales : pousser les croyants à se tourner davantage vers Dieu.

IV. Le message religieux.

Quelle était la teneur du discours religieux véhiculé par les danses macabres au moyen âge ? Comment ce dernier a-t-il été interprété à l'heure où la séparation de l'Eglise et de l'Etat était presque consommée ? Comment les danses conçoivent-elles désormais la notion de divin ?

IV.1. Le « memento mori ».

Par l'intermédiaire de la danse, le thème du « memento mori » toucha au moyen âge un grand nombre de chrétiens. « Avec les ordres mendiants, la prédication populaire pénétra dans toutes les couches de la société. Le thème de la « vanitas terrestris » et celui de l'horreur de la mort trouvèrent alors un écho bien plus grand et s'imposèrent à la sensibilité des hommes d'une façon bien plus forte. Les méditations moroses des moines d'autrefois, lecteurs ou commentateurs du De comptentus mundi, trouvèrent ainsi un prolongement inespéré, d'autant que cette pensée, prêchée maintenant au peuple tout

⁸⁷⁶ Ibid., p. 116.

⁸⁷⁷ Ibid., p. 117.

⁸⁷⁸ Ibid., pp. 116-117.

entier, se cristallisait en une image simple mais puissante, celle de la mort entraînant les vivants.⁸⁷⁹ » Les danses, bien qu'elles ne rappellent pas sans cesse qu'il faut délaissier le monde et ses plaisirs, regardent sévèrement ceux qui ont fait acte de foi et qui ne respectent pas l'ensemble de leurs vœux. La mort s'adresse durement au curé :

« Passes, curé, sans plus songer :
Je sens qu'estez abandonné.
Le vif, le mort, solies menger,
Mais vous serez aux vers donné.⁸⁸⁰ »

Quant à l'abbé, c'est sans doute le personnage le plus malmené de la danse, il n'a pas su se détacher des nourritures terrestres et, ce qui est encore plus condamnable, il n'a pas espéré la vie céleste. Le mort l'insulte grossièrement :

« Abbé, venez tost, vous fuyez.
N'ayez ja la chièrre esbaye,
Il convient que la mort suivez.
Combien que moult l'avez haye
Commandez a dieu l'abaye
Que gros et gras vous a nourry.
Tost pourrirez a peu de aye :
Le plus gras est premier pourry.⁸⁸¹ »

André Spire s'est sans doute souvenu de ces vers et de l'idéologie élaborée « au sein de l'Ordre de Citeau qui soutient, après Saint Bernard, que l'on ne peut aimer le monde sans encourir l'inimitié de Dieu. Cette méditation monastique classique procède d'un thème ascétique connu : le comptentus mundi et débouche, évidemment, sur l'exaltation de la vie claustrale.⁸⁸² » Le moine se plaint à l'évêque de tous les sacrifices qu'il a du supporter pour toucher la vie spirituelle :

« Monseigneur, j'étouffe sous cette robe !
Je ne lis plus. Je mange des légumes sans sel,
Ou je jeune.
J'accepte les injures.
Et je fus un homme, Monseigneur !
J'avais des amis, j'avais des livres.
Mon père avait des filles, des nièces, des voisines,
Et sa demeure était entourée de jardins.
Je suis maigre. Mes yeux sont jaunes.
Mes mains sont transparentes comme celles d'un malade,
Et la chaire de mon corps et plus pâle qu'un lis.⁸⁸³ »

⁸⁷⁹ SAUGNIEUX J., op. cit., p. 31.

⁸⁸⁰ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 158.

⁸⁸¹ Ibid., p. 150 (Ces vers et ceux du curé figuraient également dans la première édition).

⁸⁸² SURDEL Alain, « Les représentations de la mort dans le théâtre religieux du XV^e siècle et des débuts du XVI^e siècle », La Mort en toutes lettres, Nancy, Presses Universitaires, 1983, p. 11.

Cet homme a su se séparer des plaisirs terrestres, au point de perdre ses caractères humains, comme l'indique le passé simple « je fus », néanmoins, le tailleur juif lui reproche son égoïsme. Tu « ne penses qu'à toi-même » lui crie-t-il, si bien qu'il lui « cache le Fils ⁸⁸⁴ ». Le juif était prêt à reconnaître l'existence du Christ qui a poussé son abnégation jusqu'à se sacrifier pour les autres afin de racheter la faute des hommes. Le tailleur, qui a su combattre la mort pour sauver son fils ne peut-il d'ailleurs être vu comme une figure christique ? Mais il n'est pas disposé à reconnaître la sainteté des hommes d'Eglise ; l'évêque « se laisse emporter » par « les riches » et le moine n'était sur terre que pour attendre la mort, - « J'attendais » -, et, comble de l'ironie, il se voit condamné à une vie « terrestre », à une « vie corporelle » en même temps que sa « récompense unique s'évanouit ⁸⁸⁵ ». Le péché du moine réside sans doute dans son unique croyance en la vie céleste : « Tu n'as pas d'espérance », dit-il au tailleur juif lorsque tous deux s'avancent vers la mort. Non, le tailleur ne croit pas en la bonté de Dieu, de même il n'a pas eu foi dans les actions des hommes ; sa seule espérance, son unique raison d'action prend sa source dans son amour pour les siens.

IV.2. « Il faut bien vivre pour bien mourir ».

Les danses avaient pour finalité de montrer aux hommes le chemin spirituel qui devait les mener vers Dieu. Macaber, le maître de la danse, donnait la signification de « cette image édifiante et sainte » qui « mettait un peu d'espoir au fond du désespoir ⁸⁸⁶ » :

« Ils [les hommes] me savaient bon gré de les entretenir
Du néant de la vie en ma sombre épopée,
Et d'affermir leurs pas sur la route escarpée
D'un ciel qui ne doit point finir. ⁸⁸⁷ »

La vie terrestre n'était que tristesse en comparaison de la vie « post mortem » qui attendait les croyants. « A travers les siècles, la grande leçon de cette prédication, la grande leçon de la danse macabre est, elle aussi, parvenue jusqu'à nous. Car ce n'était pas seulement le « memento mori » que répétait sans cesse aux vivants qui passaient par le charnier, la chapelle ou le cloître, la longue théorie des morts aux sinistres gambades et de leurs victimes attristées, c'était encore le conseil ou plutôt le commandement donné par l'Eglise qu'il faut bien vivre pour bien mourir. « Le maistre qui est au bout de la dance » le dit expressément ; et voici ses paroles finales qui sont aussi les derniers vers du poème écrit jadis aux Innocents et qui étaient sans doute la péroraison du religieux prêchant devant ceux qui avaient vu représenter le jeu de la danse macabre :

⁸⁸³ Op. cit., pp. 168-169.

⁸⁸⁴ Ibid., p. 168.

⁸⁸⁵ Ibid., p. 169.

⁸⁸⁶ France A., op. cit., p. 108.

⁸⁸⁷ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 13.

« Les livres que firent jadis
Les sains le monstrent en beaux dis,
Acquitez vous que cy passés,
Et faites des biens : plus n'en dis.
Bien fait vault moult es trespasés ». ⁸⁸⁸»

Pour bien vivre, le croyant doit respecter les préceptes de l'Eglise. La morale chrétienne, dans ses applications sociales, est mise en évidence dans les quatrains et dans les vignettes de la danse d'Auguste Hoyau. Celui qui se sacrifie pour sa patrie meurt « noblement ⁸⁸⁹ », ce sont les mêmes paroles que le prédicateur adresse à ses ouailles pendant la guerre de 1914-1918 :

« Et qui meurt pour sa Patrie
Ne meurt pas :
Il entre dans la vie éternelle. ⁸⁹⁰»

Le soldat qui se suicide est inversement « lâche, félon et sans courage ⁸⁹¹ », quant aux hommes qui s'affrontent en duel, la mort leur rappelle que l'on ne peut se battre que « pour son pays et sa foi ⁸⁹² ». Les caricatures du soldat, du suicidé et des duellistes rappellent ainsi avec insistance que la destinée humaine est entre les mains de Dieu, non entre celles des hommes.

Inversement, la mort s'adresse à ceux qui ont su se détacher du monde avec une extrême douceur :

« Saint religieux, ma venue
N'excitera point ton effroi. ⁸⁹³»

Ce qui permet de rappeler que les bonnes actions et la foi en Dieu ouvrent les portes du Paradis. La mort est « la bienvenue » pour le religieux comme pour la religieuse qui ont consacré leur vie aux déshérités :

« Sans peur ta belle âme ravie
Peut entrer dans l'éternité. ⁸⁹⁴»

Auguste Hoyau parsème ainsi sa danse de préceptes chrétiens. Il rappelle avec humour au lecteur et à l'aéronaute que

⁸⁸⁸ MASSERON A., op. cit., p. 549.

⁸⁸⁹ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Soldat ».

⁸⁹⁰ JOUVE P.J., op. cit., « Les hommes d'église », p. 63.

⁸⁹¹ HOYAU A., op. cit., « La Mort et le Soldat ».

⁸⁹² Ibid., « La Mort et les Duellistes ».

⁸⁹³ Ibid., « La Mort et le Religieux ».

⁸⁹⁴ Ibid., « La Mort et la Religieuse ».

« Le meilleur gaz est la prière
Pour monter jusqu'à l'Eternel ! ⁸⁹⁵ »

Le nouveau-né qui n'a pas goûté au « plaisir immonde ⁸⁹⁶ » peut jouer avec les anges puisque le baptême ouvre les portes des Cieux à l'innocent. La mort ne doit donc pas être considérée comme une fin mais comme le début d'une vie nouvelle qui permet de « trouver enfin l'espérance ⁸⁹⁷ » car « pour le juste, mourir c'est vivre ⁸⁹⁸ » ; mais, avant de gagner la vie céleste, il ne faut pas oublier de se mettre en accord avec sa conscience, c'est pourquoi la mort présente au notaire un testament afin qu'il fasse « l'inventaire » de ses « fautes ⁸⁹⁹ ».

IV.3. De Dieu au néant.

La danse des morts que l'on rencontre « au vélin des missels comme aux murs des charniers ⁹⁰⁰ » était empreinte de « la paix du monastère » car le moine l'avait peinte « à genoux et priant ⁹⁰¹ ». « Dans les siècles de foi », « les pauvres gens la regardaient sans crainte ⁹⁰² » et, l'heure venue, suivaient la mort « dans une paix profonde ⁹⁰³ ». Beaucoup espéraient « revoir au Ciel ⁹⁰⁴ » ceux qui les avaient précédé dans la tombe.

« Chez les hommes d'alors la mort n'éveillait pas
Les terreurs qu'elle éveille en des races moins fortes ;
Ils voyaient, à travers les ombres du trépas,
Rayonner ce beau ciel dont elle ouvre les portes. ⁹⁰⁵ »

La mort ne se réduit pas à l'inacceptable pourriture organique, elle doit pouvoir devenir une occasion de métamorphoses ; « mourir n'est assurément supportable que grâce à

⁸⁹⁵ Ibid., « La Mort et l'Aéronaute ».

⁸⁹⁶ Ibid., « La Mort et le Nouveau-né ».

⁸⁹⁷ Ibid., « La Mort et le Vieillard ».

⁸⁹⁸ Ibid., « La Mort et le Pape ».

⁸⁹⁹ Ibid., « La Mort et le Notaire ».

⁹⁰⁰ FRANCE A., op. cit., p. 108.

⁹⁰¹ Ibid., p. 109.

⁹⁰² Ibid., p. 108.

⁹⁰³ Ibid., p. 110.

⁹⁰⁴ Ibid., p. 111.

⁹⁰⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 13.

l'intervention d'un « ange souriant [portant] la gerbe d'âmes » dont l'antithèse avec la vision d'épouvante de la « faucheuse », « noir squelette laissant passer le crépuscule », illumine la fin du poème Mors⁹⁰⁶ ». Toutefois, cette transformation n'est possible que grâce à l'intervention de Jésus « mourant sur la croix et qui est pourtant le maître de la mort ; car la matière de son corps n'a pas été remise « dans le commerce »⁹⁰⁷ ». C'est pourquoi l'assemblée des croyants célèbre le jour de la résurrection qui leur a apporté l'espoir et la foi :

« Tous ces prêtres formaient sur l'étendue immense
Du parvis de Saint-Pierre un dallage vivant.
En cantiques de feu leur prière s'élançait ;
et du temple, aux accords de leur chant émouvant,
Je crus voir palpiter les splendides murailles.
Ils célébraient l'instant où du mont Golgotha
Trompant l'horrible espoir, le Christ ressuscita
Trois jours après ses funérailles.⁹⁰⁸ »
Les croyants, depuis ce jour, peuvent aller « dormir sans révolte et sans bruit »,
« Ils comptent bien qu'un jour le lévrier de pierre,
Sous leurs rigides pieds couchés fidèlement,
Saura se réveiller et lécher leur paupière ;
Ils savent que les noirs clairons du Jugement,
Qu'on entendra sonner sur chaque sépulture,
Agiteront leurs os d'un grand tressaillement,
Et que la Mort stupide et la pâle Nature
Verront surgir alors sur les tombeaux ouverts
Le corps ressuscité de toute créature.
La chair des fils d'Adam sera reprise aux vers ;
La Mort mourra : la faim détruira l'affamée,
Lorsque l'Eternité prendra tout l'univers.⁹⁰⁹ »
« Dieu ressuscite un nombre infini de Lazare !⁹¹⁰ », c'est pourquoi la ronde unit les
hommes dans la mort,
« (...) dans cette image étalée au grand jour
On sent communier en Dieu toute âme humaine,
On sent encor la foi, l'espérance et l'amour.⁹¹¹ »

La ronde les rapproche de leur créateur, comme si ce dernier était le centre d'une

⁹⁰⁶ UGHETTO A., op. cit., p. 133.

⁹⁰⁷ CATHLIN L. op. cit., p. 248.

⁹⁰⁸ DUCOS DU HAURON A., op. cit., pp. 54-55.

⁹⁰⁹ FRANCE A., op. cit., p. 112.

⁹¹⁰ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 55.

⁹¹¹ FRANCE A., op. cit., p. 109.

immense spirale :

« La danse macabre de Kermaria est une sorte de ronde où la mort fait l'union ou mieux l'unité entre les hommes ; cette ronde, qui enveloppe les fidèles en prière dans la nef, ne s'arrête, et à distance respectueuse, que devant un grand Christ pendu au mur. ⁹¹² »

Quand ils contemplant ces danses, les hommes des XIX^e et XX^e siècles ne peuvent s'empêcher d'être fascinés par cette unité, cette communion entre les êtres réunis dans une seule et même espérance qui fait tant défaut à l'heure où, en laissant entrer le doute dans son esprit, l'homme, après avoir créé la mort, a effacé le remède qui permettait de la combattre : la croyance en la personne du Christ, image de la vie après la mort.

Que reste-t-il à l'homme qui ne croit pas ? Il n'a même plus le loisir de « passer du gris au noir ⁹¹³ », il en arrive à se demander pourquoi Satan n'a pas souffert alors qu'il est le maître des Enfers.

« Si notre mémoire garde le souvenir tragique du supplicé du Golgotha, elle n'enregistre aucun supplice semblable pour le Diable, maître des esprits pervers. Tout au plus fut-il victime dans le cours des siècles de quelques blagues un peu grosses dont les auteurs furent des clercs assez rustauds. Il passe impunément à travers cette danse macabre qui s'associe à l'atmosphère de 1926. Il n'existe pas de châtiment pour lui. A moins que ce principe néfaste, mais également divin, en s'incorporant sous la forme de la communion dans le corps de ses victimes, ne souffre lui-même atrocement dans leur chair torturée. C'est bien possible. ⁹¹⁴ »

L'homme qui connaît le doute a perdu ses derniers espoirs en écoutant les hommes d'Eglise justifiant les actes de barbarie par le mensonge. A l'évêque de l'ouest qui proclame que « la guerre est l'apôtre de Dieu ! », le pasteur de l'ouest répond que « la guerre est sainte ! ⁹¹⁵ ». Le docteur de l'est ajoute :

« Si Jésus vivait au milieu de nous,
Il dirigerait la mitrailleuse,
Brûlant d'amour pour sa patrie, brûlant de haine pour l'ennemi. ⁹¹⁶ »

Tous les belligérants se réclament du même Dieu, « Dieu sait que nous sommes les soldats de la Justice » affirme le père de l'ouest et le cardinal de l'est s'approprie la protection du Dieu de ceux qu'il combat, « c'est avec Dieu que nos soldats sont partis dans cette guerre ». Quant au « troupeau » aveugle des fidèles, il se réfugie dans la prière :

« Pour que mon fils ne soit pas tué !

⁹¹² CATHLIN L. *op. cit.*, p. 248.

⁹¹³ FRANCE A., *op. cit.*, p. 108.

⁹¹⁴ MAC ORLAN P., *op. cit.*, pp. 60-61.

⁹¹⁵ JOUVE P.J., *op. cit.*, « Les hommes d'Eglise », p. 60.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

Pour que mon mari ne meure pas !
Pour que l'usine ne soit pas brûlée !⁹¹⁷»

Tout n'est plus, sur la terre qu'un vaste champ de ruines et le poète en arrive à regretter les temps où l'Enfer était une réalité pour les hommes, car son existence leur assurait un espoir dans un au-delà, même fort lointain :

« Sous les pas des danseurs on voit l'Enfer béant,
Le branle d'un squelette et d'un vif sur un gouffre ;
C'est bien affreux, mais moins pourtant que le néant.⁹¹⁸»

Ne pouvant plus croire en Dieu ni aux hommes, le poète lance ce cri de désespoir :

« Oh ! bienheureux ceux-là qui croyaient à l'Enfer.⁹¹⁹»

Après avoir découvert le vide absolu, il n'existe plus que deux solutions : se donner la mort afin de se fondre dans le néant ou croire qu'il existe au fond de soi et donc de tous les hommes, un dénominateur commun sur lequel tout peut être reconstruit. N'ayant plus foi en une entité supérieure, l'homme utilise alors les formes apprises, celles de la prière, pour lancer son message de paix :

« Je crois à la Raison de l'homme, - Esprit, Amour.
Je crois à l'éternité de l'Être, sensible à mon cœur d'homme
Par la Raison, l'Amour.
Je crois que l'incessant effort des hommes, depuis les temps,
A travers la profondeur des bestialités, des tueries, des hontes,
Fut de trouver en eux et de délivrer leur Amour,
De s'unir et de s'éterniser par leur Amour.
Je crois que les grandes âmes ont brûlé de cet Amour,
Furent sacrifiées parmi les hommes pour cet Amour,
Je crois que tout homme qui vit doit être sauvé par cet Amour.
C'est ainsi, sentant en nous brûler le sens éternel de vie
Qui est l'Amour,
C'est ainsi que par la Liberté et l'Amour nous détruirons tout ce qui est.⁹²⁰»

Ayant trouvé un nouveau Dieu et une véritable raison de vivre, l'homme fait sa profession de foi, il se retrouve enfin uni à ses semblables par le « nous » :

« Nous ne tuerons pas.
Nous refuserons d'aller au charnier.
Nous ne serons pas soldats dans cette guerre.
Nous ne défendrons pas la patrie barbare.
Nous ne donnerons pas notre obéissance,

⁹¹⁷ Ibid., p. 62.

⁹¹⁸ FRANCE A., op. cit., p. 109.

⁹¹⁹ Ibid., p. 113.

⁹²⁰ JOUVE P.J., op. cit., « La liberté », pp. 153-154.

Nous rompons toute exploitation de chair et de sang.
Nous refuserons la puissance aux hommes,
Nous ne prendrons pas la vie du grand nombre
Par le privilège.
Nous refuserons, mais sans violence.
Nous ne répondrons point
Par la violence à leur violence. »

Par « l'acte d'un seul, la vraie vie et la vraie foi d'un seul ⁹²¹ », l'homme a su dire non à la guerre et à la mort, mais il ne l'a pu que parce que d'autres étaient prêts et qu'ils ont su l'écouter. L'homme n'avait pas cru en la parole du Christ, il n'a pas non plus compris toute la portée du geste du tailleur juif, il n'était pas disposé à croire en Dieu ou en l'homme, il lui a fallu descendre jusqu'au fond des abîmes, il lui a été nécessaire de toucher l'immensité de l'horreur, la barbarie et le néant, pour pouvoir se relever, pour pouvoir puiser en lui sa vérité et la partager avec ceux qui avaient accompli le même chemin.

V. Le message littéraire et artistique.

Le contenu des danses médiévales a tracé la voie aux auteurs qui s'en sont inspiré bien des siècles plus tard. La danse leur a permis d'exprimer leurs prises de position politique ou religieuse, elle leur a également fourni le cadre dont ils avaient besoin pour dresser un portrait satirique de la société. C'est donc tout naturellement qu'ils rendent hommage aux oeuvres médiévales en glissant dans leurs textes certains détails empruntés aux oeuvres originelles.

V.1. Hiérarchie et alternance.

La structure des danses obéit à un double système : un défilé hiérarchique se greffe sur un défilé où alternent personnages ecclésiastiques et civils ou militaires. La société immortalisée par les éditions de Guyot Marchant « semble bâtie pour l'éternité. Les vivants s'avancent suivant les lois d'une hiérarchie parfaite : en tête marche le pape, puis viennent l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le bailli, etc. Une si belle ordonnance paraît alors immuable comme la pensée de Dieu. On remarquera qu'un laïque alterne toujours avec un clerc ; ce sont là des harmonies que l'on admire dans une société bien réglée : aux hommes de pensée répondent les hommes d'action. ⁹²² » Auguste Hoyau, qui a voulu respecter la structure originelle de la danse, tente de recréer cette alternance. Du fait de la perte de pouvoir de l'Eglise, il use de subterfuges : il intercale deux personnages civils entre chaque représentant du monde catholique. Le pape précède le souverain et le député, l'évêque fait alors son entrée, suivi du soldat et du juge, puis l'on découvre le religieux, le général et la coquette, la religieuse fait alors son apparition, mais brusquement, le bel ordre s'effondre, « les réalités sociales l'ont empêché de poursuivre

⁹²¹ Ibid., p. 154.

⁹²² MALE Emile, op. cit., p. 367.

sur cette voie⁹²³ ». Aucun autre membre de l'Eglise, en dehors du chanoine, ne fera son entrée dans la danse ... L'auteur aura toutefois respecté, le temps de quelques personnages, l'ordonnement tripartite de la société chrétienne médiévale ; nous trouvons ceux qui prient, ceux qui combattent et enfin ceux qui travaillent, la coquette seule fait défaut. Nous pouvons néanmoins faire remarquer que toutes les anciennes danses ne respectaient pas le moule des Innocents. « Guyot Marchant, dans les éditions qu'il publia de la danse macabre après 1485, augmenta, pour intéresser davantage son public, le nombre des personnages, mais il ne s'astreignit pas à observer l'alternance primitive.⁹²⁴ »

Les artistes du moyen âge envisageaient ainsi ce thème artistique en présentant hiérarchiquement la pyramide de la société, en référence au système des trois ordres d'Adalbéron de Laon. « Hoyau s'est écarté de ce modèle, peu pertinent à la Belle Epoque ; il lui a substitué un système de hiérarchie fondé sur la valeur individuelle et morale des types sociaux qu'il a sélectionnés.⁹²⁵ » Le député suit le pape et le souverain. « Le rang de premier plan occupé par le parlementaire est conforme au ralliement de l'Eglise à la République, sous le pontificat de Léon XIII, rédacteur de l'encyclique *Rerum novarum*.⁹²⁶ » L'alternance entre clercs et laïcs étant difficilement réalisable au moment où la religion était en perte de vitesse, d'autres auteurs ont préféré faire référence aux oeuvres médiévales en leur empruntant certains vers ou certains éléments picturaux.

V.2. Faire revivre le passé : l'emprunt aux danses médiévales.

Paul Lacroix ne se contente pas de mettre en scène une danse macabre au sein de son roman, il recrée, nous l'avons vu, l'atmosphère qui a donné naissance aux danses : guerre, épidémie, famine, forment la toile de fond sur laquelle va se détacher la représentation théâtrale. Celle-ci, dirigée par Macabre, fait entrer successivement, conformément aux anciens textes, le pape et l'empereur. De plus, après un prologue musical, « symphonie » qui « imitait les rires et les sanglots, les chants des anges et les cris des damnés » deux hommes, « déguisés en diable » « déployèrent deux placards, dont l'on portait la composition des danses de la première journée, et l'autre, quatre rimes d'avis au public, dans lesquelles Macabre se montre poète et philosophe :

La danse macabre s'appelle
Que chascun a dancier apprend ;
A l'homme et femme et naturelle ;
Mort n'épargne petit ne grand.⁹²⁷ »

⁹²³ BONNEBAS M^r et M^{me}, op. cit., p. 116.

⁹²⁴ MASSERON A., op. cit., pp. 540-541.

⁹²⁵ BONNEBAS M^r et M^{me}, op. cit., p. 116.

⁹²⁶ Ibid., p. 117.

⁹²⁷ Op. cit., p. 181.

Ce quatrain est le même que celui prononcé par l'acteur dans la danse éditée par Guyot Marchant.

Anatole France à quant à lui emprunté à la danse du Grand Bâle, qu'il attribue faussement à Hans Holbein, un détail qui se retrouve dans nombre de fresques qui s'en sont inspiré :

« L'aveugle besacier ne danserait pas bien,
Mais, sans souffler, la Mort, en discrète personne,
Coupe tout doucement la corde de son chien.⁹²⁸»

Suivant « à tâtons quelque grelot qui sonne », l'aveugle dirige ses pas vers la fosse ouverte devant lui, il « s'en va seul tout droit changer de nuit⁹²⁹ ».

Mais Théophile Gautier est sans conteste celui qui a le plus joué avec les détails contenus dans les fresques et les textes médiévaux. Dans « Bûchers et tombeaux », « L'empereur, le pape, et le roi » ouvrent la danse ; ils sont devenus des personnages emblématiques et leur seule présence nous laisse imaginer la suite du défilé. Personnages obligés des danses médiévales, ils deviennent les personnages symboliques d'une forme littéraire alors même qu'ils ne sont plus les personnages représentatifs de la société dans laquelle les auteurs évoluent désormais.

Ayant remis en place son cadre la danse peut alors s'en affranchir et utiliser les autres ressources du macabre. La mort, après s'être attaquée aux grands de ce monde se tourne vers le chevalier.

« Et de son cheval qui se cabre
Jette bas le preux plein d'effroi.⁹³⁰»

Ces deux vers esquissent l'un des détails des fresques des Dits. Si l'on regarde les peintures murales de la Ferté-Loupière, l'on remarque que le cheval du premier cavalier se cabre lorsqu'il aperçoit les squelettes. Ces vers nous ramènent également, par associations d'idées, au Campo Santo de Pise. Dans la peinture représentant la victoire de la mort, l'un des hommes se bouche le nez alors que les deux autres reculent. L'une des fresques met en scène le mouvement de recul du cheval alors que l'autre laisse voir la terreur du cavalier; mais aucune peinture ne représente la chute du cavalier. Théophile Gautier réussit ainsi à faire renaître des images dans notre esprit en faisant appel à notre mémoire picturale, tout en modifiant légèrement le thème ; il achève l'action entamée dans le cinquième Dit des trois morts et des trois vifs :

« Les mors aux vis, les vis aux mors parlerent,
Et aux vivans les trois mors revellerent
De mort les grans et terrible assaulx,
Et tellement les vis espoenterent

⁹²⁸ Op. cit., p. 111.

⁹²⁹ Ibid., p. 112.

⁹³⁰ Ibid., p. 111.

Que a bien petit que tous ne trebucherent
A la terre de dessus leurs chevaux.⁹³¹ »

Le poète introduit ensuite le lecteur dans les scènes de la vie quotidienne :

« Il entre chez la courtisane
Et fait des mines au miroir;
Du malade il boit la tisane,
De l'avare ouvre le tiroir (...).⁹³² »

et l'impression de vérité et de déjà vu qui se dégagent de ces quelques mots nous fait chercher en vain la représentation de ces deux personnages dans les dessins d'Hans Holbein. La fresque du Grand Bâle ne nous offre quant à elle que la figure de la coquette qui aperçoit le squelette de la mort dans son miroir, l'avare n'est pas représenté ainsi dans les fresques médiévales et le malade ne fait pas partie des personnages de la danse macabre.

L'auteur réussit ainsi un incroyable tour de magie : en faisant revivre des personnages que nous connaissons pour les avoir vus dessinés dans les livres et représentés sur les murs des églises, nous cherchons désespérément la fresque ou la gravure dans laquelle sont fixés les personnages que le poète nous décrit, d'autant que la strophe suivante amplifie le mirage en faisant intervenir le personnage emblématique du laboureur.

« Piquant l'attelage qui rue
Avec un os pour aiguillon,
Du laboureur à la charrue
Termine en fosse le sillon (...).⁹³³ »

Nous avons alors l'impression de voir la momie squelettique des gravures d'Hans Holbein courir en guidant les chevaux, alors que le laboureur, fatigué par le labeur, tient son soc sans se poser de question. Mais là encore, des glissements s'effectuent ; le fouet du peintre est remplacé par un os, ce qui crée une atmosphère un peu plus morbide et la poésie permet de prolonger en métaphore ce que le dessin ne fait que suggérer : la fosse naît sous la plume du poète alors que la gravure d'Hans Holbein laisse apparaître un village au loin. En créant des réminiscences picturales par le biais de quelques mots, le poète, tout en faisant appel à la mémoire de son lecteur, transforme le thème et le rend encore plus âpre, plus réaliste.

Théophile Gautier finit enfin de perdre le lecteur en nous décrivant un détail de la deuxième gravure de la danse d'Holbein :

« Le spectre en tête se déhanche,
Dansant et jouant du rebec,
Et sur fond noir, en couleur blanche,
Holbein l'esquisse d'un trait sec.⁹³⁴ »

⁹³¹ ANONYME, « Cy commence le dit des trois mors et des trois vifs », op. cit., v. 57-62, p. 94.

⁹³² « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 111.

⁹³³ Ibid., p. 112.

L'art de Théophile Gautier consiste à nous faire croire que nous visitons avec lui la danse d'Holbein et à travers elle l'ensemble des danses macabres. Pour créer l'illusion, il fait référence à certaines danses dans la première et la dernière strophe de sa description et intègre au milieu de ces deux strophes des descriptions de personnages qui sont tout à fait personnelles.

Fascinés par l'époque médiévale Paul Lacroix, Edouard Thierry, Georges Kastner et Ingmar Bergman ont reconstitué ce qu'ils imaginaient être les premières danses macabres. Revenant avec les épidémies de peste, la famine et les guerres, ces oeuvres pouvaient prendre la forme de fresques mais étaient le plus souvent jouées par des comédiens ambulants sur les tréteaux des églises ou dans un cimetière, lieu combien attribué aux méditations que pouvaient faire naître ce type de représentations ! Puisant dans les premières éditions des danses ils ont redit l'égalité de tous devant la mort et les regrets des hommes qui s'apprêtent à la suivre. Ces oeuvres, tout en restant fidèles à la tradition médiévale, portent en elles les marques de leur époque. Ainsi, la mort dénonce l'exploitation des gens du peuple. D'autre part, la mort ne se décline plus en une multitude de momies ou de squelettes, elle a sa propre identité.

Toutes les oeuvres que nous avons abordées ont doté la mort d'une personnalité. Seuls les écrivains qui ont eu également recours à la gravure ont réellement joué avec le motif du double, mais le texte n'insistait pas sur cet aspect. La mort s'est donc levée pour venir chercher les vivants. Elle est désormais reconnaissable à une odeur, à la lueur que sa faux peut refléter ; son arrivée s'accompagne également d'une sensation de froid. Elle peut incarner le maigre squelette d'Holbein ou le fier personnage de Macaber, et, au contact des écrivains romantiques, elle revêt des caractéristiques féminines et peut parfois même devenir séduisante. Se couvrant du masque de l'amour, elle nous révèle sa vraie nature ; la mort ne se contente plus de pousser un peu brusquement les humains à la suivre, elle apparaît comme un être aveugle et sanguinaire. Pourtant, elle se fait également la porte parole des opprimés.

En effet, les auteurs des danses « contemporaines », tout en montrant le pouvoir de la mort, ont utilisé le schéma offert par les danses macabres pour dresser leur portrait de la société. En reprenant les critiques que les morts adressaient autrefois aux vivants et en les rendant bien plus acerbes, ils ont dénoncé avec force les avatars du monde « moderne » : cupidité, mensonges et lâcheté des hommes ; racisme ; hypocrisie de l'église, de la presse et des gouvernements ; scandales politiques ; guerres inutiles ... La satire des premières oeuvres qui mettait à mal la richesse et l'excès des plaisirs a changé de nature ; devenue virulente et violente elle est porteuse de messages ouvertement politiques et religieux. A travers les danses macabres, ce ne sont plus les péchés humains qui sont mis en cause - les textes, comme la société, se sont fortement déchristianisés - mais les agissements des individus et des gouvernements.

André Spire, Pierre Mac Orlan et Pierre-Jean Jouve veulent avant tout montrer au lecteur que chaque individu est un acteur au sein de la société. « Le plus grand nombre parmi les hommes vivent dans une perpétuelle distraction. Ils acceptent d'être exilés de leur propre existence. Ils vont sourds et aveugles, comme stupides, sans que les effleure

⁹³⁴ Ibid., p. 112.

la tentation d'être des hommes (...). La poésie n'est pas dans son essence une consolation. Tout au contraire elle porte le feu et le glaive, elle brûle et elle déchire, elle fixe l'homme dans la contemplation jusqu'à l'obsession, jusqu'au vertige de ce qu'il est. Il ne s'agit pas seulement du tableau désolant des vices et des instincts « animaux ». Il s'agit de cette blessure inguérissable que chacun porte en soi, de cette dernière goutte d'amertume, qui tient à notre existence même ; du sentiment d'être séparés, de porter le poids d'un crime que nous n'avons pas commis (...). La poésie de Pierre-Jean Jouve est le contraire d'une poésie d'évasion. L'homme ne peut pas effacer la faute, car la faute est l'existence même (...). La Faute a un visage énigmatique, celui de la mort. Il n'y a pas de salut par la démission de l'homme, par le refus de vivre ni par la mutilation de l'homme. Il faut que l'homme porte la Faute, qu'elle soit par lui consommée dans sa plénitude, pour qu'il espère le salut qui est au-delà de la Faute.⁹³⁵» Chacun, en créant sa vie, donne forme à sa mort.

⁹³⁵ AMROUCHE Jean, « Le poète de l'angoisse humaine », Pierre-Jean Jouve, L'Herne, Paris : éditions de l'Herne, 1972, p. 232.

TROISIEME PARTIE LE SABBAT DES TREPASSES

Au contraire des textes précédents qui prenaient appui dans la réalité en dressant un portrait de la société ou en dénonçant les vices de leur temps, les oeuvres que nous allons maintenant aborder ont toutes en commun de puiser aux sources de la légende ou du mythe.

La danse macabre de Fagus, La danse des morts de Flaubert, La Comédie de la Mort de Gautier, La danse macabre au XIX^e siècle de Ducos du Hauron font revivre des personnages mythiques comme Faust, Don Juan ou le Juif errant ; « La danse des morts » de Nerval, Le grand portail des morts de Barrault, « La maison des morts » d'Apollinaire font renaître les morts de leurs cendres ; « La danse macabre » de Normand et « La fête des morts » de Brizeux nous convient à assister aux danses des trépassés. Enfin, « Effet de nuit » de Verlaine, « Cauchemar » de Gautier, Gringoire de Banville, Le souper des pendus de Nerval et « Le bal des pendus » de Rimbaud nous initient au sabbat.

Ces textes nous plongent dans un univers nocturne sur lequel plane très souvent l'ombre de Satan, les emprunts aux légendes populaires transforment les danses médiévales en de gigantesques sabbats des trépassés et teintent la « ballade des pendus » d'éléments surnaturels. Les danses des morts ont changé de couleur, ce ne sont plus les vivants qui sont happés sans crier gare par la mort ou par d'étranges momies qui se sont levées de leur cercueil pour les entraîner dans leur ronde ; les morts,

appelés par un personnage satanique ou par l'un d'entre eux, sortent de leur tombeau pendant la nuit et se livrent à des danses parfois orgiaques. Ils ne viennent plus troubler les vivants dans leurs occupations mais ils se remémorent leur vie terrestre. Nous avons choisi de ne pas dissocier l'étude de ces danses des morts de celle de la ballade des pendus car ces dernières font également appel à des thèmes sabbatiques. Ces deux types de textes ont en commun de dérouler leurs histoires sur un fond nocturne et musical.

CHAPITRE I . Une vision d'outre-tombe.

Lors d'une nuit où règne une atmosphère surnaturelle, un personnage va être témoin d'étranges scènes au cours desquelles les morts vont se mettre à bouger. Rêve ou réalité, légende ou récit véridique ... le lecteur est transporté aux portes du surnaturel.

I. Un espace nocturne hanté par la présence de la mort.

De même que dans les Dits des trois morts et des trois vifs, nos histoires se déroulent aux abords d'un cimetière ou dans un lieu hanté par la mort et les forces diaboliques. La nuit qui recouvre lentement ces espaces accroît leur étrangeté et prépare le lecteur au fantastique.

I.1. Un espace macabre.

Les morts des danses médiévales entraînaient les vivants vers leur dernière demeure. Les écrivains qui ont redécouvert ces textes et qui ont apprécié en eux leur dimension légendaire et fantastique ont choisi d'inscrire l'action de leurs danses dans ce même espace du cimetière ou dans d'autres lieux marqués par la mort.

I.1.1. Un lieu sacré et déserté.

Le poète engage ses pas
« (...) sous le porche roman
D'un palais délabré, demeure épiscopale
Que bâtit vers l'an mil, l'évêque Marcoman.⁹³⁶»

Cet espace est doublement marqué par le temps, il est apparemment laissé à l'abandon et se transforme lentement en un « poudreux décor⁹³⁷ », il fut d'autre part construit « vers l'an mil », date qui évoque la fin d'un millénaire et qui est donc porteuse de mystères et de superstitions. Enfin, ce palais ne fut pas seulement la demeure d'un évêque, dans le cloître de l'« antique abbaye⁹³⁸ », « labyrinthe obscur, silencieux », « sommeille la

⁹³⁶ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 1.

⁹³⁷ Ibid., p. 57.

poussière sainte » « des anciens prélats, couronnés dans les cieux ⁹³⁹ ». L'abbaye servait ainsi, selon la tradition médiévale, de dernière demeure pour les membres de l'Eglise.

En d'autres lieux, certains morts, suivant l'usage munichois, attendent la « sépulture » dans le funérarium qui s'étend « sur les côtés du cimetière ». « Cette bourgeoisie » « vêtue le mieux possible » est « exposée » dans des « vitrines » « pareilles à celles des boutiques de mode ⁹⁴⁰ ». Les familles ont accompli un des rites des funérailles en revêtant le mort de ses plus beaux atours, en le fardant pour effacer la vision de « mines de l'autre monde ⁹⁴¹ », si bien que l'esprit du promeneur les associe à une seule et même classe sociale. Mais ces « morts récents ⁹⁴² » sont, comme tous les autres, voués à l'oubli.

Avec la pratique de la concession perpétuelle qui permis aux famille de faire élever des tombeaux, le cimetière change de visage : il se couvre de monuments, d'arbres, de gazon, de source... la nécropole au coeur de la nature révèle une sensibilité typiquement romantique que l'on retrouve dans les descriptions que Gautier, Flaubert, Nerval ou Veraheren nous donnent de ce lieu. Toutefois, le cimetière munichois, bien qu'attrayant reste semblable à beaucoup d'autres, il est « presque désert ⁹⁴³ » ; ailleurs, le « cloître » reste « paisible ⁹⁴⁴ » ; au Père-Lachaise, les « gazons » sont « flétris » et les quelques « bouquets » qui parsèment certaines tombes sont déjà « anciens ⁹⁴⁵ ». « Un bout de croix, un peu de lierre ⁹⁴⁶ », « le tombeau du ménétrier ⁹⁴⁷ » qui n'est pas recouvert des « marbres ⁹⁴⁸ » que l'on rencontre dans les cimetières parisiens, subit peu à peu les effets du temps. Un nom, « miserere ⁹⁴⁹ », est encore lisible, mais un jour il ne restera de chaque tombe qu'une « pierre brisée, verdâtre, couverte de mousse, toute tapissée de

⁹³⁸ Ibid., p. 56.

⁹³⁹ Ibid., p. 2.

⁹⁴⁰ APOLLINAIRE Guillaume, « La maison des morts », Alcools, Saint-Amand : Nrf Gallimard, 1996, p. 39.

⁹⁴¹ Ibid., p. 40.

⁹⁴² Ibid., p. 41.

⁹⁴³ Ibid., p. 39.

⁹⁴⁴ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 2.

⁹⁴⁵ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 37.

⁹⁴⁶ VERHAEREN Emile, « Le ménétrier », Petites légendes, Oeuvres, tome 4, Genève : Slatkine Reprints, 1977, p. 209.

⁹⁴⁷ NERVAL Gérard de., « La danse des morts », Le rêve et la vie, Oeuvres, Paris : Victor Lecour éditeur, 1855, p. 349.

⁹⁴⁸ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 37.

⁹⁴⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 209.

».

Seules quelques coutumes rappellent aux vivants l'existence des morts « couchés » et « immobiles⁹⁵¹ » sous la terre. Le poème d'Apollinaire paraît pour la première fois sous forme de conte dans le journal Le Soleil du 31 août 1907, il sera publié dans Vers et Prose en 1909, les deux textes portent en titre « L'obituaire », ce dernier ne deviendra « La Maison des Morts » qu'en 1913. Ce premier titre avait sans doute une fonction de mémoire ; l'obituaire ou obituaire est en effet le « dépôt où, principalement afin d'éviter le risque de mort apparente, sont conservés les corps qu'on n'a pas encore enterrés. Mais Apollinaire savait certainement aussi que l'obituaire est également le registre d'église qui porte les noms des morts, le jour de leur sépulture, et la messe anniversaire, l'obit fondé pour eux. Ce mot pris pour titre avant d'être abandonné, suffisait à évoquer comme un service célébré en leur honneur, tous ces morts que le poème allait enregistrer, surgissant de la mort pour rentrer pendant un jour dans la vie parmi les vivants⁹⁵² ».

Ce jour où les morts viennent parler à notre mémoire est traditionnellement celui qui suit la Toussaint, un triste jour d'automne, souvent gris et morose.

« C'était le Jour des Morts : une froide bruine
Au bord du ciel rayé, comme une trame fine,
Tendait ses filets gris ;
Un vent de nord sifflait ; quelques feuilles rouillées
Quittaient en frissonnant les cimes dépouillées
Des ormes⁹⁵³ rabougris (...). »

La sensation de froid qui accompagnait jusqu'alors la venue de la mort s'est étendue au paysage. La bruine est « froide », le « vent du nord » s'est levé, le ciel a recouvert ses habits de deuil, il est « rayé » et porte ses « filets gris » ; les arbres se transforment en squelettes « rabougris » et les restes de vie sont entrés dans leur première phase de décomposition ; la chlorophylle a quitté les feuilles qui se teintent de jaune puis de brun au contact du vent et de la pluie. Le paysage reflète la tristesse des vivants et rappelle la destinée de ceux qui sont morts.

« Et chacun s'en allait dans le grand cimetière,
Morne, s'agenouiller sur le coin de la pierre
Qui recouvre les siens,
Prier Dieu pour leur âme, et par des fleurs nouvelles
Remplacer, en pleurant, les pâles immortelles

⁹⁵⁰ FLAUBERT Gustave, La danse des morts, Oeuvres complètes, tome 1, Paris : éditions du Seuil, 1958, p. 165.

⁹⁵¹ APOLLINAIRE G., op. cit., p. 46.

⁹⁵² DURRY Marie-Jeanne, Guillaume Apollinaire, Alcools, tome III, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, p. 118.

⁹⁵³ Cet arbre majestueux, dont les plus beaux spécimens atteignent 30 ou 40 mètres de hauteur était pour les Celtes « l'emblème de l'ordre et de la tempérance ». Sans doute est-ce pour cette raison qu'on le rencontre dans les cimetières. LAURENT Yannick, Les arbres, mythes et symboles, Chamarande : éditions du Soleil Natal, 1996, p. 111.

Et les bouquets anciens.⁹⁵⁴»

Le nombre des morts est infini et le « grand cimetière » dans lequel ils sont désormais cantonnés semble engloutir le maigre « coin » de pierre qui les distingue et les sépare les uns des autres, comme si l'oubli commençait par l'unicité de « la pierre » qui uniformise des milliers de tombes. Rares sont ceux, qui en ce jour de fête, passent rendre visite à ceux qui ne sont plus.

« Et comme je voyais bien des croix sans couronne,
 Bien des fosses dont l'herbe était haute, où personne
 Pour prier ne venait,
 Une pitié me prit, une pitié profonde
 De ces pauvres tombeaux délaissés, dont au monde
 Nul ne se souvenait. »

Cet abandon des « époux désespérés », des « veuves désolées » pourrait provoquer le courroux des morts qui tordent « leurs bras noueux de rage dans leur bière » et font « d'incroyables efforts » « pour lever leurs couvercles de pierre⁹⁵⁵ ».

Cette peur de la vengeance des défunts est peut être illustrée par cette coutume allemande qu'Apollinaire découvre lorsqu'il se rend, en avril 1902, dans un cimetière munichois. Les morts sont selon le règlement, déposés dans des « vitrines » : « les dépouilles mortelles seront placées dans la morgue ouverte au public. Elles ne pourront être regardées qu'à travers une vitre ». « Cette exposition dans des « cellules vitrées » devait permettre de voir jusqu'à l'inhumation les visages des disparus. Le spectacle de cette morgue étrange, qui doit être celle de l'ancien cimetière du Nord, dans l'Arcisstraße, non loin de l'atelier du sculpteur Hügsen que connaissait Apollinaire, lui inspira cette danse des morts et des vivants.⁹⁵⁶ » Cet espace qui s'étend sur « les côtés du cimetière » et qui l'encadre « comme un cloître » est donc le lieu symbolique du passage entre la vie et la mort. Situé entre deux mondes, il porte les caractéristiques de chacun d'entre eux. Il entoure les tombes de même que la grande ville encercle le cimetière et il appartient déjà au cimetière. Il prend la forme d'une « maison » dans laquelle les vivants peuvent se promener mais les personnes qui y dorment sont enfermées dans des « cellules vitrées », des cercueils transparents.

L'appellation de « maison des morts » que le poète donne à cet espace transcrit bien l'ambiguïté du cimetière qui symbolise l'impossible communion entre la mort et la vie. N'est-ce pas en effet la peur des vivants qui fait qu'on enferme les « morts récents » dans des cellules vitrées ? Ce moment qui sépare la mort de la mise en bière est celui où tout peut arriver, où l'âme de ceux qui ne sont plus cherche le repos alors qu'elle est encore attirée vers les endroits qu'elle a si longtemps habités... « Les croyances folkloriques en France et sans doute ailleurs maintiennent avec une grande vivacité l'idée de la persistance de « l'âme » du mort dans les environs du village. Van Gennep remarque que

⁹⁵⁴ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., « La vie dans la mort », p. 37.

⁹⁵⁵ Ibid., p. 38.

⁹⁵⁶ DECAUDIN Michel, Le dossier d' « Alcools », Paris : Librairie Droz, Genève et Librairie Minard, 1971, p. 120.

cette « âme » est « quelque chose d'à moitié matériel » ; elle a l'apparence vivante du corps ; nous pouvons dire que c'est le « ghost », le « double ». En basse Bretagne, les doubles vivent en communauté dans les cimetières (Anaon) non loin de la communauté des vivants (...). Plus se développeront les sociétés, plus l'espace social des vivants s'élargira, plus l'espace des morts se dilatera jusqu'à ce qu'apparaisse l'idée d'un royaume des morts aux frontières du royaume des vivants.⁹⁵⁷ »

I.1.2. Le gibet.

Bien plus que le cimetière, le gibet, lieu où étaient conduits les criminels, est un espace honni, sans doute est-ce pour cela que celui de Monfaucon se dressait aux limites de la ville. « Comme le crucifiement, la pendaison passait pour non sanglante. Le malfaiteur - généralement un voleur ou un escroc, plus tard n'importe quel coupable de crime capital - était d'abord tondu et dépouillé de ses vêtements de dessus. Puis on l'emmenait au lieu d'exécution, hors de la ville, et on lui passait au cou la chaîne ou la corde. Plus la potence était haute, plus la peine était infamante. La plupart du temps, la mort n'intervenait pas par fracture des vertèbres cervicales, mais par un long étranglement. La victime subit inévitablement d'atroces douleurs, dans sa tête à moitié coupée du corps, avant que sa gorge ne soit complètement étranglée. Le pendu n'était pas enseveli non plus. Son cadavre se balançait pendant des jours dans le vent, livré en pâture aux corbeaux. Des potences étaient dressées partout, près des villages ou des villes, des châteaux et des monastères. Le gibet se voyait de loin, sur le Golgotha du pouvoir.⁹⁵⁸ » François Villon, pour composer sa ballade « s'est inspiré directement du spectacle qui s'offrait alors aux yeux des passants : le gibet de Montfaucon était le plus célèbre de ces tristes lieux où l'on exhibait le malheur des uns pour l'édification ou l'amusement des autres. Villon savait qu'il finirait peut-être lui-même au bout d'une corde. Il a nargué la mort dans un célèbre quatrain, pour dominer sa terreur :

« Je suis François, dont il me poise
Né de Paris emprès Pontoise
Et de la corde d'une toise
Saura mon col que mon cul poise ». ⁹⁵⁹»

Le lieu-dit Monfaucon⁹⁶⁰ était jadis situé à l'extérieur de Paris, sur une éminence voisine du quartier du Temple. Le gibet qui s'y dressait depuis le XII^e siècle fut utilisé jusqu'au XVII^e siècle avant d'être transféré à la Villette en 1761. C'est sur cette « colline de

⁹⁵⁷ MORIN E., op. cit., pp. 161-162.

⁹⁵⁸ SOFSKY Wolfgang, *Traité de la violence*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Saint-Armand : nrf Gallimard, 1998, p. 113.

⁹⁵⁹ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 39.

⁹⁶⁰ C'est sur ce lieu de sinistre réputation qu'Hausmann et Alphand décidèrent d'implanter un parc destiné aux populations du nord de la capitale. Le parc des Buttes-Chaumont, dont la réalisation nécessita trois années de travaux, fut inauguré lors des festivités liées à l'exposition universelle de 1867.

Montfaucon » que trois compagnons se donnent rendez-vous pour défier leur peur : « comme d'eux d'entre eux venaient d'affirmer qu'ils ne craignaient ni roi, ni roc, ni gendarmes, ni diables, le troisième s'écria d'une voix de tonnerre : Je parie pourtant que vous ne viendriez pas demain souper avec moi sous les gibets de Montfaucon, à l'heure où la lune monte à l'horizon.⁹⁶¹ »

Le « gibet noir » où « dansent » les « maigres paladins du diable⁹⁶² » a inspiré une ballade au poète Gringoire, l'idée lui en est venue « en traversant la forêt de Plessis, où il y avait force gens branchés⁹⁶³ » :

« Sur ses larges bras étendus,
La forêt où s'éveille Flore,
A des chapelets de pendus
Que le matin caresse et dore (...).
Prince, il est un bois que décore
Un tas de pendus enfouis
Dans le doux feuillage sonore,
C'est le verger du roi Louis.⁹⁶⁴ »

Il ne fait aucun doute que ce sont ces vers qui ont inspiré la copie de Rimbaud dans laquelle Charles d'Orléans prie Louis XI d'épargner Villon et ses compagnons d'infortune : « Lui et ses compagnons, pauvres piteux ! accrocheront un nouveau chapelet de pendus aux bras de la forêt : le vent leur fera chandeaux dans le doux feuillage sonore : et vous, Sire, et tous ceux qui aiment le poète, ne pourront rire qu'en pleurs en lisant ses joyeuses ballades.⁹⁶⁵ »

Le « bois sombre, où le chêne arbore / Des grappes de fruit inouïs⁹⁶⁶ » n'est pas le seul lieu désertique où sont abandonnés les pendus. Le « gibet noir⁹⁶⁷ » « plein de pendus rabougris⁹⁶⁸ » peut « surgir » « non loin d'un vieux manoir, / A l'angle d'un taillis⁹⁶⁹ » ou s'exhiber, seul, au milieu d'une « plaine⁹⁷⁰ ». Ces deux espaces sont cependant reliés par la vision qui précède ce spectacle macabre : celle d'une architecture

⁹⁶¹ NERVAL Gérard de., *Le souper des pendus*, Oeuvres, tome 1, Angers : Nrf, Gallimard, 1960, p. 471.

⁹⁶² RIMBAUD Arthur, « Bal des pendus », *Poésies*, Saint-Amand : Nrf Gallimard, p. 31.

⁹⁶³ BANVILLE Théodore de., *Gringoire*, Edinburgh : Hachette, 1932, scène 4, p. 21.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, annexes, pp. 52-53.

⁹⁶⁵ RIMBAUD Arthur, « Charles d'Orléans à Louis XI », *Proses et vers français de collège*, Oeuvres complètes, Mayenne : Nrf, Gallimard, 1972, pp. 176-177.

⁹⁶⁶ BANVILLE T., *op. cit.*, annexes, p. 52.

⁹⁶⁷ GAUTIER Théophile, « Cauchemar », *Premières poésies*, *La Comédie de la mort et autres poèmes*, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, p. 24.

⁹⁶⁸ VERLAINE Paul, « Effet de nuit », *Poèmes saturniens*, Oeuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf Gallimard, 1962, p. 68.

gothique et orientale qui rappelle les atmosphères romantiques.

« Ce qui fut moi s'envole, et passe lentement
A travers un brouillard couvrant les flèches grêles
D'une église gothique aux moresques dentelles.⁹⁷¹ »

Certains éléments comme les « flèches » et le caractère « gothique » des édifices se retrouvent dans « Effet de nuit » de Verlaine :

« La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
De flèches et de tours à jour la silhouette
D'une ville gothique éteinte au lointain gris.⁹⁷² »

Baudelaire, dans « Un voyage à Cythère » nous décrit l'île de Vénus qui n'est plus « qu'un terrain des plus maigres / Un désert rocailleux troublé par des cris aigres ». Le poète, en naviguant près de cette île est confronté à une étrange vision :

« Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.⁹⁷³ »

La couleur noire est souvent associée au gibet, Baudelaire relie à cette couleur de la mort un arbre, le cyprès⁹⁷⁴. Cet arbre n'est pas choisi au hasard, symbole de l'immortalité « on le trouve très souvent près de l'if dans les cimetières où il garde les âmes des défunts pour l'éternité, car il est le symbole de la vie éternelle, malgré la mort qui semble nous ravir à l'existence (...). Il est pour nous l'arbre de la nuit et des morts ; à Rome, il était dédié à Pluton, dieu des Enfers⁹⁷⁵ ». Celui-ci fit son apparition dans les cimetières au XIX^e siècle, lors de leur restructuration, et nous le retrouvons dans la description que Flaubert

⁹⁶⁹ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

⁹⁷⁰ VERLAINE P., « Effet de nuit », op. cit., p. 68.

⁹⁷¹ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

⁹⁷² Op. cit., p. 67. J.H. BORNECQUE, quant à lui, rapproche ces vers de ceux d'Aloysius Bertrand. « L'on peut retrouver, épars en divers poèmes en prose de Gaspard de la nuit, différents détails analogues à ceux qui figurent dans l' « Eau-Forte » de Verlaine : ici Dijon, avec ses « processions de clochers, de flèches, d'aiguilles » (Gaspard de la Nuit) ; plus loin des « gueux de nuit » (qui) « dansaient des giques devant la spirale de flamme et de fumée » (La Tour de Nesle) ; ailleurs « les hurlements des loups qui s'emparent du champ de bataille » (La nuit d'après une bataille) et qu'ainsi Aloysius Bertrand a vraisemblablement joué le rôle d'incitateur. » Etudes verlainiennes, les poèmes saturniens, Clamart : Librairie Nizet, 1952, p. 169. Il faut toutefois noter que Gaspard de la Nuit paraît en 1842 et que le poème de Gautier lui est antérieur. L'un comme l'autre ont donc pu influencer Verlaine.

⁹⁷³ « Un voyage à Cythère », Les Fleurs du Mal, CXVI, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 87.

⁹⁷⁴ Dans la symbolique médiévale, l'églantier « symbole de fraîcheur printanière, de renouveau, de vie », s'oppose à l'« if, arbre funéraire ». RIBARD Jacques, Le moyen âge, Littérature et symbolisme, Paris : Honoré Champion, 1984, p. 69.

⁹⁷⁵ LAURENT Y., op. cit., p. 77.

nous donne du cimetière abandonné où viennent se reposer la Mort et Satan.

I.1.3. Des non-lieux.

Quelques textes ne font aucune référence à un cimetière où à un gibet, ils entraînent le lecteur dans une sorte de « non-lieu ». Lorsque le narrateur de la danse macabre de Fagus⁹⁷⁶ tente de trouver des repères au moment où l'aube dissout les vapeurs de la nuit, il se rend compte qu'il se trouve au milieu de nulle part.

« Et le brouillard s'est résolu ;
Des chaleurs montent, m'étouffant,
Un carrefour immense et nu
S'illimite lugubrement.⁹⁷⁷ »

Seuls quelques insectes et un coq nous indiquent qu'il se trouve loin de toute habitation, dans un lieu où règne un « silence de désert⁹⁷⁸ », au milieu des « prairies ».

« Le grillon rentre sous terre, on ne le voit plus ;
L'araignée a bondi au sommet de sa toile,
Et disparu. Un coq chante dans le lointain,
Le brouillard se dissipe, et je vois les étoiles,
Qui s'effacent, d'un coup : Noël, c'est le matin !
Et un grand coup de vent vient disperser la toile.⁹⁷⁹ »

Le carrefour « immense et nu » porte avec lui une atmosphère macabre, il « s'illimite lugubrement ». L'adjectif « nu » associé au néologisme dote le croisement d'une vie étrange. L'emploi du pronom pronominal nous invite à rapprocher le verbe « s'illimenter » de son contraire logique « se limiter » qui signifie « s'imposer des limites » ; le carrefour posséderait le pouvoir de repousser ses frontières. Cette inquiétante absence de finitude se retrouve dans le texte de Ducos du Hauron ; avant que le narrateur ne voit Macaber venir vers lui il signale que « devant » lui « se croisaient les longues avenues⁹⁸⁰ ». Ici, c'est la démultiplication des croisements, à perte de vue, qui crée l'impression d'infini.

L'aspect angoissant que l'on confère au croisement vient du fait que « depuis la plus haute Antiquité, les carrefours où quatre chemins se croisent, sont réputés pour attirer les mauvais esprits. Hécate en fut la protectrice, avant Satan qui y présidait certains sabbats et y donnait rendez-vous pour la conclusion des pactes. C'est également là que les nécromanciens opèrent le mieux, et que l'on sacrifie les poules noires⁹⁸¹ ». Ces endroits

⁹⁷⁶ Des indications sur cet auteur sont données en annexe.

⁹⁷⁷ FAGUS, La danse macabre, Abbeville : Librairie Edgar Malfère, 1920, p. 131.

⁹⁷⁸ Ibid., p. 131.

⁹⁷⁹ Ibid., p. 142.

⁹⁸⁰ Op. cit., p. 2.

⁹⁸¹ VILLENEUVE Roland, Dictionnaire du Diable, Paris : Pierre Bordas et fils, 1989, article « carrefours », p. 62.

sont avec les landes, les déserts et les forêts, les « lieux de prédilection » « où les démons exercent leurs pouvoirs de séduction et jouissent des femmes en parfaite sécurité⁹⁸² ».

Ainsi, dans Le grand portail des morts, le poète rencontre la mort qui après avoir traversée la forêt - lieu également inquiétant au moyen âge - s'engage sur la plaine,

« Un tambour plat bat sec dans la prairie embrunie
Que les forêts d'hiver entourent tristement.
De petits arbres tors dansent au pré dormant,
Et la lune reluit dans la pâleur unie.⁹⁸³ »

Cette mort porte en elle des caractères démoniaques puisqu'elle s'enfuit en apercevant la croix que porte celui qu'elle veut emporter.

Ces espaces perdus dans la campagne où le voyageur solitaire qui a perdu toute notion de temps et d'espace se trouve face à face avec la mort en personne ou avec des revenants nous rappelle les légendes des Dits des trois morts et des trois vifs qui nous emmenaient dans des endroits semblables. La rencontre se situe dans « un vies atre » auquel l'on accède par un « sentier ». Le temps de cette rencontre est incertain et les protagonistes perdent tout repère spatial :

« Tant ont erré k'au bout d'uns cans
Truevent un viés atre.⁹⁸⁴ »

La présence du « carrefour » et de la « forêt » peuvent quant à eux faire référence à des pratiques diaboliques ou encore à la Chasse sauvage, une troupe de défunts menée par Odin, Arthur, Hérode, Salomon ou par d'autres personnages légendaires qui erre certaines nuits par monts et par vaux. « Les lieux d'apparition de la Mesnie Hellequin se précisent et se fixent : les bois et les carrefours, lieux diaboliques par excellence, sont les endroits les plus fréquemment notés.⁹⁸⁵ »

La « danse macabre » d'Ulysse Normand dont « La ronde fantasque / Avance en bourrasque » et sous le passage de laquelle « tout gémit, tout craque », fait peut-être également appel à cette légende, d'autant qu'elle a lieu à la « mi-carême⁹⁸⁶ », une des dates correspondant aux manifestations de la Mesnie. « Le passage de la troupe s'accompagne de bruits et de rumeurs, où subsiste peut-être un dernier écho de la conception mythique de la Chasse sauvage qui fut sans doute une personnification de

⁹⁸² Ibid., article « forêts », p. 153.

⁹⁸³ BARRAULT Serge, « La troisième danse macabre », Le grand portail des morts, Paris : éditions Spes, 1930, p. 13.

⁹⁸⁴ ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », op. cit., vers 27-28, p. 76. « Ils ont tant erré qu'au bout d'un certain temps ils ont découvert un vieux cimetière. » (« Sentier », mentionné vers 23 de la même page.)

⁹⁸⁵ LECOUTEUX Claude, MARCQ Philippe, Les Esprits et les Morts, Croyances Médiévales, Genève : Honoré Champion, 1990, p. 98.

⁹⁸⁶ Op. cit, pp. 11-12.

l'orage et de la tempête.⁹⁸⁷ »

I.2. Une nuit fantomatique.

Le caractère étrange et parfois diabolique des lieux que l'on vient de traverser va être accru par la lumière spectrale que la lune confère certaines nuits aux paysages. Tous nos textes hormis « La maison des morts » et les premières pages de La Comédie de la Mort ont pour toile de fond une atmosphère nocturne. Mais nous sommes bien loin de cette nuit idyllique que Jésus Christ croit voir s'étendre sur un cimetière campagnard et dans la description de laquelle perce l'ironie de Flaubert :

« C'était la nuit, l'été, à mi-côté, près du bois, où les feuilles frémissaient quand l'oiseau revenait à son lit, emportant à son bec un morceau de viande déterrée des champs ; leurs feuilles argentées par la lune, belle et pure sur fond d'étoiles, frémissaient doucement, comme si une bouche disant des mots d'amour eût parlé ; alentour le vent soufflait sur les fleurs qui se penchaient sur l'herbe pleine de rosée et de parfums ; le vent roulait dans l'air comme un doux soupir échappé des lèvres et qui part, il faisait remuer l'ombre des cyprès, parlant bas dans leurs feuillages aux tombes couchées à leurs pieds ; quelque chose de suave comme un regard et d'embaumant comme un baiser parcourait les bois, se couchait sur la pelouse, s'agitait aux branches des arbres et s'étendait dans l'air ; on eût dit une âme qui s'était couchée sur la terre. »⁹⁸⁸

La chaude nuit d'été parfumée, elle même trompeuse puisque les oiseaux se nourrissent des restes de cadavres de même que dans « Cauchemar » où un corbeau déchire « une proie enlevée au tombeau⁹⁸⁹ », - mais cela, Jésus ne le voit pas - , a fait place aux tumultueuses nuits d' « automne⁹⁹⁰ », annonciatrices de l'hiver et de la mort. Les « flocons blancs tombent⁹⁹¹ », « sur les crânes, la neige applique un blanc chapeau⁹⁹² ». Le soleil se couche, le narrateur erre dans un cloître « à la lueur d'un crépuscule pâle⁹⁹³ », le ciel devient « blafard » et l'aspect blanchâtre de la nuit est mis en valeur par la lune qui « reluit dans la pâleur unie⁹⁹⁴ », une « lune blafarde⁹⁹⁵ ». La nuit a envahi le cimetière qui n'est plus éclairé que par la lumière de l'astre nocturne ; « il faisait un brillant clair de lune⁹⁹⁶ »,

⁹⁸⁷ LECOUTEUX C., MARCQ P., op. cit., p. 97 (C'est à partir de cette légende que L. Spitzer a formulé une nouvelle hypothèse concernant l'origine de l'expression « danse macabre ». Première partie, I.4. « La chasse des Macchabées »).

⁹⁸⁸ *Op. cit., p. 165.*

⁹⁸⁹ GAUTIER T., op. cit., p. 24.

⁹⁹⁰ BRIZEUX Auguste, « la fête des morts », LARMAND Léon, Les poètes de la mort, Paris : Louis Michaud, 1910, p. 127.

⁹⁹¹ VERHAEREN E., op. cit., p. 214.

⁹⁹² RIMBAUD A., « Bal des pendus », op. cit., p. 31 (nous ne ferons plus référence qu'à ce texte).

⁹⁹³ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 1.

⁹⁹⁴ BARRAULT S., op. cit., « La troisième danse macabre », p. 13.

« la lune entre les ifs faisait luire sa corne ⁹⁹⁷ ». Bientôt, le vent se lève, « la bise siffle ⁹⁹⁸ », « le saule pleureur » secoue « sa crinière / Eparpillée au vent ⁹⁹⁹ ». « Au muet firmament chaque étoile est éteinte ¹⁰⁰⁰ » ; « alors le ciel se couvre de nuages noirs ¹⁰⁰¹ », « de grands nuages noirs couraient sur le ciel morne / et passaient par devant ¹⁰⁰² ». Celui qui se trouve seul au sein d'une telle atmosphère sent peu à peu son esprit chanceler, et le brouillard qui s'élève de la terre semble redonner vie aux suaires qui recouvrent les morts :

« (...) J'ai fui bien loin dans les vallées
Pour échapper au cri des cloches désolées ;
Mais partout les brouillards déroulent leurs linceuls (...). ¹⁰⁰³ »
... la paisible solitude se transforme en cauchemar,
« Et le cauchemar noir magiquement s'affaisse
Dans un brouillard qui monte, espèce de linceul ;
Mes yeux pleurent de froid, et mon coeur de détresse,
Sous l'horreur d'être seul, effroyablement seul. ¹⁰⁰⁴ »

Blancheur du brouillard, aspect blafard du ciel, luminosité de la lune, noirceur des nuages apportés par le vent sont les éléments d'une nuit porteuse du souffle de la mort.

« La nuit, l'hiver, quand la neige tombe lentement comme des larmes blanches du ciel, c'est ma voix qui chante dans l'air et fait gémir les cyprès en passant dans leur feuillage. Alors je m'arrête un instant dans ma course, je m'assieds sur les tombes froides, et tandis que les oiseaux noirs voltigent à mes côtés, tandis que les morts sont endormis, tandis que les arbres se penchent, tandis que tout pleure ou tout dort, mes yeux brûlés regardent les nuages blancs qui se déploient et s'allongent au ciel, comme des linceuls qu'on étendrait sur des géants. ¹⁰⁰⁵ »

⁹⁹⁵ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, « La vie dans la mort », op. cit., p. 41.

⁹⁹⁶ NERVAL G., « La danses des morts », op. cit., p. 329.

⁹⁹⁷ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 43.

⁹⁹⁸ NORMAND Ulysse, op. cit., p. 11.

⁹⁹⁹ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 43.

¹⁰⁰⁰ BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁰⁰¹ FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

¹⁰⁰² GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 43.

¹⁰⁰³ BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁰⁰⁴ FAGUS, op. cit., p. 131.

¹⁰⁰⁵ FLAUBERT G., op. cit., p. 167.

Cette description rassemble les différents éléments du décor propice aux apparitions surnaturelles. Nuit d'hiver dans un cimetière où les cyprès font entendre les gémissements du vent tandis que les « oiseaux noirs voltigent » au-dessus des tombes ; lumière de l'astre nocturne qui met en valeur la blancheur des nuages et prépare l'arrivée du brouillard... C'est dans ce décor aux teintes romantiques que le narrateur va assister à un étrange spectacle.

II. Le réveil des morts.

Les danses macabres médiévales ne nous décrivent jamais comment les morts sortent de leur tombe, tout au plus certaines représentations exploitent-elles l'image de la maison des os. Nous voyons à Bâle quelques squelettes sortir de l'ossuaire où les os de toutes les parties du corps s'entassent. Holbein dessine un squelette qui prend appui sur sa jambe droite pour franchir le muret qui le sépare des ossements - entassés dans le charnier - de ses compagnons musiciens ; derrière lui, un autre squelette semble prêt à le suivre, mais nous ne voyons jamais un mort sortir de terre ou un squelette en train de se recomposer. Une seule représentation joue avec le thème : dans une des illustrations de la danse des morts extraite du Liber Chronicon de 1493, quatre morts - deux squelettes et deux momies dont l'une est habitée par de gigantesques lombrics - dansent énergiquement autour d'une tombe au point de se désarticuler ! Dans la fosse, un mort recouvert de son linceul salue ses compagnons et entreprend de se lever. Toutes les danses que nous avons rencontrées jusqu'à présent ne nous montrent quant à elle que des morts qui ont déjà quitté leur cercueil. C'est dans cette faille du récit et de la représentation picturale que les auteurs des danses « contemporaines » vont se faufiler, ils vont nous faire assister au réveil des morts... pour cela, ils vont exploiter les croyances populaires.

II.1. Le moment.

II.1.1. La date.

« Il est, dans l'année, trois circonstances, trois fêtes solennelles où tous les morts de chaque région se donnent rendez-vous : la veille de Noël, le soir de la Saint-Jean, le soir de la Toussaint.¹⁰⁰⁶ » Le soir du jour des Morts revient très souvent dans les légendes locales. Les récits de la région de Killarney, en Irlande, rapportent que « chaque mort peut quitter sa fosse de temps en temps, mais il y a une apparition générale de tous les morts la nuit de la Toussaint¹⁰⁰⁷ ». Nous retrouvons cette même croyance en France. Dans les Vosges, « il est de la

dernière imprudence de sortir de chez soi le soir de la Toussaint. A cette heure d'épouvante où toutes les tombes sont vides, visibles pour les uns, invisibles pour les

¹⁰⁰⁶ LE BRAZ Anatole, La légende de la mort chez les bretons armoricains, tome 2, Genève : Librairie Honoré Champion, 1989, p. 61.

¹⁰⁰⁷ Ibid., p. 75.

autres, les trépassés se rendent dans la campagne et envahissent tous les chemins, pour se diriger en hâte vers les lieux qu'ils ont habités autrefois. On ne pourrait mettre un pied devant l'autre sans marcher sur eux, tant leurs rangs sont serrés¹⁰⁰⁸». Si certains textes ne précisent pas quand se produit le réveil des morts, d'autres, se conformant aux anciennes légendes, le situent le soir de la Toussaint :

« C'est la Fête des Morts lugubre et monotone !
Tous, ce soir, en tumulte ont vidé leur cercueil.¹⁰⁰⁹»

Le ménétrier qui de son vivant, « enlevait du sol la danse », que les « commères » « aimaient » et dont les villageois « se disputaient son art », n'a pas oublié la date de la fête des morts :

« Il trépassa, tel soir de fête
Quand s'ameutaient au loin la danse et ses tempêtes.
On enfouit profondément son corps.
Mais, chaque année, au jour des morts,
Miserere sortait de la terre bénite
Pour célébrer le deuil, suivant son rite.¹⁰¹⁰»

C'est également le « jour des Morts¹⁰¹¹ » que le jeune homme qui s'est promené dans le cimetière parisien, va entrer en contact avec des âmes défunes, il va entendre le ver dialoguer avec la trépassée et, rentré chez lui, la tête de mort qui se trouve dans sa chambre va lui adresser la parole. Les morts aiment également à se montrer la veille de Noël ; c'est au cours de cette nuit que le narrateur de la danse macabre de Fagus va assister à de véritables scènes de sabbat menées par des morts qui sortent de terre devant ses yeux. Lorsque l'aube fait enfin son apparition et efface ces visions de cauchemar il s'aperçoit que c'est le matin de « Noël¹⁰¹² ». Quant aux « pantins » avec lesquels s'amuse « Messire Belzébuth », ils dansent « aux sons d'un vieux Noël¹⁰¹³ ».

D'autres dates apparaissent comme propices au retour des morts dans le monde des vivants. La Mesnie Hellequin, constituée de damnés ou de morts qui n'ont pu trouver le repos du fait de la forme de leur trépas erre « pendant le carême, le Vendredi saint, la sainte Walbourge (1^{er} mai), la Saint-Pierre (1^{er} juin), la saint Martin (11 novembre), à Noël et surtout pendant le cycle des Douze jours¹⁰¹⁴ ». Toutes ces dates possèdent une connotation païenne et elles sont en rapport avec les grandes fêtes de la fertilité ou des morts. En se montrant le premier mai, la nuit de Walpurgis (Walburga), la Chasse

¹⁰⁰⁸ MARKALE Jean, op. cit., p. 48.

¹⁰⁰⁹ BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁰¹⁰ VERHAEREN E., op. cit., pp. 210-211.

¹⁰¹¹ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., « La vie dans la mort », p. 37.

¹⁰¹² Op. cit., p. 142.

¹⁰¹³ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

sauvage tombe dans le domaine de la sorcellerie¹⁰¹⁵ ». Seule la « danse macabre » d'Ulysse Normand évoque ce « bal de mi-carême¹⁰¹⁶ », mais un grand nombre d'autres textes font intervenir Satan, des sorcières ou les avatars de ceux-ci et leurs danses, nous le verrons par la suite, s'apparentent à celles du Sabbat. « Le sabbat avait lieu dans la nuit du trente avril au premier mai en souvenir des fêtes païennes ou encore la nuit de la Saint-Jean ou de la Saint-Barthélemy, plus souvent les nuits du Mercredi ou du Vendredi¹⁰¹⁷ » en référence aux religions antiques¹⁰¹⁸. En réalité, l'année des sorciers se divise, comme l'année civile, en quatre saisons, chacune d'entre elle est caractérisée par deux sabbats, deux fêtes, l'une représentant le début de la saison et l'autre son apogée. Le sabbat a donc lieu lors des solstices d'hiver et d'été (21 décembre et 21 juin) et au moment des équinoxes de printemps et d'automne (21 mars et 22 septembre). Les moments les plus importants restent Samhain et Beltaine. Le 31 octobre ou Samhain marque le début du cercle des saisons et annonce le début du Temps Noir. Cette fête trouve son origine dans les traditions des peuples Celtes, elle était donc perpétrée par les Gaulois. Samhain n'appartient ni à l'année qui se termine ni à celle qui commence : c'est un jour en dehors du temps qui permet aux vivants de ce monde de rencontrer les défunts du Royaume d'Ankou (l'au-delà), en contrepartie les défunts qui n'avaient pas encore trouvé le repos (généralement les morts de l'année) pouvaient passer dans le monde des vivants pour y retrouver les lieux et les personnes qui leurs étaient chers. Le 30 avril, Beltaine, également appelée Walpurgis dans les pays nordiques, marque le début de la grande marée où tout repousse et refléurit. Cette fête païenne réactualise l'acte primordial de la régénération cosmique. L'arbre symbolise l'ensemble des forces de la Nature domestiquées par les Ancêtres, les héros et les dieux primordiaux. Transporté dans les rues, l'arbre de mai distribue à tous les habitants la force qu'il contient. Les sabbats¹⁰¹⁹ correspondent donc à des fêtes païennes qui furent parfois reprises par l'Eglise. Ne pouvant extirper la fête de Samhain du coutumier populaire, l'Eglise la christianisa au XI^e siècle, elle devint la Toussaint. En fait, il semblerait que les légendes liées aux nuits de la

¹⁰¹⁴ « Les souffrances de toutes les âmes cessent du 31 octobre au Jour des morts inclusivement » LE BRAZ A., op. cit., p. 75. « Tous nos témoins s'accordent sur un point : les revenants sont les hôtes de l'hiver (...). Les manifestations commencent en général vers décembre, sont les plus nombreuses au solstice et diminuent dès mars, sans cesser tout à fait (...). Il est donc normal que les hantises s'accroissent en cette période de l'année, surtout pendant le cycle des Douze Jours (Noël, Jour de l'An, Fête des Rois) qui, en France par exemple, voit le passage de la Chasse infernale alors qu'en Scandinavie des groupes de trépassés parcourent les airs et dérobent la nourriture aux vivants. » LECOUTEUX Claude, Fantômes et revenants au moyen âge, Saint-Armand-Montrond : éditions Imago, 1986, pp. 142-143.

¹⁰¹⁵ LECOUTEUX C. et MARCQ P., op. cit., p. 98.

¹⁰¹⁶ Op. cit., p. 12.

¹⁰¹⁷ PALOU Jean, La sorcellerie, Vendôme : P.U.F., 1957, p. 69.

¹⁰¹⁸ « Les lieux de rencontre des sorciers se trouvent toujours auprès des monuments mégalithiques ou de ruines romaines. Le Diable et ses acolytes remplacèrent les Faunes et les Satyres. Les jours mêmes de Sabbat sont souvent le mercredi (Mercure) et le vendredi (Vénus). M^e Maurice Garçon a justement signalé qu'un certain nombre de sabbats évoquaient les « ludi compitales » ; d'autres les Bacchanales. Et le culte phallique rendu au grand Bouc Noir n'est-il par la résurrection des Priapées ? » Ibid., p. 9.

Walpurgis et de la Toussaint se confondent dans l'interprétation que nous en donnent les écrivains qui les ont exploitées. « De toute façon les morts ne ratent pas une occasion de revenir chez les mortels. Ils sont de toutes les fêtes primitives. Ils ont quartier libre une ou plusieurs fois l'an (Anthestéries) et vont se promener dans la cité, entrent dans les maisons, se faisant nourrir comme des mendiants, jusqu'à ce qu'ils soient chassés : « Hors d'ici, âmes, l'anthestérie est finie ». Même dans les civilisations évoluées, les morts archaïques reviennent annuellement parmi les vivants, et c'est le sens de cette pâle anthestérie qu'est notre « Jour des morts ».¹⁰²⁰ »

II.1.2. L'heure du réveil.

Certains textes se déroulent à un moment indéterminé de la nuit, nous trouvons dans cet ensemble les poèmes ou récits qui mettent en scène des pendus ; « Effet de nuit » de Verlaine nous plonge dans « la nuit¹⁰²¹ », la présence de « Messire Belzébuth¹⁰²² » dans le « Bal des pendus » et « d'effroyables sorcières¹⁰²³ » dans « Cauchemar » suffisent à évoquer une atmosphère nocturne. En effet, nous le verrons plus loin, la rencontre avec Satan ou ses acolytes ne peut avoir lieu que de nuit. D'autres poèmes qui font intervenir des revenants ne mentionnent pas le coup d'envoi de la danse et le lecteur se trouve directement plongé dans la « ronde noctambule¹⁰²⁴ », « tout est noir¹⁰²⁵ ».

Plusieurs récits, bien qu'ils ne situent pas précisément le moment du réveil des morts nous donnent toutefois des indications temporelles. La nuit commence à tomber lorsque le narrateur engage ses pas « sous le porche roman / D'un palais délabré¹⁰²⁶ » ; un « louche crépuscule » filtre sous le « crâne branlant et dilaté » du témoin de la danse des « mauvais morts¹⁰²⁷ » ; la lune « montait à l'horizon¹⁰²⁸ » quand les trois compères

¹⁰¹⁹ Imbolc, le 2 février marque la fin du règne de la destruction et annonce les premiers signes du Printemps. Lughnasadh, le premier août, est le moment des moissons, quand les païens recueillent les fruits de ce qu'ils ont semé. Le reflux s'amorce et l'on sent imperceptiblement l'approche de l'ombre.

¹⁰²⁰ MORIN E., op. cit., pp. 161-162.

¹⁰²¹ Op. cit., p. 67.

¹⁰²² RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹⁰²³ GAUTIER T., op. cit., p. 24.

¹⁰²⁴ NORMAND U., op. cit., p. 11.

¹⁰²⁵ BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁰²⁶ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 1.

¹⁰²⁷ FAGUS, op. cit., p. 11.

¹⁰²⁸ NERVAL G., Le souper des pendus, op. cit., p. 471.

gravirent la colline de Montfaucon ; enfin, lorsque minuit sonne, le ménétrier a déjà lancé le signal du sabbat depuis longtemps :

« Bloc par bloc, les coups du minuit tombent,
Mais rien ne ralentit l'assaut rageur
De Jan Terbank, ni du sonneur (...).¹⁰²⁹ »

Il n'est donc pas nécessaire d'attendre la fin du cycle journalier pour que les morts se manifestent et les légendes populaires rapportent bien ce phénomène en mettant le lecteur en garde : il ne faut pas « sortir de chez soi le soir de la Toussaint », « on doit se garder de sortir, avant le soleil levé, le jour de la fête des Trépassés, dans la crainte de rencontrer la procession des âmes plaintives¹⁰³⁰ ». La terreur qu'éprouvent les humains face aux ténèbres ne se limite pas toujours à la nuit de la Toussaint, certains la généralisent à l'ensemble de l'année ; c'est ce que nous rapporte cet extrait du Decretum du Buchard de Worms (vers 1010) : « Tu as cru ce que certains ont coutume de croire : quand il leur faut sortir de chez eux avant l'aube pour se rendre ailleurs, ils n'osent pas, disant que c'est néfaste, qu'il ne faut pas sortir car c'est dangereux : les esprits impurs ont, avant le chant du coq, plus de pouvoir pour nuire qu'après, et le coq possède, pour les remplir de crainte et les calmer, plus de pouvoir que l'esprit de Dieu qui est pour l'homme dans sa foi et dans le signe de la croix.¹⁰³¹ »

L'heure que nous associons le plus souvent au réveil des morts reste pourtant celle de minuit. Les compositeurs qui ont mis en musique les danses des morts ont d'ailleurs utilisé ce ressort dramatique. Dans sa danse macabre, Saint-Saëns confie ce rôle à la harpe, qui annonce avec douceur le moment fatidique. Ces douze coups de minuits, qui correspondent aux douze premières mesures doivent être joués « pianissimo » et le son de cet instrument évoque alors, en compagnie du cor, une nuit hantée par les brouillards :

« La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zag, sur son violon.
Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre ;
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.¹⁰³² »

Le poème de Cazalis qui accompagne la partition commente cette entrée en scène des squelettes. Très souvent les compositeurs ont associé la danse macabre à la nuit du sabbat, ainsi en est-il de Liszt qui reprend le thème du Dies Irae ou de Berlioz qui dans la

¹⁰²⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹⁰³⁰ MARKALE J., op. cit., pp. 48-49.

¹⁰³¹ LECOUTEUX C., MARCQ P., op. cit., p. 15.

¹⁰³² CAZALIS Henri, « Danse Macabre », SAINT-SAENS Camille, Danse Macabre, Poème Symphonique d'après une poésie de Henri Cazalis, opus 40, Paris : Durant et C^{ie} éditeurs, 1963, page mise en regard de la partition. (Le compositeur précise : « En absence de la harpe, il faut frapper les douze coups de minuit sur une cloche en ré ou sur un tam-tam, mais « pianissimo » et non « forte » comme il est indiqué pour la harpe. »)

Symphonie fantastique mélange revenants et sorciers, ceux-ci se lancent dans une danse effrénée. « En l'écoutant, il est facile d'imaginer la ronde de monstres, spectres, et sorcières, venus assister aux funérailles de l'amant repoussé. Des effets de tremolando dans les cordes, de petites figures aiguës et rapides répétées, de lointains échos de cors, des crescendi soudains dans les basses, tout cela crée une atmosphère mystérieuse, brisée par la danse grotesque en 6/8, elle-même interrompue par de rapides interjections bruyantes de l'ensemble de l'orchestre. Des cloches sonnent lugubrement - c'est le glas funèbre -et continuent de sonner pour accompagner de façon savamment décalée, l'énoncé sinistre aux bassons et aux ophicléides de l'ancienne mélodie grégorienne du Dies Irae - le Jour de la Colère de Dieu.¹⁰³³ »

« Minuit » sonne lorsque le narrateur de la Danse des morts de Nerval s'approche du tombeau du ménétrier et c'est également à cette heure ci que Flaubert fait débiter sa danse.

« A la danse quand minuit sonne et que toute la nef s'ébranle aux sons de sa lugubre harmonie. Alors le ciel se couvre de nuages noirs, les hiboux volent sur les ruines et l'immensité du peuple de fantômes et de démons, et l'on entend des voix du sépulcre, et des cris, et des soupirs ; alors les tombes s'entr'ouvrent. »¹⁰³⁴

L'heure de minuit, dans les légendes populaires n'est pourtant pas associée au réveil des morts en général, mais à celui des esprits du mal. Dans les rondes sabbatiques, les sorcières et les esprits des ténèbres accourent en un lieu donné dès la tombée de la nuit et minuit annonce l'arrivée de leur maître, Satan. Voici ce que nous raconte une légende du pays de Gex :

« Il était à l'orée du plateau de Chamoise, près de Nantua, un lieu maudit, lande sinistre, inculte, où la pierre affleurait le sol. Cette méchante réputation remontait au XIII^e siècle, époque où se tenait en ce lieu le sabbat de Chamoise. Tous les vendredis, bien avant les douze coups de minuit, on entend dans l'air des sifflements, des cris, des soupirs douloureux. Ce sont les sorciers et les sorcières, les nécromants et tous les humains qui ont vendu leur âme au Maudit. Ils arrivent de toutes parts, portés par des nuages, par des animaux immondes, des démons et des wivres, des dragons et des griffons. Tout cela tourbillonne au-dessus du cercle du diable et chacun vient s'abattre à sa place, attendant le Maître. Minuit sonne. Un grondement monte des entrailles de la terre, une âcre fumée sourd du sol, de plus en plus épaisse, mélangée de langues de feu et puis une haute flamme jaillit et quand elle est éteinte, le Malin, le Très-Bas est là, assis au centre du cercle, sur la plus haute pierre. Il commande la ronde démoniaque rythmée par une horrible musique qui vibre sous les pieds, exécutée par les choeurs des démons invisibles. »¹⁰³⁵

Cette légende médiévale qui nous est contée par Delphine Arène¹⁰³⁶ au début du siècle, se retrouve sous d'autres formes et dans d'autres pays ; « dans le Herefordshire (Galles),

¹⁰³³ WILKINS N., op. cit., p. 86.

¹⁰³⁴ Op. cit., p. 162.

¹⁰³⁵ BENOIT Félix et Bruno, *Hérésies et diableries à Lyon et alentours, Barcelone : éditions Horvath, non daté (postérieur à 1983), p. 91.*

la veille de la Toussaint, à minuit, le diable, vêtu en moine, célèbre un office à l'église et dit les noms de ceux qui mourront dans l'année¹⁰³⁷ ». L'heure de minuit est donc associée à l'apparition du maître des esprits du Mal, c'est encore ce dont témoignent les procès de sorcellerie. En 1355, à Toulouse, soixante-trois personnes furent jugées par l'Inquisiteur. Une inculpée, Catherine Delort « déclare avoir été conduite par un berger au Sabbat. « (...)à minuit, contre la lisière d'un bois, et à la croisée de deux chemins. Là, elle se saigna au bras gauche, laissant tomber son sang sur un feu alimenté par des ossements humains volés au cimetière paroissial (...) le démon Bérit lui apparut sous la forme d'une flamme violâtre... chaque nuit du samedi elle tombait dans un sommeil extraordinaire, pendant lequel on la transportait au Sabbat » lequel se tenait dans la forêt des monts pyrénéens¹⁰³⁸ ».

Dans son texte, Flaubert associe très nettement les légendes populaires qui nous content le réveil des morts et celles qui décrivent l'assemblée des esprits du Mal lors des rondes sabbatiques . « Minuit », heure à laquelle Satan jaillit de terre devient l'heure où tous les morts sortent de leurs tombes. Les « démons », empruntant la voix des airs, viennent les rejoindre. Les « sifflements », « cris » et « soupirs douloureux » que poussent normalement les êtres maudits « portés par les nuages » surgissent cette fois du « sépulcre¹⁰³⁹ ». Nous avons déjà rencontré des manifestations semblables dans une légende picarde, en punition de leur impiété des jeunes gens qui avaient dansé dans le cimetière avaient été engloutis par les tombes et réapparaissaient sous forme de fantômes. « Chaque année, le jour de la fête patronale, on raconte que les tombes s'ouvrent et que les danseurs reprennent leur ronde en poussant des gémissements terribles.¹⁰⁴⁰ »

¹⁰³⁶ L'Abeille du Bugey et du Pays de Gex, 1927.

¹⁰³⁷ BRAZ le A., op. cit., p. 62 (Rhys, Celtic folklore, p. 328).

¹⁰³⁸ PALOU J., op. cit., p. 55.

¹⁰³⁹ Op. cit., p. 162.

¹⁰⁴⁰ MARKALE J., op. cit., p. 99 (Partie I, Chapitre 1, II.2. Le fait de danser dans les cimetières ne relève pas uniquement de la légende, c'était pour les hommes un moyen de puiser de nouvelles forces, voir Partie 1, chapitre 2, II.2.1).



'Danse des morts', H. Schedel, *Liber chronicon*, Nuremberg, 1493.

Comme nous l'avons constaté en ce qui concerne les dates de retour des morts parmi les vivants, les croyances païennes aux revenants rejoignent les manifestations sabbatiques et les éléments que l'on peut rencontrer dans un cas se retrouvent dans l'autre. En fait, le sabbat et les croyances populaires sont issues d'une source commune que le christianisme tentera parfois en vain d'effacer. L'une des origines de la sorcellerie « est la transmission par des traditions orales des vieilles religions antiques qui ne firent que plier devant la propagation du Christianisme et que celui-ci ne fit jamais totalement disparaître. Ainsi, en face de la religion dominante célébrée en pleine lumière, se maintient à travers les âges un culte nocturne aux divinité vaincues. Il y avait là une révolte religieuse¹⁰⁴¹ ».

En associant le réveil des morts à l'heure de minuit les écrivains font converger différentes légendes : réveil des morts pour participer à la danse macabre ou pour hanter

¹⁰⁴¹ PALOU J., op. cit., p. 9.

la campagne au moment de la Toussaint ; assemblée des esprits du mal au cours des sabbats et vision de l'Enfer présenté dans les danses comme une menace. Les morts des Dits qui viennent mettre en garde les jeunes nobles sont d'ailleurs issus du monde des Ténèbres puisqu'ils n'ont pas su amender leur vie avant de mourir.

II.2. Les revenants.

L'atmosphère surnaturelle qui enveloppe nos textes va se teinter de connotations diaboliques au moment où les morts commencent à apparaître. La lune¹⁰⁴² « jette un reflet bleu¹⁰⁴³ », « elle brille à travers les nuages qui la reflètent sur vous comme derrière un rideau bleu¹⁰⁴⁴ », « un phosphore aux vapeurs blafardes charge l'air¹⁰⁴⁵ ». « A l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer¹⁰⁴⁶ », « le firmament, si blanc, si bleu, semble illuminé par l'éclat d'un incendie de l'enfer¹⁰⁴⁷ » qui se projette sur les « forêts violettes¹⁰⁴⁸ ». « Je suis toujours chez Lucifer¹⁰⁴⁹ » s'écrie avec horreur le personnage qui assiste au réveil des morts.

II.2.1. Comment les morts se réveillent-ils ?

Le changement de couleur du ciel est parfois souligné par le son des cloches, « le glas tinte¹⁰⁵⁰ », « minuit sonne¹⁰⁵¹ » ; lorsque cesse le « cri des cloches désolées » certains bruits se font alors entendre, semblables au sifflement du vent à travers les branches,

« Les saules sont en pleurs, et des pâles tilleuls

¹⁰⁴² « La lune, l'astre pâle et nocturne, a été souvent reconnue comme séjour des morts. Cette vieille croyance se retrouve souvent dans les doctrines occultistes : Gorghieff enseignait à ses disciples que « la vie organique (de la terre) alimente la lune. Tous les êtres vivants libèrent au moment de leur mort une certaine quantité de l'énergie qui les anime (...). Les âmes qui vont à la lune possèdent peut-être une certaine somme de conscience et de mémoire (...). la lune est l'électro-aimant qui suce la vitalité de la terre. » MORIN E., op. cit., pp. 164-165.

¹⁰⁴³ GAUTIER T., La comédie de la mort., op. cit., p. 40.

¹⁰⁴⁴ FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

¹⁰⁴⁵ FAGUS, op. cit., p. 149.

¹⁰⁴⁶ RIMBAUD A., op. cit., p. 32.

¹⁰⁴⁷ FLAUBERT G., op. cit., p. 166.

¹⁰⁴⁸ RIMBAUD A., op. cit., p. 32.

¹⁰⁴⁹ FAGUS, op. cit., p. 11.

¹⁰⁵⁰ BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁰⁵¹ FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

Un murmure plaintif s'exhale.¹⁰⁵²»

Les morts, « Les uns en bande, les autres seuls¹⁰⁵³ », défilent par les routes. Cette association entre le léger bruit qui s'élève de la marche des morts et le « murmure » du vent à travers les feuilles trouve peut-être son origine dans cette légende bretonne. « La nuit de Noël, on les voit [les morts] défilier par les routes en longues processions. Ils chantent avec des voix douces et légères le cantique de la Nativité. On croirait, à les entendre, que ce sont les feuilles des peupliers qui bruissent, si, à cette époque de l'année, les peupliers avaient des feuilles.¹⁰⁵⁴ »

La lueur du crépuscule ou la lumière blafarde de la lune déforment la vision de l'observateur,

« Dans les enfoncements des cintres assombris
J'entrevis tout-à-coup des formes inconnues...¹⁰⁵⁵ »

Ces formes que le narrateur pourrait prendre pour les effets de l'ombre puisqu'il erre dans un « labyrinthe obscur » où les « arceaux » se succèdent au gré des « avenues » prennent très vite une apparence humaine :

« Je vis le troubadour, incroyable magie !
Se détacher du mur et s'avancer vers moi !¹⁰⁵⁶ »
En d'autres lieux, les ombres disparaissent,
« Des vapeurs, des fumées, se traînent sur le sol.
L'heure semble s'être suspendue en son vol.¹⁰⁵⁷ »

L'air se charge des parfums de « l'enfer » tandis que les fumées se matérialisent en corps féminins :

« Un vireux parfum de luxure alourdit l'air :
Quelle horreur inédite va encore se dresser ?
Des fosses fusent de lentes fumées qui dansent
Et prennent forme de femmes de deuil vêtues ;
Elles suivent le corbillard, armée immense,
Toutes semblables ! sanglotant : - Oh, jamais plus,
Oh, jamais plus ! »

Le nombre des revenants augmente rapidement. Au détour du cimetière, « une forme nébuleuse se dressait sur la fosse et murmurait : cher frère, je viens bientôt¹⁰⁵⁸ »,

¹⁰⁵² BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁰⁵³ VERHAEREN E., op. cit., p. 215.

¹⁰⁵⁴ LE BRAZ A., op. cit., p. 62.

¹⁰⁵⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 2.

¹⁰⁵⁶ Ibid., p. 10.

¹⁰⁵⁷ FAGUS, op. cit., p. 14.

« Miserere sortait de la terre bénite ¹⁰⁵⁹ ». Le réveil du ménétrier est suivi de celui de ses compagnons de sépulcre, « toutes les tombes s'ouvrirent ; une multitude de spectres en sortit, entoura le ménétrier et cria en choeur : « Amour ! amour ! ta puissance nous a couchés ici et clos les yeux, - pourquoi appelles-tu dans la nuit ? » ¹⁰⁶⁰ »

La brusquerie du réveil des morts soulignée par l'emploi des verbes d'actions, « toutes les tombes s'ouvrirent ; une multitude de spectres en sortit ¹⁰⁶¹ », « alors les tombes s'entrouvrent, les squelettes défont leurs linceuls », est accentuée, dans le texte de Flaubert, par le rythme ternaire : « ils se lèvent, ils marchent, ils dansent ¹⁰⁶² ». Ce caractère mécanique des revenants qui semblent obéir à un imperceptible appel leur ôte toute humanité. Pourtant, lorsque nous nous penchons sur le bord de la fosse pour regarder les morts dormir, la douceur de la description les entoure d'une aura divine, comme si la présence du Christ aux côtés de Satan rejaillissait un peu sur leurs personnes :

« (...) les tombes s'entr'ouvrent, leur couvercle se soulève, et on voit, couchés dans leurs linceuls, la tête sur la poitrine, les bras en croix, les morts qui dorment. Et ils remuent d'abord doucement, comme un enfant qui sort de ses rêves et s'éveille en souriant. Eux aussi se lèvent à demi, graves et froids, ils défont lentement leur linceul et dressent leur tête de squelette que réchauffe mollement ce vent de la nuit tiède et parfumée. ¹⁰⁶³ »

Leur réveil est semblable à celui d'un enfant mais ils n'en possèdent pas les traits angéliques, si bien que le rapprochement antithétique entre l'éveil de l'enfant et celui du squelette, mis en relief par les adjectifs « graves et froids » fait vibrer dans le coeur du lecteur la corde de la compassion.

Apollinaire n'utilise pas les ressources du macabre, les morts qu'il nous décrits n'habitent pas encore le cercueil, il les compare à des « mannequins » parce que chacun d'entre eux est vêtu du « mieux possible ». Les quelques marques qui les distinguent des vivants se localisent au niveau du visage, ils « grimaçaient pour l'éternité » et offraient au spectateur des « mines de l'autre monde ». Sans doute est-ce pour cela que leur réveil va commencer par le regard, lieu symbolique de la mort puisque le premier geste que nous portions en direction d'une personne décédée consiste à voiler le regard désormais fixe derrière les paupières. Mais ce réveil ne peut vraisemblablement s'effectuer que parce que la curiosité du spectateur le pousse à briser les tabous et à rechercher dans ces visages ce qui a définitivement disparu. Une légende irlandaise rapporte que la nuit de la

¹⁰⁵⁸ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., p. 349.

¹⁰⁵⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 211.

¹⁰⁶⁰ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., pp. 349-350.

¹⁰⁶¹ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., pp. 349-350.

¹⁰⁶² FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 166.

Toussaint « il ne faut jamais tourner la tête, quand on croit entendre marcher derrière soi ; ce sont sans doute les morts qui font ce bruit de pas, et le regard des morts tue. ¹⁰⁶⁴ ». Inversement, le regard mortel communiquera ici la vie à ceux qui voudront se joindre à la troupe des morts et c'est par le regard du narrateur que la vie est transmise aux défunts.

« Soudain
Rapide comme ma mémoire
Les yeux se rallumèrent
De cellule en cellule vitrée
Le ciel se peupla d'une apocalypse
Vivace
Et la terre plate à l'infini
Comme avant Galilée
Se couvrit de mille mythologies immobiles ¹⁰⁶⁵ »

« Ciel et terre se mêlent dans la résurrection instantanée qui commence par ce que les êtres ont de plus vivant, le regard. Le merveilleux transforme la fixité en mouvement, la vie se rallume dans la mort. Alors

« Un ange en diamant brisa toutes les vitrines
Et les morts m'accostèrent
Avec des mines de l'autre monde »

L'apparition surréaliste et superbe de l' « ange en diamant » qui fracture toutes ces vitrines d'une devanture d'épouvante et maintenant de prodige s'explique par un rapprochement simple mais fulgurant. L'ange de l'Apocalypse surgit, le diamant coupe le verre. La blancheur, la lumière terrible de l'ange du dernier ou du premier jour s'unit dans l'image-choc à la puissance de la gemme qui taille, et la vitre vole en éclats. ¹⁰⁶⁶ »

L'apparition tout d'abord fantomatique des morts s'accompagne d'une prise de parole, les jeunes filles échangent leurs interrogations : « Depuis quand dormons-nous ? », « Où est mon oiseau qui roucoulait sous les branches du verger ? », « Où sont nos robes de fête ? ¹⁰⁶⁷ » Les morts réveillés par le ménétrier racontent comment l'amour les a menés à la tombe ¹⁰⁶⁸ ; un des squelettes de la danse de Fagus ne cesse de répéter qu'il est « un être absolument semblable à Dieu ¹⁰⁶⁹ ». Tous les morts, en dehors des pendus, sont dotés de parole, nous étudierons plus loin le contenu de leurs échanges. Plus rarement, il arrive que les morts communiquent avec les vivants.

¹⁰⁶⁴ BRAZ A. le, op. cit., p. 62.

¹⁰⁶⁵ Op. cit., pp. 39-40.

¹⁰⁶⁶ DURRY M.J., op. cit., pp. 119-120.

¹⁰⁶⁷ FLAUBERT G., op. cit., p. 166.

¹⁰⁶⁸ NERVAL G. de., « La danse des morts ».

¹⁰⁶⁹ Op. cit., p. 15.

Théophile Gautier nous décrit le procédé surnaturel qui redonne au squelette le pouvoir de parler :

« Une tête de mort sur nature moulée
 Se détachait en blanc, grimaçante et pelée,
 Sous un rayon blafard.
 Je la vis s'avancer au bord de la console ;
 Ses mâchoires semblaient rechercher leur parole,
 Et ses yeux leur regard.
 De ses orbites noirs, où manquaient les prunelles,
 Jaillirent tout à coup de fauves étincelles,
 Comme d'un oeil vivant.
 Une haleine passa sur ses dents déchaussées...
 Les rideaux à plis droits tombaient sur les croisées :
 Ce n'était pas le vent.
 Faible comme ces voix que l'on entend en rêve,
 Triste comme un soupir des vagues sur la grève,
 J'entendis une voix.¹⁰⁷⁰ »

Ce don de parole que possèdent les morts est contraire à nombre de croyances populaires. « Un silence étourdissant » entoure la troupe de la chasse sauvage, « nul ne peut extorquer une parole à ces gens. C'est une loi du mythe : les morts sont privés de parole.¹⁰⁷¹ » Une vieille femme, témoin de la messe des morts, rapporte qu'elle « ne connaissait pas le prêtre qui disait la messe, ni les clercs qui lui répondaient. Elle voyait bien ce prêtre remuer les lèvres. Au moment de la consécration, elle vit aussi le clerc brandir la clochette. Mais elle n'entendit ni parole, ni tintement¹⁰⁷² ». Si les morts en sortant de leurs tombes poussent des cris et des gémissements, n'est-ce pas pour signifier que pour quelques heures ils empruntent les apparences de la vie ?

Le don de paroles des morts, bien différent des plaintes puisqu'il offre une possibilité de communiquer avec autrui et de s'en faire comprendre, est directement issu de la tradition des Dits et des danses macabres dans lesquelles les morts invitaient les vivants à faire leurs adieux à la vie ou leur conseillaient de changer de conduite. Ce décalage entre les légendes et la tradition littéraire véhiculée par les danses macabres va se retrouver au niveau de l'apparence corporelle des cadavres.

II.2.2. L'aspect corporel.

¹⁰⁷⁰ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., « La vie dans la mort », pp. 49-50.

¹⁰⁷¹ LECOUTEUX C., MARCQ P., op. cit., p. 99. « Devant le silence de la mort, que peuvent les vivants qui ont perdu un être cher ? Mimer ce silence, d'abord, pour communier avec le défunt et s'identifier à lui : telle est la fonction de la minute de silence. Ou bien le rompre, au contraire, par des cris et des hurlements qui attestent qu'on est encore vivant puisque « quand on braille on n'est pas mort (Provence) » ou « chat qui miaule n'est pas mort (Gascogne) », mais qui témoignent aussi que la mort a détruit toute possibilité de discours et aboli les mots. » COURTOIS Martine, Les mots de la mort, Beaume-les-Dames : Belin, 1991, article « les mots du silence », p. 15.

¹⁰⁷² MARKALE J., op. cit., p. 136.

« Les revenants ont toujours l'aspect qui fut celui de leur dernière heure : les noyés apparaissent trempés et les assassinés couverts de sang ¹⁰⁷³ », une vieille femme qui assiste à une messe nocturne, « trouva là force gens, vêtus à la mode de l'ancien temps ¹⁰⁷⁴ ». Un homme de Vécoux se joint à la troupe des trépassés « ne se doutant pas de ce qu'elle pouvait être ¹⁰⁷⁵ » ; s'il arrive aux vivants de suivre la troupe des morts qui s'enfonce dans la nuit ou d'assister à l'une de leurs messes, c'est uniquement parce que l'apparence des morts ne se distingue pas de celle des vivants. Lorsqu'ils sortent de terre, les défunts sont semblables à ce qu'ils étaient avant de mourir, leurs habits sont propres et sans plis, leur corps n'a pas subi les attaques du temps ... les vivants ne rencontrent jamais de cadavres décomposés.

S'éloignant des légendes, les auteurs des danses puisent dans la veine macabre et font de la décomposition corporelle l'un des éléments récurrents des danses macabres. Il semblerait toutefois que le macabre se soit diversifié et qu'il faille faire la distinction entre la mort, squelette sec et donc acceptable et les morts qui se lèvent de leurs cercueils ou qui pendent au bout d'une corde, dévorés - entre autres - par les vers.

II.2.2.1. Les morts.

De « longs cadavres verts ¹⁰⁷⁶ », « des morts au teint bleuâtre ¹⁰⁷⁷ », « d'autres blêmes, jaunis ¹⁰⁷⁸ », une femme « moins jaunie ¹⁰⁷⁹ », un homme « livide et froid ¹⁰⁸⁰ » : les cadavres ont désormais leurs couleurs allant du blanc blafard au jaune plus ou moins prononcé, se teintant de bleu pâle avant de passer au vert, les tons variant en fonction du temps pendant lequel les morts ont séjourné dans la fosse. Cette décoloration des tissus s'accompagne de l'amollissement des chairs dans lesquelles le « ver qui se traîne et chemine / Du côté de sa proie ¹⁰⁸¹ » ou ceux qui « montent sur vous et vous éveillent parfois ¹⁰⁸² » trouvent très vite un terrain propice à leur survie. Alors que dans les danses

¹⁰⁷³ LECOUTEUX C., MARCQ P., op. cit., p. 99.

¹⁰⁷⁴ MARKALE J., op. cit., p. 137.

¹⁰⁷⁵ Ibid., p. 49.

¹⁰⁷⁶ BARRAULT S., op. cit., « La première danse macabre », p. 9.

¹⁰⁷⁷ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹⁰⁷⁸ BARRAULT S., op. cit., p. 9.

¹⁰⁷⁹ FLAUBET G., op. cit., p. 162.

¹⁰⁸⁰ VERHAEREN E., op. cit., p. 211.

¹⁰⁸¹ GAUTIER T., La comédie de la mort, op. cit., p. 40.

¹⁰⁸² FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

médiévales le lombric trouvait refuge dans les viscères, il s'attaque désormais au symbole de la vie et du paraître, le visage. Dans la foule anonyme des morts certains « passants » ont « la face en proie aux vers ¹⁰⁸³ », leurs « bouches ne mordent plus », « le ver a passé là et a pris les lèvres ¹⁰⁸⁴ » ; ces « hideux restes de la vie » n'ont pas toujours les « yeux creux ¹⁰⁸⁵ » car parfois « le ver file sa toile / Dans le trou de leurs yeux ¹⁰⁸⁶ ».

Les pendus offrent aux yeux des passants le spectacle de la déchéance humaine, François Villon, le premier, nous a décrit le sort de ces cadavres défigurés par les éléments et les oiseaux.

« La pluie nous a lessivés et lavés
et le soleil desséchés et noircis.
Pies et corbeaux nous ont creusé les yeux
et arraché la barbe et les sourcils. ¹⁰⁸⁷ »

Ces deux thèmes se retrouvent dans les poèmes qui se sont inspirés des vers de Villon. Les « pendus rabougris ¹⁰⁸⁸ » sont comparés à de « petits pantins noirs grimaçant sur le ciel ¹⁰⁸⁹ » ; « les feux de l'aurore », « Le soleil levant les dévore » tandis que « La rosée en l'air s'évapore ¹⁰⁹⁰ ». Ce processus de momification ne sera pourtant pas mené à son terme puisque les cadavres sont la proie des oiseaux qui trouvent là une nourriture facile : « les corbeaux croassaient dans l'air en quittant les cadavres qui venaient de leur fournir le repas du soir, et les chouettes sinistres volaient en rond autour des potences de pierre ¹⁰⁹¹ » ; « Un essaim d'oiseaux réjouis / Par-dessus leur tête picore ¹⁰⁹² ». La férocité des volatiles gagne en intensité, le « bec avide des corneilles ¹⁰⁹³ » secoue le gibet et les corbeaux arrachent par bouts la chair qui recouvre encore les visages :

¹⁰⁸³ BARRAULT S., op. cit., p. 9.

¹⁰⁸⁴ FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

¹⁰⁸⁵ Ibid., p. 174.

¹⁰⁸⁶ GAUTIER T., La Comédie de la mort, op. cit., p. 55.

¹⁰⁸⁷ VILLON François, « L'épithaphe Villon » (Ballade des pendus), Oeuvres, tome 2, traduction en français moderne par André Lanly, Nancy : Librairie Honoré Champion, 1969,p. 372.

¹⁰⁸⁸ VERLAINE P., « Effet de nuit », op. cit., p. 67.

¹⁰⁸⁹ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹⁰⁹⁰ BANVILLE T., op. cit., pp. 52-53.

¹⁰⁹¹ NERVAL G. de, Le souper des pendus, op. cit., p. 472.

¹⁰⁹² BANVILLE T., op. cit., p. 53.

¹⁰⁹³ VERLAINE P., « Effet de nuit », op. cit., p. 67.

« Le corbeau fait panache à ces têtes fêlées,
Un morceau de chair tremble à leur maigre menton (...).¹⁰⁹⁴ »

« La justice humaine a interdit aux pendus la dignité du tombeau ; leurs misérables
corps semblent voltiger, danser, comme des pantins, autour du gibet. Leur plainte
s'élève, de plus en plus navrante.¹⁰⁹⁵ »

« Jamais, aucun moment, nous ne sommes tranquilles :
tantôt ci, tantôt là, comme le vent varie,
selon son plaisir sans cesse il nous charrie,
plus becquetés par les oiseaux que dés à coudre.¹⁰⁹⁶ »

Les détails réalistes du tableau de Baudelaire dépassent en horreur toutes les autres descriptions, les oiseaux se transforment en bourreaux assoiffés de sang et le corps vomit ses viscères.

« De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruiraient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture :
Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.¹⁰⁹⁷ »

La violence de cette scène ne s'explique que par l'animalité que le poète associait à la volupté. L'amour, dans cette île de Cythère où Nerval avait connu les plaisirs des sens et où Mar Orlan situe le « peuple des bouchers¹⁰⁹⁸ » qui dépèce les filles de joie, est ici vu comme une contre-religion : « l'aveuglement des sens, l'excès dans la volupté, voilà la cause de notre déchéance, voilà pourquoi le pendu est châtré.¹⁰⁹⁹ » Les « intestins pesants », les « coins saignants » du corps dépecé par les « féroces oiseaux » vont ensuite être soumis aux processus de la putréfaction ; les viscères vont pourrir, il émanera de ces débris humains une odeur nauséabonde et pestilentielle alors que la couleur du sang fera place à celle de la mort. Le pendu ne sera plus qu'un squelette habité par quelques témoins de sa vie passée, il montrera,

« Avec quelque lambeau de sa peau bleue et verte,
Son coeur demi-pourri dans sa poitrine ouverte.¹¹⁰⁰ »

Le corps du pendu est ainsi destiné à être déchiqueté par les oiseaux, déchiré par les

¹⁰⁹⁴ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹⁰⁹⁵ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 40.

¹⁰⁹⁶ VILLON F., « Ballade des pendus », op. cit., p. 372.

¹⁰⁹⁷ Op. cit., p. 88.

¹⁰⁹⁸ Op. cit., p. 56.

¹⁰⁹⁹ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 41.

bêtes sauvages, ses pieds « sont la pâture des loups », il sera transpercé par les « lances de l'averse ¹¹⁰¹ », flagellé par les « tourbillons éperdus ¹¹⁰² » du vent.... Ces mutilations feront des « maigres paladins du diable », des « petits pantins noirs », les « squelettes de Saladins ¹¹⁰³ ».

Cet infâme procédé obéit en fait à un rite de purification. « La croix et la potence abandonnent le malfaiteur aux intempéries, à l'air. Les autres éléments, terre, feu et eau, sont les auxiliaires des rituels de purification. Ce ne sont plus la honte et l'infamie qui sont ici au centre, mais la destruction totale et sans traces. En se débarrassant du criminel, la société nettoie son propre corps de la culpabilité que celui-là a endossée. ¹¹⁰⁴ »

La mutilation des chairs devient insoutenable lorsqu'elle est le résultat de l'action des hommes. La tête de mort de Raphaël dénonce les « analyseurs », « abominable race » qui déterre le corps « pour mesurer » les « os et peser » les « poussières », qui viole les tombeaux « pour y prendre » les « crânes ». Le mort, encore tiède lorsqu'il est offert à la dissection, n'est pas insensible à la douleur,

« Mes maîtres, savez-vous, qui donc a pu le dire ?
Ce qu'on sent quand la scie, avec ses dents, déchire
Nos lambeaux palpitants ? ¹¹⁰⁵ »

L'armée des morts qui entoure le narrateur de la danse de Fagus est, quant à elle, composée de morts sans tête, peut-être ont-ils été décapités ou furent-ils victimes de quelque « analyseur » ; d'autres ont le coeur transpercé comme s'ils avaient été exorcisés ; certains n'ont plus de bras ou de jambe, restes de la guerre ou acharnement des bêtes sauvages sur leurs charognes ?

« L'armée immonde accourt, tout palpite et remue,
Se multiplie, bondit, m'entoure et vient sur moi.
Procession d'enfer ! des squelettes sans tête,
Des cadavres mi-dévorés qui laissent voir
A la place du ventre un grouillement de bêtes,
A la place du coeur un trou saignant et noir,
La vision tourne rapidement au cauchemar...
Des stupres accouplés, des morts qui caracolent,
Des boucs à face humaine et des chiens amoureux,
Je ne sais quels têtards hideux qui sanguinolent,

¹¹⁰⁰ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹¹⁰¹ VERLAINE P., « Effet de nuit », op. cit., p. 68.

¹¹⁰² BANVILLE T. de., op. cit., p. 52.

¹¹⁰³ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹¹⁰⁴ SOFSKY W., op. cit., p. 113.

¹¹⁰⁵ GAUTIER T., La comédie de la mort, op. cit., pp. 51-52.

D'autres la face retournée et privée d'yeux...
(Les foetus expulsés des ventres par le crime !)
Tout cela vire, beugle, hennit, mâche le sang (...).¹¹⁰⁶»

Les auteurs qui décrivent la corruption des corps éprouvent une certaine délectation dans leur recherche du détail morbide. La description du travail des vers ne suffit plus à faire naître l'horreur aussi expliquent-ils les phases de la décomposition : le corps est désormais mutilé par les bêtes ou par les hommes eux-mêmes, la charogne est exposée au grand air et lorsque les cadavres sortent de terre ils exhibent leurs membres ruisselants de sang. Ces descriptions rejoignent par leur intention les vers de Shelley décrivant la tête tranchée de Méduse : « des motifs mêmes qui devraient engendrer la répugnance - le visage livide de la tête tranchée, le noeud de vipères, le froid de la mort, la lumière sinistre, les animaux hideux, le lézard vert et la chauve-souris - jaillit un nouveau sentiment de beauté menacée et corrompue, un frisson nouveau (...). Pour les romantiques, la beauté est mise en valeur par les choses mêmes qui sembleraient la contrarier : par les objets d'horreur.¹¹⁰⁷ » Suivant cette voie, Flaubert, Gautier, Baudelaire et Rimbaud se plaisent à décrire la mutilation des chairs et les danses médiévales, offrant au regard la décomposition des corps, fournissant un cadre on ne peut plus approprié !

II.2.2.2. Le squelette de la mort.

« Si l'on trouve l'image « abjecte » du cadavre dans l'oeuvre de Flaubert, elle cohabite le plus souvent avec celle du squelette qui, dès la Renaissance, la remplaça dans la représentation picturale et littéraire de la mort. Dans la Danse des morts, on voit de la Mort son crâne chauve, ses dents, sa poitrine osseuse, sa peau transparente.¹¹⁰⁸ » Lorsque l'on regarde le texte de plus près, l'on s'aperçoit que la mort que nous décrit Flaubert n'est pas réellement un squelette au sens propre du terme, les os de la mort ne sont pas dépouillés de tous leurs tissus mous comme ils le sont chez Barrault.

Le « Squelette » de ce dernier « fauche¹¹⁰⁹ » le monde avec ses « bras osseux », son « crâne » ne laisse voir que « deux trous » et ses mains n'ont plus aucune peau sur leur ossature, si bien que le tambour dont elles jouent « bat sec¹¹¹⁰ ». L'utilisation de la majuscule insiste sur l'aspect desséché de la carcasse de la mort. Flaubert, quant à lui, a nettoyé la mort de ses lambeaux de chair et lui a donné un caractère hybride que l'on pourrait situer entre le squelette et la momie.

¹¹⁰⁶ Op. cit., pp. 11-12.

¹¹⁰⁷ PRAZ Mario, La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir, Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, 1998, p. 44.

¹¹⁰⁸ BARGUES ROLLINS Yvonne, « Vertiges et vestiges de la danse macabre dans l'oeuvre de Flaubert », Nineteenth-Century French Studies, 1987-1988, XVI, p. 332.

¹¹⁰⁹ « Le cantique de la Mort », op. cit., p. 20.

¹¹¹⁰ Ibid., « La troisième danse macabre », p. 13.

« Satan se tut, la Mort, béante, venait de se lever à ces derniers mots sur ses jambes jaunies. Un linceul tombait en larges replis derrière elle et couvrait à peine une peau livide et terreuse, sa tête était chauve, ornée, derrière, d'une seule mèche de cheveux rouges ; ses yeux étaient fixes et dévorants, son front reluisait comme le cuivre, sa voix était douce et fatiguée ; on eût dit une vieille mère qui rappelait à elle ses enfants. Elle ouvrit les dents et poussa un hideux soupir, comme le bâillement d'une tombe qui se referme ; elle étendit ses bras amaigris, avec douleur, baissa la tête sur sa poitrine osseuse dont la peau transparente laissait voir palpiter comme un serpent qui se roule. ¹¹¹¹ »

La comparaison entre le coeur de la mort, qui n'est pas nommé puisque nous ne pouvons imaginer que la mort dispose d'un tel organe, et le serpent, rappelle la fresque de Bâle alors que la « mèche de cheveux » nous renvoie aux gravures éditées par Guyot Marchant. Là s'arrête le souvenir des images médiévales. Les « jambes jaunies » et la « poitrine osseuse » évoquent le squelette mais ce dernier est recouvert d'une « peau transparente », « livide et terreuse » ; son crâne est « chauve », ce qui sous-entend qu'il est également recouvert d'une fine membrane à la teinte de « cuivre ». La mort reste terrifiante, sa « mâchoire » est « aiguë et tranchante ¹¹¹² », mais elle éprouve de la « douleur », ses yeux sont « brûlés », c'est une « vieille mère » et les morts sont ses « enfant(s) ¹¹¹³ ». La mort est devenue un personnage ambivalent, oscillant entre le squelette et la momie, possédant le pouvoir de tout broyer et se définissant elle-même comme la « nourrice du monde, qui l'endort chaque soir dans une couche chérie ¹¹¹⁴ ».

III. Un personnage témoin.

Certains jours, délaissant le froid du sépulcre, les morts sortent de leurs tombes. Suivant les danses macabres médiévales ils montrent au lecteur un corps qui est entré dans divers phases de décomposition. Néanmoins les cadavres ne vont plus, comme dans les danses traditionnelles, apparaître à une multitude de personnes condamnées à les suivre dans leur ronde. Un seul être vivant sera désormais témoin de leur évolution, comment ce dernier va-t-il participer à la danse ?

III.1. La légende de la messe des morts.

Dans les danses macabres que nous avons étudiées jusqu'à présent, les vivants qui rencontraient la mort ou ses serviteurs étaient contraints de se joindre à elle. De nature joyeuse, la danse devenait asservissement ¹¹¹⁵. Ici, le statut du vivant qui côtoie la danse des morts se modifie, d'acteur forcé de participer à la ronde, il devient spectateur. Nous pourrions alors penser qu'il est la simple projection du traditionnel spectateur que nous

¹¹¹¹ *Op. cit., p. 170.*

¹¹¹² *Ibid., p. 171.*

¹¹¹³ *Ibid., p. 166.*

¹¹¹⁴ *Ibid., p. 167.*

sommes tous et qu'il permet de décrire les danses d'un point de vue externe. Il n'en est rien puisque le témoin de ces sabbats nocturnes ne jouit d'aucune liberté, il se voit contraint - comme dans les danses médiévales - d'assister au spectacle. Cette place de spectateur-témoin puise dans la légende de la messe des morts.

« J'ai vu passer à travers champs
Trois linceuls blancs
Qui s'avançaient, comme des gens.
(...)
J'ai vu des linceuls blancs
Entrer, comme des gens,
Qu'un même vouloir coalise,
L'un après l'autre, dans l'église ;
Ceux qui priaient au choeur,
Manquant de force et de ferveur.
Les mains lâches s'en sont allés.
(...)
En attendant voici que passent
A travers champs,
D'autres linceuls vides et blancs
Qui se parlent comme des gens.¹¹¹⁶»

Ces vers reprennent les anciennes légendes dans lesquelles un observateur décrit la foule des morts qui s'achemine « vers quelque chapelle abandonnée et en ruines, où ne se célèbrent plus d'autres messes que celles des âmes défentes¹¹¹⁷ ». Attiré par le son des cloches qui retentissent pendant la nuit, un homme ou une femme fort pieux se rendent à l'église dont les portes sont « grandes ouvertes, l'autel préparé, et les cierges allumés¹¹¹⁸ ». La vieille chapelle de Saint-Christophe que l'on croyait en ruine « se dressait, comme toute neuve, sous la lumière de la lune. A l'intérieur étaient allumés des cierges dont les reflets rougeâtres éclairaient les vitraux¹¹¹⁹ ». Alors que les autres habitants dorment, attirés par un bruit familier, certaines personnes sont ainsi témoin du réveil des morts.

Ce décalage entre le repos des vivants et la fête des défunts se retrouve dans le poème d'Auguste Brizeux : « Je rentre au bourg. Tout dort. Tout est noir. Le glas

¹¹¹⁵ Nous avons rencontré cette notion de danse contrainte lorsque nous avons étudié l'expression « danse macabre » (voir Partie 1, chapitre 1, II.2. L'association des deux termes).

¹¹¹⁶ VERHAEREN E., « Chanson de fou », Les campagnes hallucinées, Oeuvres, tome 1, Genève : Slatkine Reprints, 1977, pp. 66, 68, 69.

¹¹¹⁷ LE BRAZ A., op. cit., p. 63.

¹¹¹⁸ MARKALE J., op. cit., p. 136.

¹¹¹⁹ LE BRAZ A., op. cit., p. 64.

¹¹²⁰ Op. cit., p. 127.

» De même, dans le poème d'Emile Verhaeren, « un échevin, rentrant fort tard chez soi », « avait surpris » le manège du ménétrier alors que « le bourg sommeille au loin ¹¹²¹ ».

Le « recueillement ¹¹²² » des fidèles qui « se mouvaient sans bruit ¹¹²³ » est tel que le nouveau venu s'empresse de s'agenouiller pour suivre la messe. Il se différenciera des morts car c'est le seul qui puisse recevoir l'hostie ou qui dépose dans le plat de la quête un objet qui émette un son. Il s'étonne de certains éléments comme de l'absence de bruit - il n'y avait « pas même un de ces bruits de toux qui rompent à tout moment le silence dans les églises ¹¹²⁴ » - , de l'extraordinaire piété des fidèles, de leurs vêtements de « l'ancien temps ». Au moment où il a la certitude qu'il se trouve en présence des âmes défuntes, il apprend également qu'il court un grand danger.

« Par hasard, une vieille femme assiste à la messe des morts, reconnaît une de ses voisines qui la met en garde : elle doit quitter l'église avant la consécration et fuir sans se retourner, sinon elle perdra la vie. ¹¹²⁵ »

Le témoin du rassemblement des morts a donc une dette envers les habitants du monde souterrain, il a permis aux morts de trouver la paix en communiant avec eux ou en rachetant leurs âmes par le biais d'un don, son premier geste implique également le don de sa vie : « quinze jours après, il mourut ¹¹²⁶ », « les voisins la trouvèrent morte le lendemain matin, chez elle ¹¹²⁷ ». La mort du témoin a également pour but de prouver la véracité des faits racontés, celui qui a rencontré la mort devra la rejoindre dans un temps très court.

Cette contrainte extrême qui caractérisait déjà les danses des morts médiévales, se retrouve sous d'autres formes dans les textes que nous étudions. Le spectateur ne peut rester simple observateur, il a, de même que celui qui assiste à la messe des âmes défuntes, un rôle à jouer. Il doit tout d'abord rapporter ce qu'il a vu, « mes yeux ouverts virent ¹¹²⁸ », « voici ¹¹²⁹ », « Dante ou Télémaque (...) n'ont pas vu cela ¹¹³⁰ », « on voit ¹¹³¹ »,

¹¹²¹ VERHAEREN E., « Le ménétrier », op. cit., pp. 211 et 213 (nous ne citerons plus que ce texte de cet auteur).

¹¹²² LE BRAZ A., op. cit., pp. 64-65.

¹¹²³ MARKALE J., op. cit., p. 136.

¹¹²⁴ LE BRAZ A., op. cit., p. 65.

¹¹²⁵ LECOUTEUX C., MARCQ P., op. cit., p. 131.

¹¹²⁶ LE BRAZ A., op. cit., p. 67.

¹¹²⁷ MARKALE J., op. cit., p. 137.

¹¹²⁸ BARRAULT S., « La première danse macabre », op. cit., p. 9.

¹¹²⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 212.

¹¹³⁰ NORMAND U., op. cit., p. 12.

« j'entrevis tout à coup ¹¹³² », « j'aperçois bientôt ¹¹³³ », « et que vois-je, en avant, tordu dans un suaire ? ¹¹³⁴ » Le témoin ne choisit cependant pas de voir ou non, il est contraint d'assister au sabbat des trépassés et ne peut que constater son asservissement à une « force inconnue ¹¹³⁵ », à un « pouvoir magique » qui l'entraîne ¹¹³⁶ » contre son gré :

« Sous mes pieds, juste ciel ! mes yeux épouvantés
Ont vu fuir les dalles du cloître ¹¹³⁷ ».

Macaber, le ménétrier, un corbeau ou la Mort, qu'importe celui qui montre le chemin, « la spirale sans fin dans le vide s'enfonce » ;

« Sur le pas de ce guide au visage impassible,
Nous marchons en suivant la spirale terrible
Vers le but inconnu (...). ¹¹³⁸ »

Toute tentative de fuite s'avère impossible, « en vain pour me sauver je lève mes pieds lourds ¹¹³⁹ », « les mauvais morts me gardent sous leurs serres ¹¹⁴⁰ » et les morts tentent parfois de garder pour toujours le témoin de leurs ébats nocturnes : « Un long tentacule / Me prend, me strangule ¹¹⁴¹ » ; « Tremblant, je roule, roule, et j'arrive squelette / Dans un marais de sang ¹¹⁴² ».

Si le bourg sommeille au loin ou feint d'ignorer la danse des défunts, c'est parce que chacun sait que les morts peuvent se montrer redoutables,

« (...) rien ne ralentit l'assaut rageur
De Jan Terbank, ni du sonneur ;

¹¹³¹ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 48.

¹¹³² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 2.

¹¹³³ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹¹³⁴ FAGUS, op. cit., p. 12.

¹¹³⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 16.

¹¹³⁶ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 23.

¹¹³⁷ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 16.

¹¹³⁸ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., pp. 61 et 63.

¹¹³⁹ Id., « Cauchemar », op. cit., p. 23.

¹¹⁴⁰ FAGUS, op. cit., p. 11.

¹¹⁴¹ NORMAND U., op. cit., p. 12.

¹¹⁴² GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

Ils sont les brigands noirs, lâchés parmi la fête
 Et la terreur de ces tempêtes ;
 Ils n'ont aucun dégoût, aucun remords,
 La vie étant mangée, ils entament la mort.¹¹⁴³»

Si le témoin ne paye pas toujours de sa vie sa rencontre hors du commun, il en est quitte pour une effroyable peur et sent très souvent sa raison vaciller. Certaines légendes de la messe des morts laissent également la vie sauve à l'observateur. La vieille femme, avertie par sa voisine, « suit le conseil, mais les morts se ruent à sa poursuite et saisissent son manteau, dont elle se débarrasse. Le lendemain matin, elle aperçoit sur chaque tombe un lambeau de son vêtement qui a été mis en pièce ». « Un tel récit jette une lumière particulière sur les éléments qui ont donné naissance au thème de la messe des morts : peut-être avons-nous ici l'idée d'un sabbat des trépassés ; les défunts n'aimant guère qu'on vienne troubler leurs fêtes...¹¹⁴⁴ »

La danse macabre et la messe des morts nous rappellent toutes deux qu'un vivant ne peut rencontrer un mort sans devoir le suivre dans la tombe. Cette contrainte obéit à la loi toute simple selon laquelle la vie et la mort ne se peuvent côtoyer. Toutefois, dans les légendes de la messe des morts, les vivants revêtent le statut de témoin, ils disposent d'un laps de temps plus ou moins variable pour venir raconter leur aventure à leurs compagnons, de ce récit résultera une peur salvatrice du royaume des morts ainsi qu'une leçon de morale chrétienne puisque celui qui assiste à la messe rachète très souvent, par son geste, un mal antérieur. Le témoin a donc pour rôle de rééquilibrer les relations entre les deux mondes. Dans les textes que nous étudions à présent, nous ne savons pas ce qu'il adviendra du témoin mais sa mission est analogue puisque les morts vont lui apporter la connaissance. Mais voyons auparavant comment il réagit face à cette étrange vision.

III.2. Peurs nocturnes.

Le caractère angoissant des espaces où séjournent les morts se démultiplie avec l'approche du crépuscule. Traversant les âges, ce sont bien ces terreurs nocturnes, inexplicables, issues de nos lectures des contes ou légendes d'outre-tombe - la vieille femme qui assiste à la messe des trépassés est « effrayée¹¹⁴⁵ » - qui resurgissent du fond de nos mémoires, réveillées par une atmosphère particulière. « Je venais de chez ma maîtresse et je cheminai au milieu des rêveries et de l'effroi qui vous assaillent à minuit.¹¹⁴⁶ » Des fumées blanches montent du sol et prennent d'étranges formes, l'observateur, seul face à l'immensité nocturne, sent soudain une présence à ses côtés : « tout à coup je frissonne, un être est contre moi¹¹⁴⁷ », « le monde m'effraya¹¹⁴⁸ ». La peur

¹¹⁴³ VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹¹⁴⁴ LECOUTEUX C., MARCQ P., op. cit., p. 131.

¹¹⁴⁵ Ibid., p. 131.

¹¹⁴⁶ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., p. 349.

qui se manifeste par une sensation de froid se transforme très rapidement en angoisse lorsque d'autres éléments s'ajoutent aux premières inquiétudes :

« Tout s'efface ; on entend palpiter le silence ;
Le temps goutte à goutte s'écoule et se suspend.
L'angoisse autour de moi rôde ; un brouillard s'avance,
Tourbillon indistinct, obscurément vivant (...).¹¹⁴⁹ »

Les éléments abstraits prennent vie, le « temps » « s'écoule et se suspend », nos peurs s'humanisent, et, se projetant dans les éléments météorologiques, nous enveloppent insensiblement ; notre esprit accorde alors de l'attention à ce qui, par définition, ne peut exister, « on entend palpiter le silence ». L'esprit, chancelant, cesse de se rattacher à des croyances rationnelles, la peur cède le pas à la terreur ; celle-ci se manifeste par une paralysie du corps : « l'horreur coagule mon sang¹¹⁵⁰ », « D'horreur s'était figé tout le sang de mes veines ; / Ma prunelle fut fixe et regarda sans voir¹¹⁵¹ » ; par des vertiges, « le sol manque à mes pas chancelants : / Un gouffre me reçoit » ; par des impressions contradictoires de variations de températures, « et mon dos cependant, / Ruisselant de sueur, frissonne¹¹⁵² » ; ou par la sensation d'un froid intense accompagnée de tremblements :

« Le froid me prit. Mes dents d'épouvante claquèrent,
Mes genoux chancelants sous moi s'entre-choquèrent :
Je compris que le ver
Consommait son hymen avec la trépassée,
Eveillée en sursaut dans sa couche glacée,
Par cette nuit d'hiver.¹¹⁵³ »

Le visiteur du palais de l'évêque Marcoman éprouve du respect et de l'émotion lorsqu'il pénètre dans ce lieu bâti plusieurs siècles auparavant où « sommeille la poussière sainte » des « anciens prélats, couronnés dans les cieux ». « Plein d'un émoi profond » il parcourt « l'enceinte de cloître » mais au moment où il se trouve confronté à une vision inquiétante à laquelle son esprit ne l'avait pas préparé, une terreur inexplicable s'empare de lui.

« J'approche. Un vaste mur, sous les derniers arceaux,

¹¹⁴⁷ FAGUS, op. cit., p. 14.

¹¹⁴⁸ BARRAULT S., « La première danse macabre », op. cit., p. 10.

¹¹⁴⁹ FAGUS, op. cit., p. 41.

¹¹⁵⁰ NORMAND U., op. cit., p. 12.

¹¹⁵¹ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 11.

¹¹⁵² GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., pp. 23-24.

¹¹⁵³ Id., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 43.

Etait en son entier peint d'une étrange fresque,
Dont l'aspect, formidable autant que pittoresque,
Glaça la moelle de mes os.¹¹⁵⁴»

La présence d'autres personnes permet aux plus téméraires de surmonter leurs peurs. Le pari que lance l'un des trois camarades réunis au cabaret de la Rose-Rouge s'adresse à des personnes qui ne craignent « ni roi, ni roc, ni gendarmes, ni diables », qui n'ont donc pas peur de bafouer les lois des vivants ni de profaner par leurs rires et leur souper le repos de morts qui n'ont même pas encore été portés en terre... « Le respect des défunts va de pair avec la crainte respectueuse qu'on a de la mort¹¹⁵⁵ », ce précepte est loin d'être celui des jeunes étudiants parisiens ! « Le lendemain, comme la lune montait à l'horizon et que le vent du soir sifflait à travers les os des pendus, nos trois compagnons grimperent sur la colline de Montfaucon. » Cependant lorsque les pendus se mettent à entonner une des strophes de la ballade de Villon et qu'ils descendent de leurs gibets pour entamer une danse, « la bande joyeuse resta glacée d'épouvante¹¹⁵⁶ ».

L'utilisation des verbes « coaguler », « figer », « fixer » et « glacer » indique un état de paralysie alors que le tremblement des genoux et l'entrechoquement des dents révèlent une impossibilité de contrôler son corps, il arrive également que la victime perde la notion de l'écoulement du temps. « C'est comme si soudain s'ouvrait un abîme. Le monde n'offre plus de terrain sûr, plus d'abri ni de protection. Pourtant il n'y a pas d'issue par où s'échapper. La peur enserre sa victime. Ce n'est pas l'être humain qui a peur, c'est la peur qui le tient. Peu importe qu'il soit effectivement enfermé dans une cellule. Là où la peur règne, le monde se rétrécit à l'environnement immédiat. Celui que tourmente la peur est consigné sur place, où qu'il se trouve. Il veut échapper au danger, mais il ne le peut pas. L'élan de fuite est bloqué. Car la peur n'est rien d'autre que cet antagonisme de paralysie et de fuite. Elle enchaîne l'homme et, dans son cachot intérieur, déchaîne le chaos (...). La peur rejette sa victime sur elle-même, refoulant son besoin de mouvement et son élan de fuite. Le corps tremble, se débat pour se dégager. La peur est bien plus qu'un affect psychique, c'est un mal qui secoue tout le corps et l'agite de convulsions.¹¹⁵⁷ »

III.3. Entre rêve et réalité.

Nous pouvons difficilement cerner le passage entre la peur et la crise d'angoisse, en effet, « contrairement à la peur, la cause de l'angoisse ne peut être clairement définie. C'est une peur sans objet, perçu ou représenté¹¹⁵⁸ ». La peur naîtrait ainsi de la réalité palpable de la vision alors que l'angoisse serait liée à une représentation subjective. Les morts sortent-ils réellement de leur tombe ou ne sont-ils que les fantômes d'une imagination

¹¹⁵⁴ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 2.

¹¹⁵⁵ MARKALE J., op. cit., p. 51.

¹¹⁵⁶ NERVAL G., Le souper des pendus, op. cit., pp. 471-472.

¹¹⁵⁷ SOFSKY W., op. cit., p. 64.

délirante ? Les réactions des témoins de ce spectacle sont marquées par une extrême violence.

« A l'agression mettant sa vie en jeu, l'organisme répond de façon contradictoire, dont l'échelle va d'une cristallisation paralysante, en passant par des dysfonctionnements végétatifs et une hyperactivité hystérique, jusqu'au tumulte total de mouvements paniques. L'activité motrice, si absurde qu'elle paraisse souvent, répond à un besoin de décharge psychique, qui veut franchir en force le bloc de la peur, que ce soit en attaquant, en se cramponnant ou en fuyant. Le corps veut se donner de l'air, du champ, de la liberté. Ou bien il tente d'endiguer la peur en étouffant son élan de fuite et en tombant dans l'immobilité. ¹¹⁵⁹ »

Après avoir été paralysé par la peur, certaines personnes, obéissant à leurs réflexes, s'arrachent à la stupeur qui les terrassaient et se mettent à courir. « La bande joyeuse resta glacée d'épouvante, puis, prenant leurs jambes à leur cou, gars et fillettes évacuèrent rapidement la place et abandonnèrent aux citoyens de l'autre monde vins, jambons, et caetera. ¹¹⁶⁰ » L'utilisation de l'adverbe de temps « puis » sépare avec netteté les deux états alors que l'adverbe « rapidement » insiste sur la fulgurance du réflexe de fuite, l'état de panique est si intense que les joyeux drilles en oublient leur dîner ! En d'autres lieux, c'est un premier mouvement en arrière qui permet de désamorcer l'état de stupeur,

« L'horreur coagule
Mon sang. Je recule,
Et m'enfuis de là. ¹¹⁶¹ »

L'anxiété de pouvoir se trouver confronté à une telle situation peut entraîner un réflexe salvateur de fuite « a priori » :

« Le glas tinte. J'ai fui bien loin dans les vallées
Pour échapper au cri des cloches désolées. ¹¹⁶² »

Il existe enfin un autre type de fuite qui relève du spirituel et auquel ne songent que les

¹¹⁵⁸ « Dans l'évolution phylogénétique, les mécanismes neurohormonaux mis en jeu dans l'angoisse sont ceux qui, à l'origine, avaient pour finalité de mettre l'organisme en état d'alerte. L'angoisse fait donc partie de la vie psychique normale dont elle stimule l'activité. Elle est inhérente à l'expérience humaine. De normale, l'angoisse devient pathologique lorsque le sujet la ressent comme telle, du fait de son intensité, de sa durée et de sa stérilité. Le sujet ne peut l'utiliser ou la maîtriser, il est submergé par l'expérience anxieuse. Classiquement, l'angoisse se différencie de l'anxiété par le fait qu'aux sentiments de crainte s'associent des manifestations somatiques pénibles à type de resserrement. » TREMINE Dr. T., « Crise d'angoisse aiguë », Impact internat, mai 1993, n° 21, p. 39.

¹¹⁵⁹ **SOFKY W., op. cit., p. 65. Les manifestations comportementales de la crise d'angoisse sont absolument identiques, elles peuvent s'exprimer « dans le registre de l'inhibition motrice, pouvant aller jusqu'à la sidération ou la stupeur ; ou, au contraire, dans le registre de l'agitation, l'excitation, la crise d'agitation psychomotrice. » TREMINE D^r. T., op. cit., p. 40.**

¹¹⁶⁰ NERVAL G. de, Le souper des pendus, op. cit., p. 472.

¹¹⁶¹ NORMAND U., op. cit., p. 12.

¹¹⁶² BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

plus croyants. « La vision des morts qui passent « les uns la face en proie aux vers / D'autres blêmes, jaunis » effraie le poète qui tout naturellement élève son regard vers Dieu ¹¹⁶³ » :

« Et c'est pourquoi, mon Dieu, lorsque le crépuscule tombe,
J'élève jusqu'à Vous mes regards qui cherchent, fervents,
Par delà les étoiles d'or la Terre des Vivants. ¹¹⁶⁴ »

Mais, lorsque la victime de la peur ne peut faire jouer le réflexe de fuite - « en vain pour me sauver je lève mes pieds lourds » - et que, alimentée par de nouveaux éléments, la peur ne cesse d'augmenter - « dans mes chairs palpitantes / Je sens des becs d'oiseaux avides se plonger », « un corbeau » « par un pouvoir magique à sa suite m'entraîne ¹¹⁶⁵ » -, la crise d'angoisse s'intensifie et la personne sujette à la peur peut devenir agressive. « Le raptus anxieux représente la forme la plus brusque et la plus imprévisible de la crise d'angoisse aiguë, avec le risque d'hétéroagressivité, de tentative de suicide, de fugue. ¹¹⁶⁶ » N'est-ce pas par cette pulsion agressive et suicidaire que l'on peut interpréter ce brusque revirement du personnage témoin du sabbat des squelettes qui, alors qu'il était jusque là terrassé par la peur, « ruisselant de sueur », incapable d'agir, « le sol manque à mes pas chancelants », se sent subitement transformé : « ce qui fut moi s'envole » ? La victime adopte alors un comportement qui dépasse de loin l'agressivité qu'elle a dû subir, l'angoisse révèle des pulsions inavouées :

« Et j'aperçois bientôt, non loin d'un vieux manoir,
A l'angle d'un taillis, surgir un gibet noir
Soutenant un pendu ; d'effroyables sorcières
Dansent autour, et moi, de fureurs carnassières
Agité, je ressens un immense désir
De broyer sous mes dents sa chair, et de saisir,
Avec quelque lambeau de sa peau bleue et verte,
Son coeur demi-pourri dans sa poitrine ouverte. ¹¹⁶⁷ »

Tout se passe comme si le spectacle de la danse transformait l'impression d'horreur - les sorcières sont « effroyables » - en pulsion de mort, - le « désir » de « broyer » est « immense » - en besoin d'identification, le témoin est « agité » de « fureurs carnassières » ; l'enjambement insiste particulièrement sur le changement d'état. Dépassant les cadres de l'horreur humainement imaginable, le témoin se transforme en un répugnant vampire nécrophage. Il veut « saisir » le « coeur demi-pourri » avec

¹¹⁶³ FABIANI Daniela, « Les danses macabres du XX^e siècle : le cas de Serge Barrault », Littérature européenne et spiritualité, Actes du Colloque d'Oxford, Association européenne François Mauriac, Sarreguemines : éd. Pierron, 1992, pp. 177-178.

¹¹⁶⁴ BARRAULT S., op. cit., p. 10.

¹¹⁶⁵ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., pp. 23-24.

¹¹⁶⁶ TREMINE D^r T., op. cit., p. 40.

¹¹⁶⁷ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

« quelque lambeau » d'une peau putréfiée.

En d'autres lieux, immobilisé par la peur, le témoin du réveil des morts a l'impression de pénétrer dans une autre dimension.

« Dans ma chambre, où tremblait une jaune lumière,
Tout prenait une forme horrible et singulière,
Un aspect effrayant. ¹¹⁶⁸»

Il sent tout d'abord des regards se poser sur lui avec insistance, « dans l'ombre, des yeux fauves / Rayonnent ¹¹⁶⁹ », « Pourquoi sans bruit partout des prunelles éclorent, / Et se distendent, et m'épient ? ¹¹⁷⁰ » ; au même moment « des feux pareils aux feux d'enfer / Se croisent devant moi ¹¹⁷¹ », ces « feux multicolores » qui montent de « partout » ont tout naturellement un aspect diabolique. Les visions se multiplient et l'observateur qui ne sait comment les expliquer, pense que la vie l'a abandonné :

« (...) pourquoi ces fleurs,
Ces feux encor, ces blêmes tremblements sonores ?
C'est sans doute un présage et signe que je meurs. ¹¹⁷²»

Les fleurs, une musique discrète, quelques cierges allumés, tout cela pourrait effectivement évoquer un enterrement. La victime de la peur peut également se croire dans l'antichambre de l'Enfer, « des vautours, à cous rouges et chauves / Battent mon front de l'aile en poussant des cris sourds », ses pieds « A des pointes d'acier » « se heurtent et saignent ¹¹⁷³ ». Elle peut enfin donner foi aux anciennes légendes, « On entendait des bruits venus de l'autre monde, / Des soupirs de terreur et d'angoisse profonde ¹¹⁷⁴ »,

« N'avais-je pas appris que ce monde en renferme
Un autre qui souvent, aux yeux les plus hardis,
Dévoila sans danger ses secrets ? ¹¹⁷⁵»

Ces hallucinations auditives et visuelles sont suivies d'une impression de chute,

« Ensuite le sol manque à mes pas chancelants :

¹¹⁶⁸ Id., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 49.

¹¹⁶⁹ Id., « cauchemar », op. cit., p. 23.

¹¹⁷⁰ FAGUS, op. cit., p. 148.

¹¹⁷¹ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 23.

¹¹⁷² FAGUS, op. cit., p. 148.

¹¹⁷³ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 23.

¹¹⁷⁴ Id., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 43.

¹¹⁷⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 12.

Un gouffre me reçoit ; sur des rochers brûlants,
 Sur des pics anguleux que la lune reflète,
 Tremblant, je roule, roule, et j'arrive squelette
 Dans un marais de sang (...).¹¹⁷⁶»

S'il ne fait aucun doute que notre personnage se retrouve ici en Enfer, la chaleur est intense, des « pics » mutilent le corps, l'eau s'est transformée en « sang », en d'autres places, tout n'est pas aussi évident :

« Puis voici exploser à d'infinies distances,
 D'indistincts océans d'étoiles, flots lactés
 Où je sens m'emporter dans l'éternel silence
 Une chute durant depuis l'éternité.
 (...)
 L'écoeurant tourbillon s'enfle comme une trombe,
 Il vient, se précipite, accourt en ouragan,
 Il emplît tout l'espace, il m'aspire, je tombe,
 Fétu vivant qui tremble aux lèvres du torrent ;
 (...)
 A nouveau tout chavire, astres et fleurs, tout sombre ;
 En place des parfums, des choeurs que j'entendis,
 Des clameurs à présent sous mes oreilles grondent :
 Est-ce l'Enfer, est-ce le Paradis ?¹¹⁷⁷ »

Cette chute vers le « but inconnu¹¹⁷⁸ » s'inverse parfois, comme dans un miroir, et devient envol. Suivant les pas de Faust, le spectateur est transporté dans les airs :

« D'un vol impétueux et plus prompt que l'éclair,
 Un fuseau de vapeur tournoyante, une trombe,
 Nous avait enlevé dans les plaines de l'air.¹¹⁷⁹ »

Confronté à des sensations si extrêmes, à des bruits et à des visions auxquelles rien ne « l'avait préparé, notre témoin, « seul¹¹⁸⁰ », « effroyablement seul¹¹⁸¹ », se persuade de la réalité de ce spectacle. Lorsqu'il voit le troubadour se détacher du mur, il affirme que « jamais moins » ses sens ne le « trompèrent » mais sur ses sens « en proie à des alarmes vaines, / L'âme rapidement ressaisit son pouvoir¹¹⁸² ». Cependant il lui arrive de

¹¹⁷⁶ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹¹⁷⁷ FAGUS, op. cit., pp. 148-149.

¹¹⁷⁸ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 61.

¹¹⁷⁹ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 16.

¹¹⁸⁰ Ibid., p. 1.

¹¹⁸¹ FAGUS, op. cit., p. 131.

¹¹⁸² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 10.

douter de son état mental :

« Jamais resalûrai-je ta santé première,
Raison, ou ce que j'ai cru voir est-il vrai ? ¹¹⁸³»

ou du caractère palpable de ce dont il fut témoin. Ainsi, après avoir surpris le dialogue du ver et de la trépassée

« (...) tout devint obscur, et je repris ma route,
Pâle d'avoir tant vu, plein d'horreur et de doute,
L'esprit et le corps las (...). ¹¹⁸⁴»

Le doute naît du caractère unique du témoignage. Rien ne nous prouve que le spectacle auquel notre témoin a assisté soit réel. Il n'est peut-être que le fruit de son imagination et le narrateur ne sait pas toujours trancher. Nous ne savons donc pas si la peur qui envahit le personnage est oui ou non une peur sans objet, si notre témoin fut ou ne fut pas victime d'une crise de folie. « La peur cloue l'être humain au « hic et nunc ». Il n'y a rien au-delà d'elle. Le temps se réduit à l'instant présent. Savoirs et expériences sont dévalués, seules des bribes de souvenirs défilent dans le cerveau, les espoirs sont gommés (...). Dans le premier cas (...) la perception se trouble, l'horizon est radicalement rétréci, le comportement se déroule comme un mécanisme anesthésié, par réflexes, un peu comme dans une transe hypnotique. La référence au monde se rompt (...). Dans le second cas, l'organisme colmate toute communication avec l'intérieur (...). L'homme ne ressent plus ni terreur ni angoisse, l'âme est comme morte. ¹¹⁸⁵ » Bribes de souvenirs, éléments épars des légendes populaires, chansons déformées, images de l'Enfer, morceaux de fresques des danses... nombreuses sont les références qui se mêlent pour donner naissance à un nouveau sabbat, celui des trépassés.

A la différence des danses médiévales et de celles que nous avons côtoyé dans notre partie précédente, les morts ne se lèvent plus pour venir chercher les vivants et les contraindre à les suivre dans leur tombe. Cet élément divergent pourrait nous amener à penser que nous ne sommes plus en présence de danses macabres. Pourtant Fagus, Flaubert, Nerval, Normand, Barrault et Ducos du Hauron ont sciemment repris le titre médiéval, tous connaissaient les fresques ou les textes des danses des morts. Banville, Gautier, Rimbaud et Verlaine font quant à eu référence à Villon. En fait, leurs oeuvres ont exploité une autre composante du genre macabre que les Dits des trois morts et des trois vifs mettaient davantage en avant que les danses : le caractère surnaturel de l'apparition des morts.

Cet aspect permet de recréer des atmosphères aux teintes romantiques : tombes couvertes de mousse ou abritées par des cyprès élancés, cimetière désert ou lieu abandonné, architecture gothique, lumière blafarde de la lune, vent balayant les nuages ... Il donne également la possibilité d'insister sur l'apparition des cadavres et de renouer

¹¹⁸³ FAGUS, op. cit., p. 147.

¹¹⁸⁴ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 48.

¹¹⁸⁵ SOFSKY W., op. cit., pp. 64-66.

ainsi avec l'imagerie des fresques médiévales. Et, bien plus encore que dans les oeuvres médiévales, le lecteur ressent la fascination que certains auteurs ont éprouvé face à cette alliance contradictoire de la corruption et de la beauté. Les auteurs et peintres des danses, et ce depuis leur origine, ont toujours associé ces deux contraires : faire naître le beau à partir de l'horrible, et, c'est dans doute ce motif qui a suscité l'intérêt de Gautier, de Nerval ou de Flaubert pour ces oeuvres oubliées. « Toute la littérature, depuis le romantisme jusqu'à nos jours insiste sur cette impossibilité de séparer le plaisir et la douleur, en théorie ; et, en pratique, elle recherche des sujets de beauté tourmentée et souillée.¹¹⁸⁶ » Le meilleur illustrateur de cette sensibilité romantique est sans doute Flaubert qui, sensible à l'harmonie des choses disparates qu'il trouva en Orient, écrivit à Louise Colet en 1853 : « Cela me rappelle Jaffa, où en entrant je humais à la fois l'odeur des citronniers et celles des cadavres : le cimetière défoncé laissait voir des squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas que cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ? Tous les appétits de l'imagination et de la pensée y sont assouvis à la fois.¹¹⁸⁷ »

Insister sur le réveil des morts permettait enfin à ceux qui, tout en redécouvrant le moyen âge se sont également intéressés aux traditions orales, de faire appel aux légendes populaires et de leur associer des thèmes diaboliques ; deux composantes qui se trouvaient également en germe dans les premières danses. Mais les morts ne se contentent pas de se lever certains soirs d'hiver, ils vont aussi se mettre à danser ...

CHAPITRE II : Le sabbat des trépassés.

« Sorcières et sorciers se rassemblaient la nuit, généralement dans des lieux solitaires, dans les champs ou sur les montagnes. Ils arrivaient parfois en volant, après s'être enduit le corps d'onguents, à cheval sur des bâtons ou sur des manches à balai, parfois au contraire sur le dos d'un animal, ou transformés eux-mêmes en animaux. Ceux qui venaient aux rassemblements pour la première fois devaient renoncer à la foi chrétienne, profaner les sacrements et rendre hommage au diable, qui était là soit sous forme humaine soit (le plus souvent) sous forme animale ou semi-animale. Suivaient des banquets, ainsi que des danses et des orgies sexuelles. Avant de retourner chez eux, les sorcières et les sorciers recevaient des onguents maléfiques, à base de graisse d'enfant et d'autres ingrédients. » Tels sont les éléments fondamentaux qui reviennent dans la majeure partie des descriptions de sabbats et que l'on retrouve uniformément dans les aveux des participants aux rassemblements nocturnes. « Si l'on se rapporte aux procès de sorcellerie qui ont lieu entre le début du XV^e et la fin du XVII^e siècle d'un bout à l'autre de l'Europe, ainsi qu'aux traités de démonologie qui se fondaient directement ou indirectement sur ces procès, on voit émerger

¹¹⁸⁶ PRAZ M., op. cit., p. 46.

¹¹⁸⁷ Ibid., p. 46.

une image du sabbat semblable (...). Elle suggérait aux contemporains l'existence d'une véritable secte de sorcières et de sorciers, bien plus dangereuse que les figures isolées, connues depuis des siècles, des jeteuses de sort ou des ensorceleurs.¹¹⁸⁸»

Le thème du sabbat dont certains éléments peuvent être mis en parallèle avec celui de la danse macabre, va être exploité par les auteurs des danses afin de renouveler le motif et de l'adapter aux nouvelles préoccupations de l'époque. Le retour du thème du sabbat au XIX^e siècle ne doit pas étonner, il a en fait émergé, comme celui des danses, après avoir été refoulé pendant de nombreuses années. « C'est à partir de l'époque romantique, une fois complètement démystifiés les procès de sorcellerie, que l'opinion s'intéressa de plus près à la réalité cachée du sabbat, tout en posant le problème de la sorcellerie sous son aspect culturel. L'engouement des Romantiques pour le moyen âge, longtemps méprisé par les Classiques, et pour toutes les civilisations dites « barbares », n'allait pas sans provoquer la réhabilitation de tout ce qui avait été rejeté, de tout ce qui avait été maudit durant la période précédente. En outre, on commençait à se pencher sur les traditions populaires, longtemps considérées comme des enfantillages, et que l'on jugea de plus en plus dépositaires de secrets perdus ou occultés. Il n'en fallait pas plus pour faire du sorcier, et surtout de la sorcière, des sortes de grands prêtres héritiers d'une religion archaïque qui n'avait pu se maintenir que dans la clandestinité.¹¹⁸⁹ » Comme dans toute religion, et nous pouvons en effet accepter que le sabbat ait une portée religieuse puisque ses participants vouent obéissance et respect à un être qu'ils considèrent comme supérieur, Satan ; les réunions des membres se déroulent selon un rituel bien précis : danse, musique, banquet et orgies sexuelles rythment la cérémonie nocturne. Ce sont ces motifs que nos auteurs ont choisi de reprendre pour les adapter au cadre finalement assez strict des danses.

I. La danse.

Avant d'étudier les transformations de la danse des morts au contact des pratiques du sabbat, nous allons examiner leurs caractéristiques originelles.

I.1. Les danses médiévales.

Pour essayer de situer les danses macabres dans l'univers chorégraphique médiéval, il nous faut tout d'abord rappeler les principales formes que pouvait prendre la danse. Deux types de danses cohabitaient au moyen âge, les danses religieuses et les danses que nous appellerons profanes car elles n'avaient par pour but d'honorer un saint ou de répondre à des rites de l'Eglise.

I.1.1. Les danses religieuses.

¹¹⁸⁸ GINZBURG Carlo, *Le sabbat des sorcières, traduction de Monique Aymard, Saint-Amand : Nrf, Gallimard, 1992, pp. 7-8.*

¹¹⁸⁹ MARKALE Jean, *Les mystères de la sorcellerie, Saint-Amand-Montrond : Gérard Watelet, 1992, p. 259.*

Dans la première catégorie, Germaine Prudhommeau distingue les gestes des processions et danses cérémonielles. Les gestes rituels, signe de croix, genuflection, prosternation peuvent donner lieu à des évolutions complexes ; « actuellement encore, en peut voir des paysannes grecques ou roumaines se livrer à une véritable danse devant l'Iconostase en mêlant signes de croix, genuflections et prosternations ¹¹⁹⁰ ». Le goût du spectacle chorégraphique et l'assimilation de rites païens ont conduit à la réintroduction de danses plus ou moins caractérisées dans les églises. Une première forme « consiste dans les évolutions plus ou moins complexes des servants de la messe : enfants de chœur, acolytes, diacres, voire prêtres, lorsqu'un évêque officie. Le caractère chorégraphique est tel, dans certains cas, que ces évolutions sont répétées avant la cérémonie, par exemple lors des fêtes de Pâques ¹¹⁹¹ ». Les premiers protestants se sont élevés contre ce caractère quasi théâtral que prenait certaines fois la messe. Les danses d'enfants de chœur comprenaient des sauts, des figures représentant la croix... la plus célèbre demeure celle des Seises, en Espagne, qui est censée figurer la danse des anges au Paradis. Les danses des prêtres et des chanoines sont également nombreuses, par exemple, « ceux du chapitre d'Auxerre exécutaient un branle lors de la nomination d'un nouveau chanoine, avec un curieux jeu de balle ; à Sens, ils dansent deux par deux une carole dans le cloître en chantant des hymnes latins ; même chose à Chartres ; à Châlon-sur-Saône, le soir de la Pentecôte, ils font une ronde dans le petit cloître après avoir chanté le « Veni Sancte Spiritu » ¹¹⁹² ».

Ces rituels dansés montrent que les lieux de prière n'étaient pas toujours destinés à la méditation et au recueillement, ils pouvaient s'accompagner de gestes et de chants ; la procession, quant à elle, représente « l'une des formes les plus anciennes de la danse, un geste non pas lié à une chorégraphie individuelle et stylisée, mais plutôt au principe même de la procession : la marche, qui, par le mouvement alternatif et régulier des jambes, par l'équilibre nécessaire du corps tout entier, se présente comme l'élément fondamental de la danse. Ces déambulations pouvaient admettre quelques instruments en tout cas des chants de conduite (conductus ¹¹⁹³), auxquels participaient clercs et laïcs. L'Église devait trouver là un moyen commode, lors des grandes fêtes religieuses : Pâques

¹¹⁹⁰ Histoire de la danse, tome 1 : des origines à la fin du moyen âge, Paris : Amphora, 1986, p. 204. « Iconostase : mur percé de trois portes et orné de tableaux du Christ, de la Vierge et des Saints, séparant, dans les églises orthodoxes, la partie où se tiennent les fidèles de celle où se célèbre la messe. »

¹¹⁹¹ Ibid., p. 205.

¹¹⁹² Ibid., p. 206.

¹¹⁹³ « A partir du X^e siècle, le « conductus » est une « composition » non liturgique, qui accompagne les déplacements pendant l'office. De façon générale on appelle « conductus », « chant de conduite », ou « conduit », toute musique processionnelle : celle par exemple qui accompagne les mouvements scéniques importants dans les drames liturgiques et les « jeux » (...). Dans la musique polyphonique, le conduit est une composition entièrement originale (sans tenor liturgique), à deux ou trois voix, exceptionnellement à quatre voix, toutes de même rythme et de même texte. Souvent les fins de séquence sont enrichies de ritournelles sans texte, appelées « caudae », qui étaient peut-être confiées à des instruments ». CONDE Roland de, Nouveau dictionnaire de la musique, Malesherbes : éditions du Seuil, 1986, article « conduit », p. 130.

ou Noël, fêtes de saints patrons, pèlerinages, etc... d'instruire le peuple sans l'ennuyer et même, pourrait-on dire, peut-être en le divertissant, lui proposant par la multitude des participants, l'apparat et la solennité du moment, un spectacle¹¹⁹⁴. Le cloître, le terme « vient de la « procession de la Croix » qui se déroulait autour de la cour¹¹⁹⁵ », se prêtait fort bien à ces évolutions, mais ce n'était pas le cas des églises. « Aussi se voient-elles bientôt dotées d'un déambulatoire qui permet la procession en forme de croix. A l'extérieur des églises, la procession peut suivre un dessin varié qui se termine souvent par une sinusoïde.¹¹⁹⁶ » Enfin, les danses rituelles « effectuées autour d'arbres ou de fontaines, de sources guérissantes, participent du même goût pour la célébration et les évolutions dansées près des sanctuaires¹¹⁹⁷ ».

Deux éléments importants caractérisent les danses sacrées. Tout d'abord, ces danses étaient exécutées par les membres de l'Eglise ou par des personnes, enfants de chœur, qui avaient un rôle à jouer dans le rituel religieux. « On a quelques cas où le peuple se mêle aux ecclésiastiques, mais c'est assez rare, et il ne semble pas que ce soit très ancien. A l'origine, il y avait séparation entre la danse des religieux, à caractère sacré, et celle des profanes.¹¹⁹⁸ » Deuxièmement, on sent dans les gestes des danseurs, l'influence de rites très anciens assimilés par l'Eglise ; dans tous les cas, nous voyons des danses basées essentiellement sur une chorégraphie de lignes, ce qui n'est pas surprenant puisque « la chorégraphie de lignes était la caractéristique essentielle de la danse des seigneurs. L'Eglise se place sur le même plan que la noblesse ; elle doit inspirer le même respect, doit être obéie comme eux¹¹⁹⁹ ». Ces deux éléments expliqueraient pourquoi l'Eglise tolérait les danses nobles, mesurées et assez proches de ses propres pratiques et interdisait les chorégraphies moins retenues qui ouvraient la porte aux débordements.

I.1.2. Les danses profanes.

Les danses collectives auxquelles l'ensemble du groupe participe pour se divertir restent les formes de danse les plus répandues. Nous évoquerons principalement la carole et la basse danse qui, par leur chorégraphie, semblent se rapprocher des danses macabres et qui demeurent également les plus pratiquées.

¹¹⁹⁴ JULIAN Martine et LE VOT Gérard, « Approche des danses médiévales », Ballet Danse, L'Avant Scène, novembre - janvier 1981, p. 116.

¹¹⁹⁵ KOCH Wilfried, Comment reconnaître les styles en architecture, traduit de l'allemand par Léa Marcou, Gütersloh (Allemagne) : éditions Solar, 1989, article « cloître », p. 102.

¹¹⁹⁶ PRUDHOMMEAU G., op. cit., pp. 204-205.

¹¹⁹⁷ JULIEN Martine et LE VOT Gérard, op. cit., p. 116.

¹¹⁹⁸ PRUDHOMMEAU G., op. cit., p. 206.

¹¹⁹⁹ Ibid., p. 204.

La carole est particulièrement surprenante car elle se retrouve à tous les niveaux de la société. Pratiquée par les clercs pour célébrer Pâques, Noël ou la Vierge, elle servait aux divertissements courtois des nobles et le peuple s'y adonnait pour fêter les calendes de mai ou l'amour nouveau. Essentiellement danse aux chansons, « il s'agit d'une danse en chaîne, où l'on se tient par la main et, suivant certaines représentations, par le petit doigt. Les évolutions des danseurs se font généralement de gauche à droite, et la chaîne peut être fermée (dans la ronde) ou bien ouverte. Elle prend alors le nom de « tresque » lorsque pratiquée en milieu paysan elle est guidée par un meneur (...). Souvent exécutée par des femmes seules, la carole n'était pas l'exclusivité de l'élément féminin. De nombreux témoignages attestent dès le XII^e siècle l'existence de rondes masculines, souvent religieuses, et surtout de rondes mixtes qui n'apparaissent qu'assez tardivement dans l'iconographie ». Le mot « carole » est un terme générique pour désigner les danses en chaîne si bien qu'il est impossible de reconstituer le détail des pas, ceux-ci devaient être très divers selon les régions, les époques et les classes sociales. « L'iconographie elle-même reflète cette diversité. Elle distingue en particulier nettement les caroles aristocratiques des caroles paysannes. Les premières, que ce soit celle du Remède de Fortune ou celle du Roman de la Rose, sont dansées de façon très contenue, les corps presque statiques, les pas imperceptibles. Toute idée de mouvement qui contreviendrait à la retenue raffinée et affectée des personnages y est niée. Ces danses d'allure aristocratique s'opposent à la vivacité joyeuse des jeunes filles de Sienne¹²⁰⁰, qui participent les unes et les

¹²⁰⁰ Fresque d'Ambrogio Lorenzetti, 1337-1339, Sienne, Palais public. Des jeunes filles dansent une farandole en s'accompagnant d'un tambour de basque qui aidait à la danse sans gêner le chant. On distingue une figure particulière : les jeunes filles passent sous les bras tendus à hauteur du visage des deux premières et commencent une haie.



'Danse des pastoureaux autour d'un mai'. Heures de Charles d'Angoulême, (vers 1480)
Bibliothèque Nationale de paris.

autres à l'exaltation de la prospérité et de la joie de vivre, dans des oeuvres allégoriques à vocation didactique.¹²⁰¹ »

Les danses seigneuriales s'opposent enfin aux danses sautées, comme les branles. Le livre d'Heures de Charles d'Angoulême nous « montre ainsi vers 1480, en lieu et place de l'Annonce aux bergers, une danse de pastoureaux autour d'un arbre de mai. Sur cette miniature, hommes et femmes alternent dans une chaîne ouverte, conduits au son d'une cornemuse par un meneur dont l'attitude est nettement caractérisée : le torse bombé, la main tendue vers l'avant, paume face à terre¹²⁰² » ; les danseurs s'adonnent à des mouvements brusques et diversifiés, les genoux se lèvent, les dos se courbent, les bras

¹²⁰¹ JULIAN M. et LE VOT G., op. cit., p. 114.

¹²⁰² Ibid., p. 114.

se plient, les pieds quittent le sol... l'idée d'un rythme est suggérée par le corps.

La basse-danse était habituellement exécutée par couples ou suites de couples. « Dans l'ensemble, il s'agit d'une danse plutôt lente, au maintien noble et gracieux, aux manières contenues et posées. Le terme même de « basse-danse » (ou danse « plate ») signifie que les pieds des danseurs ne devaient pas quitter le sol, même lorsque les musiques imposaient une accélération des mouvements successifs (...). La basse-danse, dans son lieu social de prédilection ; la noblesse, comme dans sa technique relativement complexe qui suscite des manuels écrits par les maîtres de danse, contraste vivement avec les branles populaires du XV^e siècle, où la récréation communautaire semble en général la règle, alors que les pas vifs et sautés ainsi que la chaîne continuent d'y être pratiqués.¹²⁰³ »

I.2. Les danses macabres.

I.2.1. Ronde, farandole ou procession ?

« La danse des morts est une danse circulaire, une ronde, un branle, une carole. De là les noms de « reyen » ou « reien », « ring », qui, concurremment avec celui de « Tanzt », servent à la désigner dans les textes allemands. On devait d'autant mieux se représenter le défilé mortuaire sous la forme d'un branle, que les branles furent généralement en vogue depuis une époque très reculée jusqu'au XVII^e siècle, et qu'ils constituaient un genre de divertissement propre à « gens de tous états », de toute condition, aux hommes et aux femmes, aux maîtres et aux serviteurs, aux adolescents et aux vieillards.¹²⁰⁴ » Cette hypothèse selon laquelle la danse macabre était une danse en rond fut partagée par Langlois et reprise par Flaubert qui s'inspira des écrits de ce dernier pour écrire sa Danse des morts. « C'est donc au son du violon que la Mort fait danser les morts, le plus souvent en rond, comme dans ces gravures reproduites par Langlois : « Que la ronde soit immense et la fête joyeuse !... Choisissez vos femmes... Faites-les sauter fort, que la valse les emporte !... » La danse médiévale, dans son pouvoir égalitaire, fait son apparition dans la Danse des morts quand La Mort invite le pauvre à entrer dans la danse : « Va rejoindre les autres qui dansent tous ; va prendre la main du pape, et te mêler à la ronde que j'ai formée pour amuser son créateur. »¹²⁰⁵ »

L'idée d'une ronde est en effet fort bien suggérée par la frise de Kermaria qui se

¹²⁰³ Ibid., pp. 115-116. « Le premier mouvement est la révérence que le cavalier exécute pour saluer la dame. Le deuxième, appelé branle, ne doit pas être confondu avec la danse du même nom, puisqu'il s'agit d'une oscillation du corps porté alternativement sur les deux jambes. Le troisième mouvement est le pas simple qui consiste simplement à avancer un pied puis à en rapprocher l'autre. Il donne naissance au pas double qui, plus que la réunion de deux pas simples, apparaît avec des découpage variables. Enfin le cinquième mouvement : la reprise, se caractérise par les remuements des genoux et des pieds. A ces cinq figures principales, il faut ajouter, pour être complet, la démarche ou pas en arrière, dont la fonction est assez analogue à celle de la reprise, et le congé qui clôt la danse. »

¹²⁰⁴ KASTNER G., op. cit., p. 135.

¹²⁰⁵ BARGUES ROLLINS Yvonne, Le pas de Flaubert : une danse macabre, Genève : Honoré Champion, 1998, p. 55.

déroule en faisant le tour de l'abside¹²⁰⁶, « les personnages, se tenant tous par la main, forment une ronde unique au lieu des groupes de quatre figures peints sous les arcades du Charnier parisien¹²⁰⁷ ». Cette même impression d'un ensemble circulaire était notée par Léon Cathlin lorsqu'il visita la chapelle, « la danse macabre de Ker-Maria est une sorte de ronde où la mort fait l'union ou mieux l'unité entre les hommes¹²⁰⁸ ». Les morts saisissent les vifs par la main ou par l'épaule, ils encadrent les vivants qui nous regardent de face, leurs poses sont guindées alors que plusieurs des squelettes nous sont montrés presque de profil, en train de sautiller, d'animer la danse par leurs mouvements, « les morts exécutent une sarabande effrénée¹²⁰⁹ ». Le terme de « sarabande » évoque plus une sorte de farandole que de ronde. Ce n'est en fait que la disposition de la fresque qui nous donne l'impression d'un cercle. L'artiste de la chapelle de l'ossuaire de Bleibach a déroulé la frise macabre sur l'ensemble des murs, à environ deux mètres du sol. L'image de la ronde, suggérée par la fresque, est accentuée par la voûte du plafond et par la petitesse de la pièce qui, de plus, renforce la sensation d'intimité que le spectateur a l'impression de partager avec la mort. Le personnage du pape est en outre précédé par celui de l'enfant qui ouvre la danse et nous renvoie par association avec les autres fresque connues aux personnages terminant la ronde ; enfin, le dernier squelette, au lieu de suivre le mouvement général de ses compagnons qui le porterait vers la gauche, part dans l'autre sens et nous amène à suivre la danse en sens inverse jusqu'à son commencement.

A partir de ces deux représentations, l'on pourrait être tenté de voir une ronde, et peut-être une carole, dans la chorégraphie de la danse macabre. En réalité, il n'en est rien, ainsi, l'artiste de Bleibach a cassé l'image du cercle en intercalant une page de prologue entre l'enfant et la vieille femme qui se tiennent aux deux extrémités de la danse, alors que l'ensemble des vers est placé au-dessus des personnages. La fresque de la chapelle de Wolhusen qui utilise l'ouverture du vitrail pour rappeler le thème du cercle - un cadavre jouant de la trompette se laisse porter dessus comme s'il s'agissait d'un tonneau - , et qui multiplie cette figure sur les bas-reliefs de la voûte, casse néanmoins la ronde en représentant un Jugement dernier.

Une ambiguïté similaire est entretenue par Anatole France : au début de sa danse un « orchestre » mène « la ronde¹²¹⁰ » et l'on apprend par la suite qu'

« En suivant à tâtons quelque grelot qui sonne,
L'aveugle s'en va seul tout droit changer de nuit, »

¹²⁰⁶ Aujourd'hui, « une tribune de bois cache la partie du fond qui est aussi recouverte par la chaux ». LOUIS M.L.A., op. cit., p. 138.

¹²⁰⁷ SOLEIL F., op. cit., p. 16.

¹²⁰⁸ Op. cit., p. 248.

¹²⁰⁹ MASSERON A., op. cit., p. 534.

¹²¹⁰ Op. cit., p. 110.

ce personnage « ferme ainsi le bal habilement conduit ¹²¹¹ ».

Nous glissons alors de la ronde à la farandole, celle-ci est très souvent sous-entendue par la juxtaposition continue des corps reliés les uns aux autres par les mains des squelettes qui agrippent des pans de vêtements, prennent leur victime par le coude ou la main, s'emparent de l'instrument du vivant ... Ainsi en est-il dans les fresques de la Chaise-Dieu, de la Ferté-Loupière ou de Pinzolo qui ne se déroulent que sur un pan de mur : les artistes ont peut-être voulu figurer une tresque, une ronde ouverte.

Nous devons enfin noter que les critiques parlent souvent de « défilé » lorsqu'ils évoquent les danses macabres : « nous y voyons défiler un certain nombre de personnages qui tous s'acheminent vers la mort dans un ordre également hiérarchique ¹²¹² », « dès le XIV^e siècle, l'idée d'un défilé de toutes les conditions humaines en marche vers la mort apparaît clairement ¹²¹³ », « l'ordre du défilé permet d'évoquer la stratification sociale ¹²¹⁴ », « contre les murs des nefs ou du chœur, que détruit lentement et sûrement l'humidité, on voit se dérouler dans son triste cadre le cortège fantastique qu'ont imaginé les hommes d'autrefois ¹²¹⁵ ». Les termes de « défilé » ou de « cortège » rappellent les processions que nous avons évoquées précédemment. Ils insinuent l'idée de couples puisque la succession des différents membres des classes sociales, associée au terme « défilé » est rythmée par la présence d'un mort après chaque vivant.

On imagine mal les personnages défilant sur une seule ligne, comme des mannequins, mais l'on peut fort bien se représenter l'apparition sur les planches des théâtres de rue, d'un couple formé d'un mort (ou de la mort) et d'un vivant, c'est d'ailleurs la mise en scène que nous proposait Paul Lacroix dans sa reconstitution. C'est enfin sous cette forme qu'apparaissent les fresques les plus tardives : celle de Bleibach, de Bâle, de Hasle, de Fribourg... joignent un mort et un vif, un espace vide sépare chaque couple ainsi formé. Ce couple continue cependant de garder les mêmes attitudes que dans les farandoles et les personnages se pressent deux par deux vers l'ossuaire. A Bâle, certains couples sont presque montrés de trois-quart face, ce qui suggère sans doute une procession par groupe de deux. Cette image du couple, que l'on trouvait déjà sous-jacente dans l'édition de Guyot Marchant puisque nous trouvons des farandoles de quatre personnages, sera exploitée par Hans Holbein et par un grand nombre d'artistes qui s'inspireront de ses gravures, nous l'avons également rencontrée chez Augsute Hoyau et Ferdinand Barth. Faut-il voir dans cette nouvelle disposition une simple facilité d'imprimeurs ? Les personnages étaient-ils déjà disposés ainsi sous les arcades du charnier des Innocents ? Cela aurait alors pu correspondre à des contraintes

¹²¹¹ Ibid., p. 112.

¹²¹² SAUGNIEUX J., op. cit., p. 21.

¹²¹³ MALE E., op. cit., p. 360.

¹²¹⁴ CORVISIER A., op. cit., p. 107.

¹²¹⁵ MASSERON A., op. cit., p. 535.

architecturales.

Il est certes probable que l'image du couple se prêtait mieux aux exigences de mise en page de l'imprimerie, d'autant qu'elle renforçait le thème du double à un moment où l'individu tendait à se détacher de la collectivité. Il est très intéressant de remarquer que cela correspondait également à une évolution de la danse, elle aussi calquée sur les transformations de la société. L'exécution par couple ou par suite de couples de la basse-danse « paraît révéler la conception nouvelle des rapports humains, qui à l'aube du XV^e siècle se fait jour. Comme dans les caroles mixtes du XIV^e siècle, le couple est le centre d'intérêt, il remplace le groupe en son entier, une formule maintenant ancienne, qui dans la société aristocratique du XV^e siècle, n'est plus vraiment possible ¹²¹⁶ ». Cette image de la procession tend cependant à gommer celle de la danse, mais les musiciens qui ouvrent le cortège sont là pour nous rappeler qu'il s'agissait d'une véritable chorégraphie et non d'un simple défilé. Examinons de plus près quels sont les mouvements de nos danseurs.

1.2.2. L'opposition entre les morts et les vivants dans les danses macabres médiévales.

Les morts de La Ferté-Loupière semblent fort joyeux d'entraîner les vivants, quelque peu récalcitrants... Avec de larges sourires édentés l'un deux prend le cordelier par le bras, un autre prie le pape de l'accompagner, un autre encore, légèrement drapé de son suaire, sautille devant l'évêque ... tous semblent vouloir convaincre leurs partenaires des bienfaits de la danse ! Quant aux momies desséchées de la Chaise-Dieu, elles semblent passées maîtres dans l'art de la chorégraphie ! Les genoux se plient, les bras se courbent ... tout est dans l'art du mouvement. Une momie attrape le connétable par l'épaule, une autre exécute un demi-tour devant le chevalier, une autre se voile la face et se détourne d'une dame, un quatrième cadavre, montré de dos, s'empare de l'outil de l'enlumineur, un cinquième se penche avec douceur vers l'enfant.... tous sautillent, gambadent en affichant de larges sourires.

Les morts de Guyot Marchant joignent la parole aux gestes, ils ordonnent à l'abbé de se joindre à eux :

« Abbé, venez tost ; vous fuyez ;
N'ayez ja la chièrre esbaye (...). ¹²¹⁷ »

prie l'écuyer d'accepter leur invitation :

« Avance vous, gent escuier
Qui saves de danser les tours. ¹²¹⁸ »

demandent des conseils au ménestrel et l'invitent à montrer sa science :

¹²¹⁶ JULIAN M. et LE VOT G., op. cit., p. 115.

¹²¹⁷ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 150.

¹²¹⁸ Ibid., p. 149.

« Qu'en dicte-vous ? Alons-nous bien ?
Monstrer vo fault puis que vous tien,
Aux autres cy ung tour de danse.¹²¹⁹ »

Les vivants, eux, ne semblent pas vouloir montrer beaucoup d'entrain pour apprendre à danser, même si la mort encourage vivement le berger, « dansez legièrement¹²²⁰ » ou le clerc :

« Clerc, point ne fault faire refus
De danser, faictes vous valoir.¹²²¹ »

« **Les vivants, par contraste, sont lourds, tristes et hésitants, ils restent immobiles et n'esquissent qu'un vague geste d'horreur.**¹²²² » L'archevêque de la Ferté-Loupière laisse voir une grimace de dégoût, le docteur en Sorbonne de la Chaise-Dieu passe ses bras sous son surplis pour ne pas se faire attraper, le roi fait grise mine, tous semblent pétrifiés par la peur. « Ces vivants que des 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. L'archevêque pense qu'il ne couchera plus « dans sa belle chambre peinte », le chevalier, qu'il n'ira plus le matin « réveiller les dames » et leur donner l'aubade, le curé, qu'il ne recevra plus l'offrande. Le sergent s'indigne que ce mort ait l'audace de porter la main sur lui, « un royal officier ! ». Il cherche, ce sergent, à se retenir aux titres, aux fonctions, à toutes ces choses humaines qui paraissent si solides et qui se brisent sous les doigts comme des fétus. Le laboureur lui-même ne paraît pas pressé de suivre son compagnon, car il lui dit :

« La mort ait souhaité souvent,
Mais volontiers je la fuisse,
J'aimasse mieux, fut pluie ou vent,
Etre en vignes où je fousse. »

Et le petit enfant qui vient de naître, qui ne sait dire que « a, a, a », lui aussi, comme le vieux pape et le vieil empereur, regrette la vie. Désir de vivre que rien ne peut rassasier, et impossibilité d'échapper à la mort, cette terrible contradiction de la nature humaine n'a jamais, je pense, été présentée avec plus de force.¹²²³ Les vivants sont certes accablés de voir la mort se présenter si tôt à eux, mais je ne pense pas que pour autant il faille rejeter toute idée de danse. Il ne faut pas perdre de vue que le mot « danse », au moyen âge, avait une acception beaucoup plus grande que celle que nous lui connaissons aujourd'hui¹²²⁴, il se référait aussi bien au défilé, à la procession, qu'à la basse-danse ou au branle. La danse, nous l'avons vu en début de cette partie, désignait avant tout une

¹²¹⁹ Ibid., p. 157.

¹²²⁰ Ibid., p. 160.

¹²²¹ Ibid., p. 162.

¹²²² MEGNIEN P., La Danse Macabre de La Ferté-Loupière, Auxerre : 1991, p. 28.

¹²²³ MALE E., op. cit., p. 367-368.

pratique chorégraphique, le fait de suivre certaines lignes, de représenter certaines figures était à l'origine associé au terme danse. Donc, le simple défilé, puisqu'il suit une ligne précise, pourrait être qualifié de danse. Mais je ne pense pas que les vivants, invités à la danse par les morts, se contentent de marcher en suivant docilement leur funeste partenaire.

Il me semble que l'opposition entre la danse des morts et celle des vivants, ainsi que le suppose Germaine Prudhommeau, se situe au niveau du type même de chorégraphie qu'ils exécutent et non en terme de danse et de marche forcée. « Le squelette a une danse très mouvementée, il s'agite, se contorsionne, lève les jambes, saute, etc. Au contraire, le vivant bouge assez peu. Ce qu'il fait semble correspondre aux caractéristiques des danses nobles. Il est d'ailleurs assez normal que le vivant fasse les danses connues de lui .¹²²⁵ » Cette remarque est tout à fait juste, on a l'impression que la mort a adopté le style des danses populaires alors que les vivants, pleins de dignité, suivent la chorégraphie des basses danses. Le mort qui s'adresse à l'amoureux, dans les éditions de Guyot Marchant, lève les genoux tout en esquissant un mouvement de bassin, celui qui se tourne vers le bourgeois fait le même mouvement tout en courbant le dos, le mort qui saisit l'écuyer semble prêt à sauter... nombreuses sont les momies dont les pieds ne touchent pas la terre, ce qui va à l'encontre de ce qui est recommandé dans les danses seigneuriales. La chorégraphie que suivent les morts est fort proche de celle que nous avons rencontré dans l'enluminure montrant la danse des pastoureaux autour de l'arbre de mai. C'est une danse sautée, peut-être un branle ou une carole un peu enlevée. Un mort demande d'ailleurs au ménestrel de lui montrer « un tour de danse » car « Maître doit monstrier la science », et ce dernier répond

« J'ay mis sub le banc ma vielle,
Plus ne corneray sauterelle
N'autre danse : mort m'en retient. »

ce qui sous-entend que les danses qu'il animait suivaient souvent un rythme enjoué, « pour faire espoir sos et sotes¹²²⁶ », selon le squelette. La sauterelle était en effet « une danse vive et gaie qui devait être analogue à celle que les italiens ont nommé « saltarello » ou « saltarella ». Il est à peine nécessaire de faire observer que ce nom vient de « saut », en italien « salto », parce que l'air et la danse y procèdent toujours en sautillant. La plupart des danses écrites « in modo di saltarello » sont à trois temps, d'un rythme boiteux et inégal¹²²⁷ ». Comment s'expliquer une telle ironie de la mort envers le ménestrel alors même qu'elle semble lui emprunter ses types de danse ? La mort serait-elle en train de parodier la danse des vivants, une danse « sauvage¹²²⁸ » qui mène à

¹²²⁴ (Voir Partie I, chapitre 1, II.1.)

¹²²⁵ PRUDHOMMEAU G., op. cit., p. 195.

¹²²⁶ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 157.

¹²²⁷ KASTNER G., op. cit., pp. 164-165.

¹²²⁸ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 147.

l'oubli de Dieu et ouvre les portes de l'Enfer ? L'allusion est unique et ne nous permet pas de trancher, mais la question reste posée.

La peinture sur bois de Bar-sur-Loup illustre néanmoins le même motif, « selon la tradition locale, un seigneur aurait tenu un bal à l'époque du carême ; devenu ainsi une proie facile, les danseurs furent tous attaqués par de petits diables noirs ¹²²⁹ ». L'oeuvre nous présente des hommes et des femmes qui se livrent aux plaisirs de la danse. « Un certain nombre d'hommes et de femmes se tenant par la main dansent une ronde au son du galoupet et d'un petit tambourin ; sur la tête de chaque danseur on voit gambader un diabolin dont la présence caractérise évidemment la possession anticipée de l'âme du pécheur. A la droite du musicien est un groupe de gens qui attendent d'entrer dans la danse. En avant dudit groupe, la Mort bande son arc et lance des flèches sur les danseurs ¹²³⁰ », tous vont être précipités dans la gueule béante de l'Enfer qui s'ouvre à droite de la scène. Le caractère unique de cette représentation peut sans doute s'expliquer par le fait que cette peinture est beaucoup plus récente, elle daterait de la fin du XV^e siècle et se rapproche de l'Alphabet de la mort de Holbein dans lequel nous voyons la mort faire brutalement irruption dans les scènes de la vie quotidienne. Mais, par le biais de la présence des diabolins, nous trouvons surtout exprimée l'idée selon laquelle la danse est par essence une des armes du Mal. La scène est en effet accompagnée « d'une légende en dialecte occitan, inscrite en dessous, qui s'adresse aux pécheurs, les « povres pecadours » :

« ... E vous ballas souven e menas folla dansa
Et fates autres mals ave grant seguransa...
... E puis vous ballarias en la terribla dansa
Laqual s'apella ben perpetual cremansa... » ¹²³¹ »

Nous sommes en présence d'une chorégraphie de couples. Au centre, les personnages bombent le torse et exécutent des sauts, ils sont entourés de couples aux allures plus posées, les uns accompagnent un mouvement de pas en avant en levant la main opposée à la jambe, d'autres font des pas de côté comme si, une fois de plus, danse mesurée et diabolique se rencontraient. Dans les autres fresques représentant les danses macabres, les vivants opposent sans doute à la danse endiablée des squelettes une danse noble et mesurée. Cet échange de paroles entre le clerc et la mort prouve que les vivants entrent à leur tour dans la danse :

Le clerc

« Je suis quite de plus choisir
Aultre estat [que la mort]. Il faut qu'ainsi danse,
La mort m'a pris a son loisir. »

Et la mort, qui lui avait déjà consacré un couplet ¹²³², ajoute :

¹²²⁹ WILKINS N., op. cit., p. 68.

¹²³⁰ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 157.

¹²³¹ WILKINS N., op. cit., p. 68. « ... Et vous dansez souvent et menez folle danse Et faites autres maux avec grande sécurité... Et puis vous danseriez en la terrible danse Laquelle s'appelle justement perpétuelle crémation... »

« Clerc, point ne fault faire refus
De danser : faictes vous valoir.
Vous n'estez pas seul, levez sus,
pour tant mois voz en doit chaloir. ¹²³³»

La gravure nous montre le clerc en train de s'exécuter, il lève le pied et se touche le genou, comme s'il tentait d'imiter les morts ; la reine, quant à elle, nous confie que « ceste danse m'est bien nouvelle ¹²³⁴ », ce qui sous-entend a-priori qu'elle essaie de reproduire le mouvement que lui montre son compagnon.



'Dame, à vous sans retollir'. Machaut, *Le Remède de Fortune*. Bibliothèque Nationale de

¹²³² C'est le seul personnage à qui le mort s'adresse deux fois.

¹²³³ ANONYME, *La danse macabre française*, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., pp. 161-162.

¹²³⁴ AUVERGNE M. d', op. cit., p. 266.

paris.

Enfin, si l'on compare les fresques des danses aux miniatures représentant les danses nobles, le connétable ou le ménestrel de la danse de la Ferté-Loupière, le damoiseau ou le paysan de la Chaise-Dieu lèvent tout autant les pieds que les danseurs du Remède de Fortune ! Il est très difficile de dire, du fait de l'aspect hiératique de la basse danse, si les personnages sont réellement en mouvement.

« Les historiens de la danse s'accordent pour constater qu'iconographiquement et culturellement la danse à la fin du moyen âge était perçue sous une double lumière. En effet, on distinguait d'une part les danses paysannes ou populaires, d'autre part les danses nobles. Celles-ci, les basses-danses, étaient caractérisées par une esthétique linéaire : on recherchait la ligne longue et souple, on rejetait tout mouvement qui contreviendrait à la retenue raffinée des participants. La danse paysanne, par contre, supposait un certain défoulement : on recherchait une certaine angularité, et les danses, plus vives et plus grossières, étaient surtout sautées au lieu d'être marchées mesurément. S'agissant de danses célestes ou diaboliques, c'est ainsi que bien souvent les artistes font ressentir le contraste : dans un psautier rémois du douzième siècle, par exemple, la danse bénie, au son de la harpe, est caractérisée par la retenue, la danse diabolique par des mouvements lubriques, jongleuresques.¹²³⁵ Nous pouvons ainsi supposer que les vivants adoptent le style des basses-danses, parce qu'en présence de la mort ils ont sans doute peur de danser des caroles ou des branles qui sont condamnés par l'Eglise à cause de leur caractère « diabolique » ; de plus, du fait de l'opposition entre les basses-danses et les danses populaires, la chorégraphie offre un moyen supplémentaire pour résister à la mort, pour montrer qu'elle ne les a pas encore vaincus ; inversement, les morts se laissent aller à faire des sauts et des contorsions comme les vivants en faisaient lorsqu'ils se pensaient invulnérables¹²³⁶, pour annoncer à leurs hôtes qu'ils risquent de les suivre en Enfer. Deux questions se posent alors : comment s'expliquer que le paysan adopte un danse qui n'est pas

¹²³⁵ TAYLOR J.H.M., « Que signifiait danse au quinzième siècle? Danser la Danse macabré », op. cit., p. 265.

¹²³⁶ Malgré tous les avertissements de l'Eglise, danser était « une des principales distractions à tous les niveaux de la société, paysanne ou courtoise. Même les clercs ou les moines, semble-t-il, cédaient souvent à la tentation de participer aux danses profanes. Un poème moralisant breton met en garde les femmes : « Quels horribles péchés elles font De hanter moines, quels qu'ils soyent, Pour trihori danser en rond... » » WILKINS N., op. cit., p. 60.



Fin de la 'danse macabre des Saint Innocents'. Edition de Guyot Marchant (1485).

celle de sa classe ? Comment justifier que les clercs et les laïcs participent ensemble à une danse ?

L'aspect dansé du défilé macabre est indubitable et les morts musiciens ainsi que certains propos que nous avons relevés sont là pour nous le rappeler, peut-être faut-il voir là un nouvel indice tendant à montrer l'égalité entre les hommes ... Nous verrons que le mélange des instruments confirme l'hypothèse selon laquelle deux types de danse se rencontrent.

1.3. Des danses médiévales aux danses sabbatiques.

Lorsque l'on sait combien la danse fut combattue par l'Eglise comme acte satanique, il est assez facile de voir quels liens pouvaient la rattacher au sabbat.

1.3.1. La danse : un passage vers l'Enfer.

La danse a longtemps été considérée comme l'oeuvre du démon : « Aucun Chrétien ne participera, ni pendant l'assemblée liturgique, ni chez lui, ni dans la rue, ni dans aucun autre lieu, à des danses, des sauteries, des plaisanteries ou tout autres jeux diaboliques. ¹²³⁷» Ces instructions, attribuée à Saint Pirmin (753), associent la danse aux pratiques sataniques. La danse était perçue comme une contrainte, nombreux sont ceux qui abusèrent de celles-ci et profanèrent les lieux du culte ¹²³⁸. La danse devint alors châtiment, les personnes atteintes de maladies provoquant une agitation incontrôlée des

¹²³⁷ PASTORI J.P., op. cit., p. 44.

¹²³⁸ (Voir partie I, chapitre 1, II.2.)

membres du corps, qui se croyaient possédées, recherchaient la protection des lieux sacrés. Ce sont en fait les débordement liés à la danse qui étaient condamnés, ces derniers, qui rappelaient les cultes païens, provoquaient une perte de contrôle du corps que la religion chrétienne ne pouvait tolérer et multiples furent les propos de l'église qui visèrent à réfréner l'ardeur chorégraphique du peuple¹²³⁹. « Cette manière de mouvoir le corps en suivant un rythme musical plus ou moins rapide a souvent été dénoncée comme dangereuse et capable de mener à la damnation les personnes de sexe opposé qui s'y adonnent : « la danse est la compagne inséparable de la luxure », écrit Saint-Ambroise. « Partout où l'on danse lascivement, le diable se trouve », ajoute Saint-Chrysostome ». ¹²⁴⁰»

Les danses macabres illustrent parfois très clairement cette notion de danse malsaine. Nous avons déjà montré que les vivants étaient forcés d'entrer dans la ronde et qu'ils n'appréciaient guère la chorégraphie désordonnée que les morts tentaient de leur imposer. En fait, une partie des danseurs va nécessairement vers l'Enfer, et cet élément a été trop peu souligné dans l'étude des danses, sans doute parce qu'il n'apparaît pas de manière très évidente.

Tout d'abord, la chaîne se dirige vers la gauche, et non vers la droite comme cela est le cas dans la danse la plus répandue au moyen âge, la carole.

Le côté gauche peut indiquer tout simplement la mort ; dans la plupart de nos fresques, « les vivants, mornes et résignés, se laissent conduire par des visions d'outre-tombe vers le but facile à deviner, et qui était aussi représenté à Bâle : l'ossuaire où les crânes et les os sont amoncelés, comme cela se voit encore dans les petits cimetières de Basse-Bretagne serrés à l'ombre du vieux clocher ¹²⁴¹ ».

Associé aux autres éléments de la danse, le saut, la farandole et la recherche de la forme circulaire, il devient le signe de la damnation... c'est du moins ce qu'annoncent les prêcheurs dominicains dans leurs sermons. « Au XIII^e siècle, Jacques de Vitry, dans un sermon, observe que les femmes qui conduisent les danses portent au cou la clochette du Diable qui les suit des yeux. Selon lui, la danse est un cercle dont le centre est le Diable : « chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus... » On tournait, dans la ronde, toujours vers la gauche (in sinistram), disait-on, vers l'Enfer, ce qui prouvait que la danse était diabolique. Plus haut on saute en dansant, plus bas on descendra en Enfer ; plus on prend plaisir au son des instruments, plus on devra gémir après. Se tenir par la main et par le bras, c'est former la chaîne qui permet au Diable d'entraîner les danseurs vers l'abîme ; plus on se fait beau pour danser, plus un jour on sera laid et noir, comme les démons - voilà l'avertissement donné par un autre Dominicain, Johannes Herolt. ¹²⁴² »

Le maître qui est au bout de la première danse macabre éditée par Guyot Marchant

¹²³⁹ (Voir partie I, chapitre 2, II.2.1.)

¹²⁴⁰ VILLENEUVE R., op. cit., article « danse », p. 95.

¹²⁴¹ MASSERON A., op. cit., p. 535.

¹²⁴² WILKINS N., op. cit., p. 61.

avertissait déjà le spectateur que le chemin emprunté par la mort et par ceux qu'elle conduisait se divisait en deux :

« Pour ce, vous qui veez l'istoire,
Retenez la bien en mémoire,
Ca homme et femme elle amoneste
D'avoir de paradis la gloire.
Eureux est qui es cieulx fait feste.
Bon y fait penser soir et main,
Le penser en est profitable (...).
Mais aucuns sont a qui n'en chault
Comme si ne fust paradis
N'enfer. Helas, ils auront chault ! ¹²⁴³ »

La rime sur le mot « chault », qui fait correspondre le verbe et l'adjectif, sous le couvert de l'ironie, dévoile clairement les supplices qui attendent ceux qui font fi des préceptes de l'Eglise et qui ne se soucient pas de régler leur vie selon ses commandements. « Les textes sont moralisants, pour montrer que seuls ceux qui auront mené une vie exemplaire sur Terre trouveront le chemin du Paradis ; pour les autres, probablement la majorité, pécheurs, l'Enfer est inévitablement leur destination. Au portail de toutes les grandes églises et cathédrales, la procession des damnés entraînés en Enfer par des démons, rappelait à tous, le sort certain de ceux qui n'obéissent pas aux lois divines. De la procession à la danse il n'y avait qu'un petit pas. Les résonances de l'art roman étaient si fortes que la figure de la Mort devait être comprise, sinon comme le Diable lui-même, du moins comme une forme alliée à lui. ¹²⁴⁴ »

Le texte de la danse macabre de Berne explicite ce rapprochement qui était déjà sous-entendu dans le Mors de la pomme. Dans celui-ci, la mort - et donc le « mal » absolu pour l'homme - , apparaît après que le serpent, l'envoyé de Satan, prononce ces paroles :

« Par l'envie que j'ay sur homme
J'ay tant fait que par mon malice
A Eve ay fait mengier la pomme
Dont ne puet que grant mal n'en ysse. ¹²⁴⁵ »

Les premiers vers de la danse de Berne expliquent l'origine de la mort en passant sous silence l'épisode de la tentation puisque le plus important était que par l'intermédiaire de la parole du serpent auprès de la première femme, Satan, et non Dieu - ce qui signifie que le diable devinait les intentions du Créateur -, a créé la mort. C'est du moins ce que laisse sous entendre l'ellipse :

« De la langue venimeuse du diable
La mort a son origine première. ¹²⁴⁶ »

¹²⁴³ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., pp. 164-165.

¹²⁴⁴ WILKINS N., op. cit., p. 54.

¹²⁴⁵ ANONYME, op. cit., p. 228.

La mort est née grâce à la victoire de Satan qui a montré à Dieu que ses créatures pouvaient aisément céder aux tentations, quitte à enfreindre ses commandements et à engendrer sa colère. La mort devient une des facettes du diable. La comparaison entre les évocations de décomposition et de pourriture, caractéristiques de l'art funéraire du XV^e et du XVI^e siècle et illustrées par l'histoire des Trois morts et des trois vifs, et les scènes de torture et de supplice en Enfer, si répandues dans les représentations du Jour du Jugement, ne pouvaient que renforcer ces liens supposés. Le message de la danse macabre dit que nous sommes tous égaux devant le Jugement du Seigneur ; rang et possession n'y comptent pour rien. Le texte de l'édition de Guyot Marchant de 1486 concrétise la menace sous-jacente dans le Mors de la pomme, lors de leur mort, les spectateurs seront menés vers l'Enfer ou le Paradis :

« Devant qu'il soient cent ans passés,
Tous les vivants comme tu dis
De ce monde seront passés
En enfer ou en paradis,
Mon compagnon. Mais, je te dis,
Peu de gent sont qui aient cure
Des trépassés ne de noz dis.
Le fait deulx git en adventure.¹²⁴⁷ »

Paradoxalement, cet abandon du religieux naît de la hantise de la mort qui atteint parfois un tel degré qu'elle engendre la peur et le dégoût de la vie. « Horrifiés par l'affreux spectacle de l'agonie du corps et de sa décomposition putride, affolés par le pessimisme spirituel et par la perspective presque inéluctable des tourments infernaux qui attendent l'âme, les esprits oublient Dieu.¹²⁴⁸ » Le texte en latin placé dans la danse au-dessus du roi mort met en garde contre cet oubli de Dieu, mais, par sa langue, il ne pouvait s'adresser qu'aux érudits et reflète sans doute le contenu des sermons des prédicateurs :

« *Motales dominus cunctos in luce creavit ut capiunt meritis gaudia summa poti. Felix ille quis qui mentem vigil et illuc dirigit atque vigil noxia queque cavet. Nec tamen infelix sceleris quem penitet actu quique fama facinus plangere sepe solet. Sed vivunt homines tanquam mors nulla sequatur et velut infernos fabula vana foret, cum doceat sensus viventes morte resolvi atque Herebi penas pagina sacra probet. Quas qui non metuit infelix prorsus et amens vivit. Et extinctus sentiet ille rogum. Sic igitur cuncti sapientes vivere certent ut metui inferni sit metuenda palus.*¹²⁴⁹ »

L'Enfer est partout, et, afin de le rendre visible pour tous, il fut peint sur les murs des églises. « On peut rapprocher la danse du squelette de certaines danses de démons figurées dans les églises ou représentées dans les Mystères. C'est compréhensible, la Mort était assez souvent assimilée à l'Esprit du Mal : les squelettes figurent parmi les

¹²⁴⁶ ANONYME, La Danse macabre de Berne, UTZINGER Hélène et Bertrand, Itinéraires des Danses macabres, Mayenne : éditions J.M. Garnier, 1996, p. 293.

¹²⁴⁷ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, p. 144.

¹²⁴⁸ SURDEL A., op. cit., p. 13.

représentations infernales.¹²⁵⁰ » Dans la petite chapelle de Saint-Sébastien, près du Faouët, en Bretagne, un petit diable tenant un registre où sont certainement inscrits les noms des danseurs, ouvre la danse des hommes et des femmes. A Kernascleden, « au-dessus de la danse macabre dont elle est en quelque sorte l'aboutissement se trouve une représentation fantaisiste de l'enfer où l'auteur a laissé libre cours à une imagination naïve pour représenter les divers supplices des damnés¹²⁵¹ ». A Pinzolo, à l'extrême droite de la danse macabre « se tient le Diable, non loin de la Mort, sur un cheval ailé et qui tire ses flèches meurtrières. Arraisonné par Saint Michel, le Diable ou bien un « horrible démon », lui-même muni d'ailes de chauve-souris, proclame :

« Io seguiti la morte con questo
Mi quaderno, donde à schrito
Li mali oprator che meno al inferno. »

Effectivement, il tient un grand livre, où l'on peut lire les noms des péchés mortels : *Superbia ; Avaritia ; Luxuria ; Ira ; Gula ; Invidia ; Accidia*¹²⁵². Le peuple juif, qui a commis le pire des péchés puisqu'il a « renié le christianisme » ne pourra connaître que l'Enfer, c'est du moins ce qu'annonce la danse macabre de Berne, violemment antisémite :

Réponse des Juifs à la Mort

« Oh que nous avons été trompés,
Les rabbins nous ont menti en tout,
Ils nous ont donné beaucoup de fausses lois ;
La mort maintenant nous conduit en enfer.¹²⁵³ »

Enfin, un des personnages récurrents de la procession macabre, le ménestrel, est assuré de ne pas connaître le Paradis. Sa seule présence suffit à prouver que les danseurs ne vont pas tous vers la même mort. « Au moyen âge, les jongleurs et les ménestrels étaient considérés comme étant les « ministres de Satan », favorisant les oeuvres du démon. Selon Alcuin, les personnes qui introduisent dans leur maison des acteurs, des mimes ou des danseurs, ne comprennent pas qu'ils admettent chez eux une foule de diables. Les

¹²⁴⁹ ANONYME, *La Danse Macabre des Saints Innocents*, op. cit., p. 31. « Le Seigneur a fait naître tous les mortels à la lumière pour qu'ils obtiennent selon leurs mérites les joies les plus considérables. Heureux celui qui, vigilant, dirige son esprit vers ce but et qui, vigilant, redoute chaque faute. Mais heureux aussi celui qui se repent en acte de son crime et n'a de cesse, d'après la rumeur publique, de pleurer ses méfaits. Mais les hommes vivent comme si la mort n'advenait pas et comme si une vaine fable ouvrait la porte des Enfers, alors que les vivants se désagrègent dans la mort, et que les textes sacrés attestent des châtiments de l'Erèbe. Celui qui ne le craint pas vit dans le plus grand malheur et comme privé de raison, et à sa mort il sentira le bûcher. Ainsi donc, que tous s'efforcent de vivre en sages, afin que ce soit la peur de l'Enfer qui fasse craindre l'eau du Styx. »

¹²⁵⁰ PRUDHOMMEAU G., op. cit., pp. 195-196.

¹²⁵¹ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 152.

¹²⁵² « Je suis la Mort avec ce registre, où sont inscrits Les malfaiteurs que je mène en Enfer ». WILKINS N., op. cit., p. 56.

¹²⁵³ UTZINGER Hélène et Bertrand, *Itinéraires des Danses macabres*, Mayenne : éditions J.M. Garnier, 1996, p. 300.

ménéstrels, au ban de l'église, taxés d'infamie par Charlemagne, étaient « ceux qui inculquent le vice dans les âmes par les oreilles et par les yeux ». Au XII^e siècle, Henri d'Autun pose la question : « un jongleur, peut-il espérer atteindre la vie éternelle ? » ; et donne la réponse : « certainement non, car ils sont tous les ministres du Diable ».¹²⁵⁴»

I.3.2 De la danse d'Holbein aux danses modernes.

Dans quelques textes, sur certaines fresques, la vision de l'Enfer se présentait assez clairement aux yeux des spectateurs : dans la majorité des oeuvres, elle était sous-entendue par la présence du ménestrel, de la chaîne dansée et par l'agitation désordonnée des squelettes.

Holbein, en renouvelant le thème par l'introduction de saynètes, évolution qui suivait l'arrivée du couple dans les danses, a du même coup brisé la chaîne dansée et par là même, une des marques de l'Enfer s'est effacée. Nous trouvons l'assemblée des morts musiciens, mais elle n'ouvre plus la danse, les premières gravures sont consacrées aux épisodes de la Genèse. Pourtant, il nous arrive parfois de découvrir le diable dissimulé dans certaines gravures. Juché sur le dos de l'usurier, un petit diabolotin manie un soufflet, est-il en train d'aspirer l'âme de celui que la mort vient de rencontrer¹²⁵⁵? Dans une autre gravure, la mort et le diable se disputent la personne du joueur, la mort attrape le personnage par le cou, comme pour l'étrangler, alors que le diable lui arrache les cheveux ; le diable, la bouche ouverte, la main crispée et prête à griffer semble prêt à défendre chèrement son bien alors qu'un deuxième joueur tend sa main vers lui. Le commentaire de la gravure est sans équivoque :

« Que vault à l'homme, tout le monde
Gagner d'hazard, et chance experte,
S'il reçoit de sa vie immonde
Par mort, irreparable perte ?¹²⁵⁶»

¹²⁵⁴ WILKINS N., op. cit., p. 17.

¹²⁵⁵ HOLBEIN H., *Icones Mortis*, op. cit., gravure n° 20, p. 219.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, gravure n° 41, p. 240.



Hans Holbein, 'La mort et le joueur', Icones Mortis. Gravure n°41. Gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer. Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554.

Le diable est absent des autres scènes, ce qui tendrait à montrer que le Mal est en perte de vitesse. Les oeuvres qui se sont inspirées de ces simulacres ont ignoré ces deux interventions diaboliques. Ludwig Bechstein, qui est resté le plus près de l'oeuvre première, s'est servi de ce personnage pour figurer la conscience du joueur, partagée entre l'appel du malin et les paroles de l'ange, qui rappellent au soldat qu'il est en train de jouer toute sa solde alors qu'à la maison ses enfants n'ont pas de quoi manger :

« Und ein Engel steht, ihn verklagend,
Vor des ewigen Richters Thron.
Und der Verzweiflung Drachengebilde
Tritt ihm näher und packt ihn wild.

Und der Pilger spricht zu der furchtbaren Macht :

« Et ist mein ! » drauf umhüllt ihn ewige Nacht.¹²⁵⁷ »

Nous ne rencontrons pas de diable dans les caricatures d'Auguste Hoyau et Ferdinand Barth lui accorde une place minuscule : un petit diabolin s'est en effet glissé dans la lettrine du commentaire qui accompagne le dessin du suicidé ; chevauchant le revolver, il s'agrippe à la gâchette. La damnation n'est plus réservée qu'à des catégories marginales : joueur, avare et suicidé. La figuration de l'Enfer disparaît donc des danses lorsque celles-ci nous présentent le couple formé par le vivant et par la mort. Le diable fait enfin une timide apparition dans la danse macabre de Mac Orlan qui nous rappelle que le maître des ténèbres ne connut jamais de supplices et qui ajoute, « il passe impunément à travers cette danse macabre qui s'associe à l'atmosphère de 1926¹²⁵⁸ » ; quant à Verlaine, il fédère peut-être la mort et le démon puisque cette dernière monte « un dragon¹²⁵⁹ ». Toutes ces allusions passent presque inaperçues et gommement complètement l'image de l'Enfer, ce n'est donc pas dans le traditionnel défilé plus ou moins statique des personnages ou des abstractions qu'il va falloir le chercher. Rejoignant les premières mises en garde de l'Eglise, l'Enfer va s'éveiller de la danse.

En dehors de la danse de Bar-sur-Loup, les fresques ou sculptures des danses nous présentaient une farandole qui oscillait entre le défilé et la danse. La confusion entre la danse réservée des vivants et celle beaucoup plus agitée des morts va ouvrir les portes de l'Enfer.

Anatole France, s'inspirant d'une fresque médiévale, ne faisait déjà plus la distinction entre les membres du couple fatal qui adoptent la même chorégraphie,

« Sous les pas des danseurs on voit l'Enfer béant,
Le branle d'un squelette et d'un vif sur un gouffre.¹²⁶⁰ »

cette danse effrénée mène à la damnation mais chacun suit la mort avec confiance car tous savent qu'un jour « la chair d'Adam sera reprise aux vers¹²⁶¹ ». Le type de danse ne permet même plus de distinguer les catégories sociales des danseurs,

« L'irrésistible sarabande
Met en branle le genre humain.¹²⁶² »
... tous se laissent aller à des rythmes endiablés,
« Ducs, barons, chambellans, sénéchaux et vidames
Tourbillonnaient avec les derniers des manants.

¹²⁵⁷ Op. cit., « Die Spieler », p. 170. « Un ange accusateur se tient Devant le trône du Juge éternel. Le spectre du dragon du désespoir S'approche de lui et le saisit sauvagement. Et le pèlerin s'adresse à la terrible Puissance : « C'est à moi ! » Et la nuit éternelle l'environne alors. »

¹²⁵⁸ Op. cit., « Le dieu vivant », p. 60.

¹²⁵⁹ « La mort », op. cit., p. 11.

¹²⁶⁰ Op. cit., p. 109.

¹²⁶¹ Ibid., p. 112.

¹²⁶² GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 112.

Les femmes de roture et les plus nobles dames

*S'esbaudissaient ensemble en des bonds surprenants.*¹²⁶³»

La danse diabolique des hommes assoiffés par l'or que déverse le juif errant ne se distingue en rien de cette première danse macabre que l'auteur attribuait à Holbein¹²⁶⁴. « Le branle aux bonds extravagants¹²⁶⁵ » de la danse médiévale fait écho au « branle » qui agite les « danseurs frénétiques » du XIX^e siècle. Une « assemblée innombrable et sardanapalesque / Se démenant à corps perdus » forme une « sarabande aux énormes volutes¹²⁶⁶ », « Tournoyante Babel de têtes et de bras, / De torsos convulsifs, de jarrets en délire¹²⁶⁷ ». Tous ces hommes ont « cessé de vivre¹²⁶⁸ » et ne dansent plus comme autrefois au son des instruments, ils suivent le tintement de l'or. Les vivants ont quitté leur tenue hiératique pour imiter la danse des morts.

Apollinaire va encore pousser plus loin le processus en créant un espace commun aux morts et aux vivants. Dans La maison des morts, comme par enchantement, les morts reprennent leur ancienne apparence,

« Tous étaient si gais
Si charmants, si bien portants
Que bien malin qui aurait pu
Distinguer les morts des vivants »

L'union entre les deux mondes antithétiques se concrétise dans un « bal champêtre » que l'on danse par deux,

« Plus tard dans un bal champêtre
Les couples mains sur les épaules
Dansèrent au son aigre des cithares »

La danse permet de réaliser ce que chacun pensait inconcevable, elle apporte aux « parents et amis » la possibilité de communier avec « la petite troupe des morts récents¹²⁶⁹».

¹²⁶³ DUCOS DU HAURON A. , op. cit., p. 3.

¹²⁶⁴ C'est peut-être la danse macabre de Bâle qui servit de support au poète, de même qu'elle dut inspirer A. France qui nous parle de l'aveugle dont la Mort, « en discrète personne, / Coupe tout doucement la corde de son chien ». Op. cit., p. 111. Ce détail appartient à la fresque de Bâle qui fut parfois attribuée à Holbein.. La description, dans les deux poèmes, d'une farandole est contraire à l'esprit des Simulacres de la mort gravés par Holbein.

¹²⁶⁵ DUCOS DU HAURON A. , op. cit., p. 8.

¹²⁶⁶ Ibid., p. 30.

¹²⁶⁷ Ibid., p. 28.

¹²⁶⁸ Ibid., p. 48.

¹²⁶⁹ Op. cit., p. 41.

Ce glissement de la danse des morts vers celle des vivants en appelle un autre. Les squelettes, qui étaient finalement les seuls enclins à danser, vont désormais danser seuls, et vont prendre pour modèle les danses des vivants et les rondes sabbatiques.

Le mouvement des danseurs est tout d'abord léger, « Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse ¹²⁷⁰ », « danse et tourniquète ». Les squelettes s'appliquent pour suivre les pas indiqués par le maître à danser, « chacun gesticule, / Avance et recule ¹²⁷¹ », « les morts dansaient tous d'un pas égal, animé ¹²⁷² » ; les amoureux se laissent bercer par la musique, « Langourement enlacés / Les couples sans rien voir tournoient ¹²⁷³ ». Seul le bruit des maigres armatures trahit les morts « dont chaque os cliquette ¹²⁷⁴ ». Les rimes « squelette », « cliquette », « tourniquète », « claquette », par l'allitération en [ɛt] imitent le claquement sec que font les os lorsqu'ils s'entrechoquent mais indiquent aussi, par leur sonorité ouverte, [ɛ], la gaieté qui jaillit de la danse. Mais le léger cliquetis se transforme bientôt en un bruit plus sourd, « On entend claquer les os des danseurs ¹²⁷⁵ ». Ce son naît des mouvements brusques des squelettes, « Ils sont tous là, carillons d'os, / Qui se cognent du ventre et se poussent du dos ¹²⁷⁶ » ; puis, le rythme donne de l'ampleur à la danse, « la folle troupe tourbillonnait ¹²⁷⁷ ». La « ronde fantasque » perd rapidement le contrôle de ses mouvements, « Un grand qui gigote / Brandit sa marotte », « Un autre le rosse ¹²⁷⁸ » et « les couples fous » « piétinent leurs tombes » ; la ronde se transforme en un branle diabolique : « Leur sauterie est comme un sacrilège / Bondi, hors de la terre et de la neige ¹²⁷⁹ ». Le désordre des mouvements s'accompagne de cris et de hurlements, « tous dansent, / Tous hurlent, hymne abominable, hurlent en choeur ¹²⁸⁰ », « tout cela allait en rond et se perdait dans un tourbillon sans limites ¹²⁸¹ ». Les danseurs sont

¹²⁷⁰ CAZALIS H., op. cit.

¹²⁷¹ NORMAND U., op. cit., p. 11.

¹²⁷² FLAUBERT G., op. cit., p. 174.

¹²⁷³ FAGUS, op. cit., p. 45.

¹²⁷⁴ NORMAND U., op. cit., p. 11.

¹²⁷⁵ CAZALIS H., op. cit. .

¹²⁷⁶ VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹²⁷⁷ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., p. 350.

¹²⁷⁸ NORMAND U., op. cit., p. 11.

¹²⁷⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹²⁸⁰ FAGUS, op. cit., p. 13.

¹²⁸¹ FLAUBERT G., op. cit., p. 174.

enveloppés dans une spirale sans fin qui tourbillonne de plus en plus vite. « Cette dernière image de la spirale transforme l'image médiévale en un cliché romantique récurrent, particulièrement apprécié de Baudelaire, Gautier, Hugo, pour ne nommer que les plus grands. Le mouvement giratoire est celui de la valse, image de la passion vertigineuse qui entraîne les danseurs vers leur perte.¹²⁸² » On la retrouve également chez Verhaeren où le tournoiement des flocons de neige qui se mêle à celui des morts produit un effet cinétique et stroboscopique,

« Les flocons blancs tombent si forts
Que leur danse, dans les ténèbres,
Se mêle immensément à la danse des morts,
Et multiplie à l'infini
Le branle fou des kermesses funèbres.¹²⁸³ »

Les morts sont alors aspirés vers le néant,

« Les morts dansaient et la longue file de squelettes tournait et tourbillonnait en une immense spirale qui montait jusqu'aux hauteurs les plus hautes et descendait jusqu'aux abîmes les plus profonds.¹²⁸⁴ »

Et leur chute les entraîne dans le « gouffre¹²⁸⁵ » de l'Enfer.

« Tout gémit, tout craque,
Dans l'ancre d'Eaque.¹²⁸⁶ »

Au milieu du chœur des jeunes filles « bondissent sept sorcières », l'une « joue à la boule avec sa tête et danse » ; et, tout en chantant « le joli Mai », les jeunes filles imitent leurs sauts :

« Trois à trois, deux à deux, trois à trois, une à une
Jeunes filles brunes,
Jeunes filles blondes,
Bondissent en rondes :
- Voici le mois de Mai, istra, istra, istra-la-la,
Voici le mois de Mai, faut marier vos filles !¹²⁸⁷ »

Les danses des revenants rejoignent ainsi les danses des sorcières autour des gibets :

« A l'angle d'un taillis, surgit un gibet noir
Soutenant un pendu ; d'effroyables sorcières

¹²⁸² BARGUES ROLLINS Yvonne, Le pas de Flaubert : une danse macabre, op. cit., p. 56.

¹²⁸³ Op. cit., p. 214.

¹²⁸⁴ FLAUBERT G., op. cit., p. 173.

¹²⁸⁵ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹²⁸⁶ NORMAND U., op. cit., p. 12.

¹²⁸⁷ FAGUS, op. cit., pp. 34-35.

Dansent autour (...).¹²⁸⁸»

Néanmoins, les pendus ne sont pas animés par leurs propres mouvements. Le vent les pousse dans ses « tourbillons éperdus » et « palpitants encore » ils dansent et « voltigent » « dans les feux de l'aurore¹²⁸⁹ ». Sur la plaine, « secoués par le bec avide des corneilles », ils dansent « dans l'air noir des giges non pareilles¹²⁹⁰ ». Et pour les faire participer à son « bal », « Messire Belzébuth » « tire par la cravate / Ses petits pantins noirs » et « Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël!¹²⁹¹ ».

Les morts des danses « contemporaines », comme ceux des danses médiévales, peuvent donc se lever et jouer en toute liberté de leurs mouvements, contrairement aux pendus qui n'appartiennent pas encore réellement au monde des morts. Les écrivains, en associant ce thème avec celui du sabbat, également à la mode au début du XIX^e siècle, ont réactualisé l'aspect satanique contenu dans les danses macabres. La danse des squelettes est une danse « sauvage », une danse infernale, c'est pourquoi le roi refusait de se joindre au cortège de la mort. La danse macabre, comme la danse du sabbat, a été remise au goût du jour par les romantiques et nous avons vu comment Berlioz, dans la Symphonie fantastique, mélangeait les deux thèmes. Les écrivains, puisant dans les différentes légendes, ont créé un nouveau type de danse macabre dans laquelle les morts se livrent à des rondes infernales. Ils ont également exploité les différentes variations offertes par les instruments qui accompagnent les danses.

II. La Musique

« Des danseurs ne sauraient se passer de musiciens, un bal ne peut manquer d'avoir un orchestre ; aussi la fête de la Mort a-t-elle eu ses ménestriers pour inviter la foule à venir goûter au cimetière les joies du tombeau. L'idée des squelettes musiciens placés en tête des rondes funèbres, le plus souvent sur une estrade auprès du charnier, fut probablement suggérée par la coutume, très répandue pendant le moyen âge, de pratiquer des jeux et des divertissements après les saints offices autour des églises, dans le lieu même qui servait d'asile aux morts. C'est là que les pèlerins récitaient des cantiques et des légendes, que les trouvères et les ménestrels fablaient et chantaient, que les jongleurs faisaient leurs tours d'adresse, que les marchands vendaient mille babioles, et que la jeunesse des deux sexes tenait de doux propos et dansait. Cette coutume ne fut à la vérité qu'une tolérance de la part du clergé qui s'y opposa formellement toutes les fois qu'elle occasionna des abus et devint un sujet de scandale. Le Manuel du péché, composé, à ce que l'on croît, au XIII^e siècle, par l'évêque Grosthead, proteste contre cet usage dans les vers que voici :

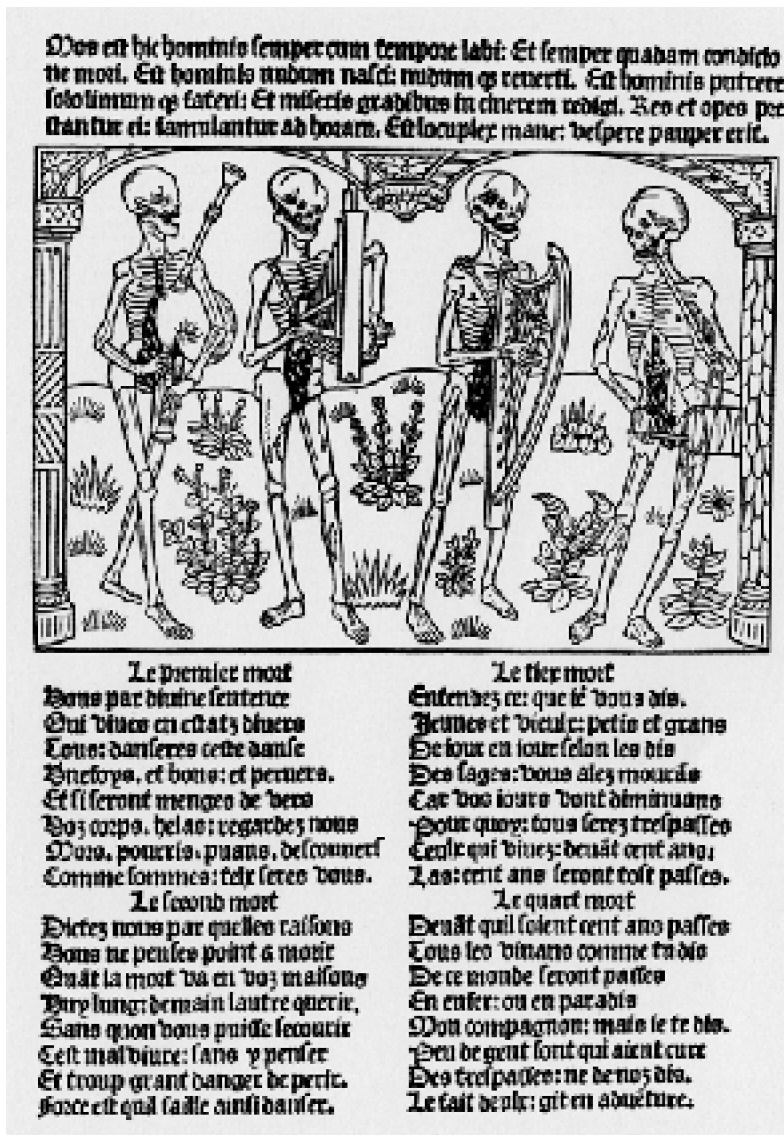
¹²⁸⁸ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹²⁸⁹ BANVILLE T. de., op. cit., p. 52.

¹²⁹⁰ VERLAINE P., « Effet de nuit », op. cit., p. 67.

¹²⁹¹ RIMBAUD A., op. cit., pp. 31-32.

Karoles ne lutes ne deit nul fere
 En seint église, ki me voit crere ;
 Kas en cimetièrre Karoler
 Utrage est grant u lutter. ¹²⁹²»



'L'orchestre des morts', 'danse macabre des Saint Innocents'. Edition de Guyot Marchant (1486).

II.1. Le meneur de jeu.

« De toutes les professions représentées dans le bal des Morts, aucune ne fut peut-être plus populaire que celle du ménestrel ou ménétrier (...) car les ménestrels n'étaient pas seulement les musiciens du peuple, ils s'employaient aussi à divertir les grands (...). Ces musiciens gyrovagues allaient de ville en ville, de village en village, de tribu en tribu,

¹²⁹² KASTNER G., op. cit., p. 141.

célébrant la valeur des héros et les exploits des chefs, les doux combats de l'amour et les tendres conquêtes des amants, les plaisirs frivoles de la terre et les joies incommensurables du ciel, la vie tumultueuse des champs et l'existence paisible des cloîtres.¹²⁹³ » Les ménestrels qui amusaient leurs convives par leurs récits et donnaient le signal du bal étaient cependant vus comme les émissaires du diable. « Il était interdit aux gens d'Eglise d'entretenir des ménestrels, interdiction renouvelée au Concile de Paris en 1212. Les ordres mendiants qui, comme les ménestrels, dépendaient d'un bon accueil au château, voyaient d'un mauvais oeil ce groupe rival. Dans leurs sermons, ils affirmaient que les ménestrels étaient les serviteurs du Diable et que quiconque leur faisait des cadeaux aidait l'oeuvre du Diable. » Dès la première année de son règne, suivant sans doute les recommandations du clergé, Philippe Auguste frappa d'un arrêt de bannissement les poètes et musiciens errants. Mais une fois encore, l'attitude de l'église était fort ambiguë puisque « de nombreux évêques et mêmes des Papes, avaient à leur service des musiciens de Cour aussi bien que de Chapelle. A Avignon, par exemple, au XIV^e siècle, le Pape Clément VII en particulier, protégeait des musiciens faiseurs de chansons d'amour, qui parfois assumaient les fonctions de musiciens d'église !¹²⁹⁴ » Au XIII^e siècle, Saint-Thomas d'Aquin éleva sa voix en faveur des comédiens que la portion la moins éclairée du clergé ne cessait de persécuter, sa prise de position ménage les opposants en tenant compte du besoin de se divertir et des préceptes chrétiens. Il « déclara que l'art du comédien n'avait rien de mauvais en soi au point de vue religieux, et qu'il était permis à tout chrétien de payer des histrions pour se divertir, si ces histrions se renfermaient dans les bornes de la décence et s'obligeaient à respecter les lois de la morale chrétienne¹²⁹⁵ ».

Ce personnage qui, à l'origine, participait à la danse des vivants, va très vite occuper une double fonction dans la danse macabre. Lui, qui invitait les autres à participer aux plaisirs de la danse, se retrouve pressé par la mort d'entrer dans la ronde et, nous l'avons vu, de montrer ses tours. Mais, par l'intermédiaire des squelettes musiciens qui ouvrent par exemple les danses de Bâle et que l'on retrouvera à la Ferté-Loupière ainsi que dans les éditions de Guyot Marchant postérieures à 1485, le ménestrel se trouve projeté dans sa nouvelle fonction posthume : animer la danse des morts. En tant que meneur de jeu au service de la Mort, le ménestrel parachevait l'aspect diabolique qu'on lui prêtait, nous verrons là encore que les instruments dont il jouait pouvaient le mener vers l'Enfer ou vers le Paradis.

Les danses modernes ont totalement abandonné cet aspect ambivalent du musicien qui a lui seul aurait pu fournir une piste intéressante pour ancrer le thème du double et n'ont retenu que l'image de l'orchestre formé par les morts. Le musicien ou le maître à danser, puisque ces deux fonctions ont donné naissance à des métiers différents, était déjà absent de l'oeuvre d'Holbein. Dans cette dernière, seuls les morts possèdent un instrument et la mort n'invite pas le ménestrel à se joindre à elle. Le seul musicien vivant

¹²⁹³ Ibid., p. 144.

¹²⁹⁴ WILKINS N., op. cit., p. 27.

¹²⁹⁵ KASTNER G., op. cit., p. 147.

que l'on puisse observer, un joueur de vielle, se tient en retrait dans la chambre de la nonne, il est là pour illustrer les différentes sortes de voix, celle de Dieu, de la musique ou de la mort, que l'homme peut entendre. Cette absence est fort curieuse et reste difficile à expliquer alors même que ce personnage était présent dans l'ensemble des fresques, peut-être faut-il voir là une nouvelle preuve apportée à l'hypothèse selon laquelle la danse d'Holbein ne constitue pas une véritable danse macabre. L'orchestre qui accompagne la danse n'a selon Reinhold Hammerstein aucune cohésion et ne constitue pas un ensemble réaliste, au contraire des autres danses. « Darum muß es umso mehr überraschen, daß Holbein die alte Beinhauszene mit den Todesmusikanten in seine Bilderfolge aufgenommen hat. Warum hat er sie nicht weggelassen ? Die Antwort auf diese Frage kann nur lauten, daß Holbein die Beinhausmusik überhaupt nicht mehr auf einen gedachten Tanz bezieht. Diese Entfunktionalisierung und Loslösung der Beinhausmusik als einer bloßen Tanzmusik haben wir bereits auf anderen Belegen Zumindst im Ansatz feststellen können. Hier bei Holbein erscheint sie total. ¹²⁹⁶ »

Il semblerait que, suivant la plus que célèbre danse d'Holbein, les auteurs qui lui ont succédé aient réduit le ménestrel à une fonction purement symbolique. Alcide Ducos du Hauron va même jusqu'à assimiler ce « troubadour », qui a perdu un des ses principaux attributs puisque « lui seul ne dansait pas ¹²⁹⁷ », au poète Macaber et explique ainsi l'origine de la danse :

« Macaber est mon nom, répéta le fantôme ;
Dieu permet que les morts se montrent aux vivants.
Je fis du bruit sur terre, et je fus un grand homme,
Chantre inspiré, je mis l'univers en émoi,
A toute heure chantant la danse échevelée
Que moi seul avais vue, et qui fut appelée
Macabre, en mémoire de moi. ¹²⁹⁸ »

¹²⁹⁶ Op. cit., p. 93. « C'est pourquoi il est encore plus surprenant qu'Holbein ait repris dans sa suite imagée la vieille scène du charnier avec les morts musiciens. Pourquoi ne l'a-t-il pas supprimée ? La réponse à cette question ne peut seulement être qu'Holbein n'établissait plus somme toute le rapport entre la musique de l'ossuaire et une danse imaginaire. Cette défonctionnalisation et ce détachement de la musique de l'ossuaire vue comme une simple musique de danse, nous avons déjà pu en constater au moins des ébauches de preuves. Ici, chez Holbein, cela apparaît clairement ». Selon R. Hammerstein, l'orchestre dessiné par Holbein ne correspond à aucune réalité et montre combien le graveur s'est éloigné du sens premier des danses. « Nimmt man die dargestellten Instrumente zusammen, so ergeben sie keineswegs ein denkbare « Orchester » bzw. Ensemble im Sinne der Zeit. Ein reales Zusammenwirken ist also auszuschließen. Zwar erinnert der von links herannahende Zug durchaus an eine zeitgenössische prunkvolle oder auch militärische Aufmarschformation mit Musikanten. Doch sowohl die Teilnehmer als auch ihre Instrumente entsprechen der Realität in keiner Weise. Die dargestellten Längstrompeten sind in Holbein Zeit längst anachronistisch geworden. Nur in der bildenden Kunst leben sie auf Gerichtsdarstellungen weiter. Die beiden Kesselpauken wirken zwar für sich genommen durchaus realistisch, doch kommen sie in der Realität niemals allein vor, sondern in der Formation mit Trompeten oder Posaunen gekoppelt. Die Tatsache, daß sie hier isoliert, sozusagen statisch erscheinen und aus dem Verbund des Zuges herausgenommen sind, gibt ihnen etwas Besonderes und Zeichenhaftes. Dies aber kann nur im Umfeld der alten Tympanumsymbolik angesiedelt sein, die das mit Tierhaut bespannte Fellinstrument dem Teufel, dem Tod und der Vergänglichkeit zuweist. » p. 94.

¹²⁹⁷ Op. cit., pp. 7-8.

Toutefois, l'utilisation que Théophile Gautier et Gustave Flaubert ont fait de certains instruments présents dans les fresques médiévales nous montre comment ces auteurs ont pu joindre en un seul le personnage du troubadour et celui du mort musicien. En effet, dans la danse de Flaubert, nous relevons un curieux détail ; la mort accompagne le mouvement des danseurs au son de son « rebec¹²⁹⁹ ». Nous retrouvons la même allusion dans « Bûchers et Tombeaux » :

« Le spectre en tête se déhanche,
Dansant et jouant du rebec,
Et sur fond noir, en couleur blanche,
Holbein l'esquisse d'un trait sec.¹³⁰⁰ »

Ce détail nous éclaire sur l'amalgame qui s'est produit entre le troubadour appartenant à la chaîne des hommes entraînés par la mort et les morts musiciens. En effet, le rebec est une « petite vielle médiévale à deux ou trois cordes, d'origine orientale, qui est restée en usage jusqu'au XVII^e siècle¹³⁰¹ ». Cet instrument n'était donc plus utilisé lorsque Flaubert et Gautier composèrent leurs textes. De plus, le spectre qui accompagne, dans les gravures d'Holbein, Adam et Eve sur terre, ne joue pas du rebec ; en effet, la caisse n'a pas une forme piriforme mais s'élargit comme une guitare, enfin, le squelette ne tient aucun archet¹³⁰².

L'appel à ce type très particulier d'instrument avait donc certainement pour but de faire référence aux danses macabres les plus anciennes. Or, les morts musiciens ne jouent jamais du rebec, tout au plus trouve-t-on une chifonie¹³⁰³ dans le manuscrit de la danse des femmes de la Bibliothèque Nationale, dont la diffusion fut semble-t-il très réduite. Le personnage à qui l'on confie très souvent ce type d'instruments n'est autre que le ménestrel. Dans la fresque de la Chaise-Dieu l'on aperçoit très distinctement, aux pieds du ménestrel, une vielle à roue. La musicienne de la danse du Spreuerbrücke de Lucerne

¹²⁹⁸ Ibid., p. 12.

¹²⁹⁹ Op. cit., p. 166.

¹³⁰⁰ GAUTIER T., op. cit., p. 112.

¹³⁰¹ CONDE R. de, op. cit., p. 458, article « rebec ».

¹³⁰² Emile Mâle écrit que la Mort « régale les exilés d'un air de vielle », op. cit., p. 380. Pour les raisons que je viens d'évoquer je pense qu'il s'agit plutôt d'un instrument appartenant à la famille des guitares. De plus, le squelette tient l'instrument sous son bras droit et non pas sur son épaule gauche - c'est ainsi que les joueurs de vielle ou de luth sont représentés dans toutes les danses ou dans les miniatures médiévales - si le mort est censé jouer, il ne peut s'agir d'une vielle ; s'il ne joue pas, on n'imagine pas un joueur de vielle ou de luth tenir son instrument de cette façon. Il semblerait que le ménestrel de la danse des femmes du manuscrit de la bibliothèque nationale joue également d'une guiterne.

¹³⁰³ Appelé aussi vielle à roue. « Sorte de vielle où l'archet est remplacé par une roue enduite de résine qui frotte les cordes sous l'action d'une manivelle. Les cordes sont raccourcies non par les doigts directement, mais par un clavier. » CONDE R. de., op. cit., p. 571, article « vielle ».

porte le même instrument en bandoulière. Dans les danses de Guyot Marchant et de la Ferté-Loupière, la vielle est placée symboliquement derrière le musicien, il ne fera plus danser les vivants, un archet en forme d'arc est tombé entre ses deux pieds. L'oeuvre de la Ferté-Loupière étant plus tardive, le ménestrel est représenté avec un instrument qui succéda à la vielle à archet, la viole plate, « qui ne paraît qu'au XVI^e ou plus tôt à la fin du XV^e siècle ¹³⁰⁴ ». Dans l'édition de Vérard, la vielle est déposée derrière le ménestrel qui tient en plus un chalumeau à la main, instrument que l'on retrouve dans les danses de Bâle et Bleibach. Il y a donc bien eu confusion entre le ménestrel et les morts musiciens. La mention du « rebec » dans les oeuvres de Flaubert et de Gautier nous montre comment le passage de quatre personnages à un seul ainsi que le transfert des caractéristiques de l'un vers l'autre a pu être effectué. Le ménestrel jouait du rebec dans les danses médiévales, la Mort va jouer de cet instrument ou d'autres instruments à archet au XIX^e siècle et notamment de celui qui connut une grande renommée, le violon.

Le ménestrel n'entre plus dans la danse, il appartient désormais au royaume des morts et se doit d'animer la danse funèbre. De plus, les squelettes musiciens qui ouvraient la danse ont été remplacés par une seule et unique personne ; un transfert s'est produit entre ces deux fonctions bien différenciées, désormais le cadavre du ménétrier, et non son squelette, conduit la danse des morts.

Maître à danser, il est reconnaissable par sa prestance, c'est « un homme dont le port et la haute stature / Commandaient le respect ». Il est « vêtu d'un noir pourpoint ¹³⁰⁵ » ou « selon la mode, / D'un complet à carreaux ¹³⁰⁶ ». Son « grand panache noir se tordait sur sa tête ¹³⁰⁷ » et il dirige la danse « de sa main de blanc gantée ». Dandy d'un nouveau genre, alors que « Ses pieds boitent dans des escarpins incommodes », il « fait le beau ¹³⁰⁸ », « son front révélait un poète ¹³⁰⁹ ». Cette recherche vestimentaire fait écho aux « riches parures que les seigneurs donnaient aux ménétriers en récompense de leurs services ¹³¹⁰ ».

Le ménétrier menait autrefois la danse des vivants,
« Il enlevait du sol la danse,

¹³⁰⁴ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 164.

¹³⁰⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 7.

¹³⁰⁶ FAGUS, op. cit., p. 14.

¹³⁰⁷ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 8.

¹³⁰⁸ FAGUS, op. cit., pp. 14-15.

¹³⁰⁹ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 8.

¹³¹⁰ KASTNER G., op. cit., p. 162. Dans les fresques, les ménestrels portent le « costume qui était sans doute le costume distinctif des gens de sa profession ». Au grand Bâle, « il est coiffé d'une sorte de bonnet, et porte par-dessus ses manches justes, des manches larges, ouvertes et tombantes » p. 163. Ces vêtements modestes ne sont pas, selon cet auteur, représentatifs de la manière dont étaient vêtus les musiciens.

Par blocs entiers de danseurs lourds,
 Il la berçait de son amour,
 Il la roulait dans sa démente (...).¹³¹¹»

Il est, au moment du sabbat, le premier à sortir de la « terre bénite¹³¹² » et à s'élever « au-dessus du sépulcre¹³¹³ ». Le « troubadour noir¹³¹⁴ », le « spectre » dessiné par Holbein qui « en tête se déhanche » en « dansant¹³¹⁵ », réveille désormais « les trépassés au fond des bières¹³¹⁶ ». Il redevient le joyeux personnage qu'il était autrefois : « ses dents blanches illuminaient tout son visage¹³¹⁷ », « avec grâce il se dandine¹³¹⁸ » et son chant, émis par une « voix creuse et claire¹³¹⁹ », tel un appel, fait se lever les morts :

« Et flagellant la terre et l'air de sa badine,
 Le fantoche bat la mesure : à ses côtés
 Se lève une marée de formes féminines (...).¹³²⁰»

Le troubadour se confond parfois avec le personnage de la mort. Ce « joyeux ménétrier¹³²¹ » qui « à minuit joue un air de danse¹³²² » ou « sonne une marche au pas bref » et « tape un grand rappel¹³²³ » n'est autre que la grande faucheuse. Et la mort ne se contente plus d'inviter les hommes à la danse, elle est devenue chorégraphe, elle donne ses ordres au pauvre : « va rejoindre les autres qui dansent tous ; va prendre la main du pape, et te mêler à la ronde que j'ai formée pour amuser son créateur ». Ce dernier n'est autre que Satan, maître des morts : « la nuit je les réveille, et je veux qu'on danse aussi dans ce lieu-là¹³²⁴ », confie-t-il au Christ ; « voluptueux empereur, assis sur

¹³¹¹ VERHAEREN E., op. cit., p. 210.

¹³¹² Ibid., p. 211.

¹³¹³ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., p. 349.

¹³¹⁴ FAGUS, op. cit., p. 15.

¹³¹⁵ GAUTIER T., « Bûchers et tombeaux », op. cit., p. 112.

¹³¹⁶ VERHAEREN A., op. cit., p. 212.

¹³¹⁷ Ibid., p. 212.

¹³¹⁸ FAGUS, op. cit., p. 15.

¹³¹⁹ NERVAL G. de, « La danse des morts », op. cit., p. 349.

¹³²⁰ FAGUS, op. cit., p. 15.

¹³²¹ FLAUBERT G., op. cit., p. 166.

¹³²² CAZALIS H., op. cit. .

¹³²³ BARRAULT S., op. cit., « la troisième danse macabre », pp. 13-14.

un tombeau, il aime à voir ses sultanes danser ¹³²⁵ ». Satan, ainsi qu'il l'explique à Jésus, est devenu le maître des Enfers et des morts, ces derniers dansent pour le divertir : « je brise les tombes, et les morts dansent, ils reviennent la nuit quand je les appelle. Cela est beau, mon maître, il faut voir la procession de fantômes s'étendre sur le mur verdâtre, quand la lune brille sur les tombeaux et que l'oiseau de nuit bat de ses ailes sur les têtes jaunies. ¹³²⁶ » Les morts, tant que le Jugement dernier n'a pas eu lieu, sont sous l'emprise de Satan, ce qui plonge le Christ dans une profonde tristesse : « Pauvres hommes ! quand donc viendrez-vous dans mon sein vous abriter de la damnation ? » Et permet à Satan d'ironiser, « Ah ! ah ! la fin du monde, tu veux dire ? Quand cela viendra, je me croiserai les bras et je retournerai à mes cuisines ¹³²⁷ ». La Mort « accompagne de son rebec » les « pas saccadés » des danseurs, c'est elle qui détient le pouvoir d'animer la danse et sur les épaules de laquelle repose l'harmonie du monde. « J'ai passé et j'ai vu des générations naître et mourir ; j'ai entendu l'écroulement des monarchies et des trônes, les vagues du peuple en colère, qui ont monté et se sont apaisées ; j'ai entendu des cris, des malédictions, des soupirs, des blasphèmes ; tout cela se confond dans une vaste harmonie qu'on appelle le monde et dont la dernière note est mon nom. ¹³²⁸ »

Et lorsque les morts ne sont pas encore portés en terre, le diable se fait lui-même ménétrier :

« Messire Belzébuth tire par la cravate
Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel,
Et, leur claquant au front un revers de savate,
Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël ! ¹³²⁹ »

Il arrive au ménestrel de mener seul la danse des morts, mais il revêt alors des caractéristiques diaboliques qui rappellent les mises en garde que l'église prodiguait à son encontre au moyen âge. Le troubadour peut également se confondre avec le personnage de la Mort, ce qui s'explique aisément puisque dans les danses médiévales des squelettes musiciens ouvraient le bal, tous ne forment plus qu'une seule et même personne. Le diable, enfin, peut prendre la place du ménétrier, ce qui se conçoit facilement puisque les musiciens étaient autrefois perçus comme ses émissaires. Serge Barrault unit ces trois entités puisque la mort « en un geste de danse » invite le poète à la suivre ; musicienne, elle bat du tambour et semblable au diable elle s'enfuit lorsqu'elle aperçoit la « croix » qui « brille à sa vue ¹³³⁰ ». De manière plus systématique, le ménétrier, la Mort et le Diable sont ressentis comme un seul et même personnage parce qu'ils

¹³²⁴ FLAUBERT G., op. cit., p. 163.

¹³²⁵ Ibid., p. 166.

¹³²⁶ Ibid., p. 163.

¹³²⁷ Ibid., p. 163.

¹³²⁸ Ibid., p. 168.

¹³²⁹ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

utilisent un instrument identique, le violon. Nous verrons que cet instrument permet également à Fagus d'introduire le personnage du juif errant qui revêt des caractéristiques identiques à celles que l'on vient de définir.

II.2. Les instruments.

« Dans la collection d'instruments de musique que nous offre la partie iconographique des danses des morts, nous retrouvons à peu près tous les éléments, ou du moins les principaux éléments de l'ancienne musique instrumentale, flûtes, fifres, flajeols, sifflets, chalumeaux, hautbois, muses, cornemuses, cornes ou cors, cornets, courtauts, cromornes, trompettes, sacquebutes, violes, rebecs, chifonies, harpes, psaltérions, tympanons, luths, guitares, mandores, mandolines, monocordes, dicordes (trompettes marines), tricordes, tambours, tambourins, naquaires, triangles, cloches, grelots, castagnettes, plusieurs instruments à vent du genre de la flûte, plusieurs instruments à cordes du genre du luth, petites orgues portatives et autres instruments.¹³³¹ » Nous ne prétendons pas, dans cette étude, rechercher le devenir de ces multiples instruments qui apparaissent tous dans l'une ou l'autre des fresques macabres. Nous ne nous intéresserons qu'aux instruments qui reviennent le plus souvent ou qui ont traversé les siècles, tout en montrant qu'ils n'étaient pas choisis au hasard.

II.2.1. Les danses médiévales.

Le personnage du mort musicien était a priori absent de la fresque des Innocents, des manuscrits de Saint-Victor et de la première édition de Guyot Marchant. On le rencontre pour la première fois dans une fresque française à la Chaise-Dieu et c'est d'ailleurs la présence de ce personnage ainsi que de celle du prédicateur qui laisse supposer l'existence d'un original différent de celui du cimetière parisien. « En 1841, on voyait encore assez distinctement certaines figures que le dessinateur [Jubinal] a reproduites : c'était un prédicateur en chaire, et, assis au pied de la chaire, un personnage à moitié effacé qui semblait jouer d'un instrument. Or, quand on étudie les danses macabres de l'Europe du Nord, celle de Berlin, celle de Reval, on y remarque les mêmes personnages. On reconnaît que le musicien assis au pied de la chaire est un mort qui joue de la cornemuse : sa musique rythme la danse.¹³³² » A Kernascleden, un prédicateur à barbe blanche parle sur la mort. « Au pied de la chaire, la Mort représentée par un cadavre, assis ou accroupi, sonne de la trompette d'un air joyeux et sardonique, pour appeler tous les mortels à cette danse.¹³³³ »

¹³³⁰ Op. cit., « La troisième danse macabre », pp. 13 et 15.

¹³³¹ KASTNER G., op. cit., p. 181. Pour une étude détaillée du fonctionnement de chacun de ces instruments vous pouvez vous reporter à la deuxième partie de son travail. Les instruments sont classés par famille et Kastner établit une filiation très précise avec les instruments que nous connaissons aujourd'hui.

¹³³² MALE E., op. cit., p. 374.

¹³³³ LOUIS M.L.A., op. cit., p. 151.

Comment s'expliquer l'intervention d'un musicien dans un sermon organisé par un prédicateur qui généralement combattait les ménestrels ? Le peintre de Strasbourg avait sans doute saisi ce paradoxe puisque le personnage du musicien disparaît. Néanmoins, le premier tableau représente, comme dans les fresques que l'on vient d'évoquer, « le Sermon du dominicain, prêchant aux fidèles la nécessité du « bien vivre et du bien mourir » pour éviter la damnation éternelle ¹³³⁴ ». De plus, lorsque l'on examine la fresque de Berlin, l'on s'aperçoit que le personnage assis au pied de la chaire n'est pas un ménestrel mais un diabolin, ce qui ne fait qu'imager les traditionnelles mises en garde de l'Eglise prononcées à l'encontre de cette profession. Enfin, dans les danses de Lübeck, Berlin et Reval, le musicien joue de la cornemuse, or cet instrument « est très souvent associé au Diable et à la Mort dans les manuscrits médiévaux, dans les fresques de la danse macabre, et dans les tableaux hallucinants de Bosch », ce qui explique sans doute pourquoi « au XIII^e siècle, Berthold von Regensburg, dans un sermon, appelle les ménestrels « les cornemuses du Diable » ¹³³⁵ ».

La trompette, quant à elle, est porteuse d'une double signification, elle annonce le Jugement Dernier et préfigure la damnation. « Selon la Règle des Anchorètes du XIII^e siècle, les orgueilleux sont les trompettistes du Diable : ils remplissent leurs poumons de l'haleine de Vaine Gloire et ensuite, comme des trompettistes, la laissent échapper en des vantardises creuses, faisant beaucoup de bruit pour se glorifier eux-mêmes ; ils feraient mieux de penser aux trompettes de Dieu, qui sonneront de façon terrifiante aux quatre coins du monde, quand viendra le Jour du Jugement. ¹³³⁶ »

A mon avis, la présence de ce personnage ne fait qu'illustrer les propos du prédicateur, il est à lui seul une figuration de l'Enfer, de par l'instrument qu'il joue - cornemuse ou trompette - et de par sa réputation.

Lorsque les danses étaient destinées à l'impression, le nombre des musiciens se multiplie, le prédicateur fait place à l'auteur. L'orchestre, situé en tête de la danse macabre éditée par Guyot Marchant en 1486, et que l'on retrouvera dans la danse des femmes ¹³³⁷, se compose de quatre musiciens : celui de gauche tient une cornemuse, son

¹³³⁴ REINHARD A., op. cit., p. 30.

¹³³⁵ WILKINS N., op. cit., p. 17.

¹³³⁶ Ibid., p. 24.

¹³³⁷ Dans le manuscrit de la Danse des femmes de la Bibliothèque nationale (n°7310.3), deux gravures accompagnent les paroles des ménestrels, et non celles des morts. (Ces deux gravures ont une facture totalement différente de celle que l'on retrouvera dans les éditions suivantes. Les musiciens semblent jouer dans la pièce dallée d'une riche demeure, devant un décor de théâtre qui représente une maison fortifiée située en pleine campagne. Les momies ont des formes plus arrondies que dans les éditions suivantes de la danse des femmes. Le décor pastoral stylisé est assez proche de celui de la danse des hommes, si ce n'est que des arbres ont été ajoutés). Un mort tient une gigue, l'autre un hautbois. « Les deux autres ménestrels jouent, l'un de la flûte et du petit tambourin, l'autre de la chifonie, appelée vielle actuellement en français. On voit que les illustrations de ce manuscrit ne rappellent qu'un seul des musiciens de l'orchestre de la danse macabre imprimée, à savoir, le joueur de flûte et de tambourin. » KASTNER G., op. cit., p. 143.

voisin joue d'un petit orgue portatif, le troisième porte une harpe et le dernier joue de la flûte en s'accompagnant du tambourin¹³³⁸. Ce quatrième personnage disparaît, sans doute faute de place, de la fresque de la Ferté-Loupière qui reprend avec fidélité les éditions de Paris et de Troyes de la danse de Guyot Marchant gravée par Le Rouge. Nous pouvons nous étonner de ce passage de un à plusieurs musiciens.

Ces personnages, ainsi que nous le suggèrent les illustrations du manuscrit de la Bibliothèque nationale, étaient sans doute les acteurs qui ouvraient la pièce de la danse macabre. La présence d'un décor placé derrière les deux couples de squelettes musiciens¹³³⁹ tend à prouver cette hypothèse. La Totentanz mit Figuren, éditée par Henri Knoblochster à la fin du XV^e siècle corrobore l'idée d'une mise en scène. Les quatre musiciens ouvrent la danse par un concert d'instruments à vent¹³⁴⁰, ils se « tiennent sur une sorte d'estrade ou de théâtre couvert. Trois d'entre eux sont assis sur un banc placé au milieu de cette estrade. Au bas de la gravure se montrent jusqu'à mi-corps trois danseurs squelettes, qui paraissent fort animés par les sons qu'ils entendent¹³⁴¹ ». La scène suivante se déroule dans l'ossuaire, trois morts gesticulent devant un cercueil ouvert, dans celui-ci, un mort commence à se lever ; au devant de la scène, trois autres squelettes, dont l'un bat du tambour avec un os, dansent gaiement. Le défilé traditionnel commence alors, mais ici, chaque mort est accompagné d'un instrument de musique.

Nous pouvons donc affirmer que les musiciens qui ouvrent généralement les danses imprimées sont les membres d'un orchestre qui préludait à la représentation théâtrale de la danse. Néanmoins, pourquoi cet orchestre est-il composé de quatre musiciens ? La présence des morts¹³⁴², qui portent le nom de ménestrel dans le manuscrit de la bibliothèque nationale, est sans doute calquée sur la structure des Dits des trois morts et des trois vifs. Après l'intervention de l'ermite, trois morts prennent la parole à tour de rôle. Dans les danses, à la suite de l'auteur, quatre morts mettent le public en garde. Ce passage du trois au quatre trouve sans doute son origine dans la symbolique des chiffres et marque une fois de plus la présence du mal et de l'imperfection. « Les nombres pairs - singulièrement le deux et son double le quatre - , dans la mesure où ils sont divisibles et par conséquent corruptibles, sont le symbole du monde créé, terrestre, un monde affecté d'une sorte d'imperfection ontologique ; ils connotent facilement le mal, le péché et la mort. Les nombres impairs au contraire - et singulièrement le un et le trois -, parce

¹³³⁸ Peut-être trouvait-on le même orchestre dans la danse des morts de Cherbourg. « Il n'en subsistait, à l'époque où Joachim Ménant publia sa Description des sculptures solaires de l'église de Cherbourg (1850), que le tambour d'un squelette qu'il reproduisit. » MASSERON A., op. cit., p. 528.

¹³³⁹ Dans la danse de Guyot Marchant, les quatre musiciens sont également regroupés par deux puisque l'orchestre se tient entre deux colonnes à partir desquelles partent deux arcs ; une clé de voûte sépare visuellement les deux couples.

¹³⁴⁰ L'un joue du trombone ou de la sacqueboute, les trois autres du hautbois, de la clarinette ou du chalumeau. Les instruments sont figurés de manière grossière et il est difficile de trancher.

¹³⁴¹ KASTNER G., op. cit., p. 143.

¹³⁴² Ces personnages étaient absents de la première édition de Guyot Marchant, leur apparition correspond à celle des musiciens.

qu'indivisibles et donc incorruptibles, sont symbole de pureté et de perfection ; ils connotent volontiers le bien, l'éternel et le divin.¹³⁴³ » Les danses, à la suite des Dits, jouent avec le symbolisme des nombres ; les Dits nous proposaient deux groupes de trois personnages, les éditions des danses nous montrent quatre musiciens suivis de plusieurs couples.

Les fresques de Carisolo et de Pinzolo, plus tardives, semblent faire la jonction entre les deux types de danses que l'on vient de décrire. Sur la gauche, un squelette couronné et assis sur une sorte d'estrade, joue de la cornemuse, sa position et son instrument font écho aux fresques dans lesquelles l'on trouvait un prédicateur. A sa droite, nous trouvons deux autres squelettes qui sonnent du chalumeau. Associés à la cornemuse, ces instruments formaient un petit orchestre semblable à celui que nous avons rencontré dans les éditions des danses, l'estrade insistant d'ailleurs sur l'aspect théâtral de la scène. Les chiffres deux et trois se retrouvent ainsi une nouvelle fois entremêlés et traduisent le caractère ambivalent des danses qui mènent leurs protagonistes vers l'Enfer ou le Paradis.

Les orchestres des danses sont-ils semblable à ceux que l'on rencontrait à l'occasion des fêtes et des cérémonies ? A Bâle, deux musiciens¹³⁴⁴ ouvrent la danse devant le charnier où sont empilés les ossements des morts. Les instruments dont ils se servent « faisaient partie de ceux qui, au moyen âge, formaient l'accompagnement ordinaire des danses, savoir : la flûte, le tambourin plus le chalumeau. Rapportons-nous-en sur ce point à Thoinot Arbeau : « Le tambourin, dit-il, accompagné de sa flûte longue, entres aultres instruments, estoit du temps de noz pères employé pour ce qu'un seul joueur suffiseoit à mener des deux ensemble, et faisoient la symphonie et accordance entière, sans qu'il fust besoing de faire plus grand despence et d'avoir plusieurs austres joueurs, comme violons et semblables. Maintenant, ajoute-t-il [c'est-à-dire vers 1589], il n'est pas si petit manouvrier qui ne veuille a ses nopces avoir des hautbois et saqueboutes ». ¹³⁴⁵ » Ce commentaire laisse entendre que le tambourin et la flûte étaient très souvent accompagnés d'un instrument à archet, « violons et semblables ». A cet ensemble, s'ajoutaient des instrument à vent, « hautbois et saqueboutes », c'est-à-dire des instruments de la même famille que le chalumeau et le trombone. Les fresques que nous avons décrites utilisaient des instruments similaires où appartenant à la même famille : chalumeau, flûte, saqueboute, hautbois, gigue, chifonie et tambourin. L'orchestre des danses macabres était donc assez proche de celui que l'on rencontrait lors des fêtes collectives. Toutefois, la cornemuse, la harpe et l'orgue portative ne figurent pas dans cet orchestre. Non seulement leur sonorité ne s'accordait pas nécessairement avec celle des instruments que l'on vient d'énumérer, mais de plus, la harpe et la cornemuse étaient

¹³⁴³ RIBARD J., op. cit., p. 15.

¹³⁴⁴ Cette présence de deux morts au lieu de quatre peut surprendre mais je pense que le couple des morts, suivi du couple du vif et du mort s'oppose au groupe qui débute la danse et qui est attroué autour du prédicateur. De plus, d'autres musiciens sont disséminés dans la fresque et jouent de divers instruments : chalumeau, vielle, flûte, violon, cornemuse. Un squelette fait même semblant de frapper sur un tambour avec des os.

¹³⁴⁵ KASTNER G., op. cit., p. 142.

porteuses de connotations radicalement opposées. Il semblerait donc que les instruments ne soient pas uniquement présents pour leur sonorité mais qu'ils se doublent d'une valeur symbolique. Comme le montre Paul Lacroix dans sa reconstitution, les acteurs devaient entrer sur scène en jouant tour à tour de ces différents groupes d'instruments, et illustraient ainsi « les chants des anges et les cris des damnés ¹³⁴⁶ ».

II.2.2. Les instruments et leur signification.

Nous retrouvons, au niveau des instruments, la division que l'on avait rencontrée lorsque nous avons étudié les différentes formes de danse. Les danses nobles et ecclésiastiques, mesurées ou destinées au culte divin, s'opposent aux danses populaires,

désordonnées et infernales. « Pour l'esprit médiéval, en général la réponse était claire, basée sur une logique de dualité. Dieu est le contraire du Diable ; le Ciel est le contraire de l'Enfer : ainsi, la musique de l'Enfer doit forcément être le contraire de celle du Paradis. D'innombrables images dans les manuscrits nous démontrent cette division entre musique céleste - en général le chant angélique accompagné à la harpe ou aux instruments à cordes - et la musique infernale - le plus souvent bruyante, au chalumeau, au tambour, à la trompette. ¹³⁴⁷ »

L'orchestre que nous trouvons dans l'édition de Guyot Marchant met clairement à jour cette dualité en juxtaposant la cornemuse, l'orgue portative, la harpe et le tambourin accompagné de la flûte. Les anges musiciens de Memling jouent de l'orgue portative et de la harpe. Instrument céleste, la harpe ainsi que les autres instruments à corde pincée, servaient également à accompagner la narration de faits héroïques. « On place indifféremment la harpe et la rote dans les mains des héros dont les poètes du moyen âge racontent la geste ¹³⁴⁸ ». C'est ainsi au son de la harpe que Tristan nous fait le récit de ses peines. Ces instruments aux sonorités douces et reposantes disparaissent totalement des danses modernes ¹³⁴⁹, même Apollinaire leur préfère le son plus dérangeant du sifflet et de la cithare.

Inversement la cornemuse et le tambourin étaient perçus comme les instruments du diable, ils servaient en effet à animer les danses joyeuses, les danses populaires qui suscitaient parfois certains débordements. La cornemuse devait certainement rythmer les danses sautées puisqu'elle fut utilisée pour guider les personnes atteintes de spasmes. « Les cornemuses s'employaient pour accompagner la danse et pour ajouter à la gaieté des fêtes champêtres. Le Sackspfeiffer, ou joueur de cornemuse, était indispensable en bien des cas. Plus d'une fois il fut placé en tête des bandes de danseurs convulsionnaires

¹³⁴⁶ LACROIX P., La danse macabre, op. cit., p. 181.

¹³⁴⁷ WILKINS N., op. cit., p. 28.

¹³⁴⁸ KASTNER G., op. cit., p. 274.

¹³⁴⁹ Faut-il voir dans ces vers de Rimbaud une allusion à l'orchestre macabre ou l'orgue n'est-il mentionné que pour évoquer ses longs tuyaux froids ? « Comme des orgues noires, les poitrines à jour Que serraient autrefois les gentes demoiselles, Se heurtent longuement dans un hideux amour. » « Bal des pendus », op. cit., p. 31.

qui se rendaient en pèlerinage à quelque chapelle placée sous l'invocation de Saint-Vict. ¹³⁵⁰» Cet instrument, bien que très souvent ressenti comme diabolique au moyen âge, n'apparaît plus par la suite dans les mains du démon, sans doute a-t-il peu à peu cessé d'être utilisé.

II.2.2.1. Les instruments aux sonorités dérangeantes.

Les percussions sont par essence diaboliques, de même que tous les instruments qui émettent des bruits stridents. On trouve le diable jouant des naquaires dans les marges d'un manuscrit d'un Abrégé du Tamuld de 1400, « dans un bois allemand de ca 1470 montrant le Diable et les sept péchés, un démon grotesque, perché dans la bouche de l'Enfer, souffle dans un chalumeau en tapant sur un tambour ; la légende qui accompagne l'image nous éclaire :

« Ych pauck und pfeyff euch allen herein
Mitten in dye helle meyn ». ¹³⁵¹ »

Cette alliance entre le tambour et un instrument à vent va être exploitée dans les danses « contemporaines ». C'est ainsi au son du tambour et d'un instrument à vent, le fifre, que dans la danse d'André Spire la mort vient chercher ceux qui ont profité des biens sans songer aux personnes qu'ils exploitaient :

La douairière.

« Antoinette ! Ecoutez ! Ecoutez !
Votre frère avait donc commandé un orchestre ?
Antoinette.
On dirait une musique militaire allemande :
Du fifre et du tambour !
Le directeur.
Quel drôle de cortège !
Des squelettes, la Mort ! ¹³⁵² »

Cet orchestre rappelle celui qui guide les hommes sur les champs de bataille ainsi que l'illustre la lettrine du commentaire qui accompagne la mort du soldat dans le poème de Ferdinand Barth : la mort passe à travers le champ de bataille, marche sur les corps en battant du tambour ¹³⁵³. Il est, d'autre part, logique qu'Antoinette pense à une musique militaire allemande, la guerre de 1870 était encore dans les esprits.

Cette marche rythmée par les sons sourds et secs des percussions se retrouve dans la danse de Fagus lorsque Mercure, à la tête d'une armée de fossoyeurs, fait enterrer les milliers de femmes que Don Juan a séduites :

¹³⁵⁰ KASTNER G., op. cit., p. 203.

¹³⁵¹ « En tapant et en soufflant, je vous conduis tous Dans mon Enfer. » WILKINS N., op. cit., p. 32.

¹³⁵² Op. cit., pp. 154-155.

¹³⁵³ Op. cit., p. 5.

« Passe un grand squelette
 Secouant un sistre ;
 Un autre le suit
 Qui bat du tambour :
 Tous les deux s'arrêtent ;
 Leurs os tour à tour
 Jouent des castagnettes,
 Et des fossoyeurs
 Deux à deux s'avancent, Squelettes aussi ;
 Sur leur clavicule
 Une bêche danse,
 Une bêche lui ;
 Un refrain circule
 Cependant qu'ils creusent
 Une fosse, une autre,
 Une fosse encore,
 Une infinité
 Et la mélodie
 Rythme leur labeur (...).¹³⁵⁴»

Ces femmes passent dans les bras de Don Juan et sont ensuite jetées dans les fosses que l'armée des morts creuse et rebouche sans cesse. Le juif errant, figure du diable, accompagne de son violon ce tourbillon sans fin qui grise l'esprit malade du séducteur.

Les sons émis par la mort ne sont porteurs d'aucune chaleur, ses mains osseuses sont incapables de faire résonner la peau du tambour. « Un tambour plat bat sec », les allitérations en [p], [b] et [k] répercutent la sécheresse du son qui prend encore plus d'ampleur dans ce paysage en demi-teintes où la « lune reluit dans la pâleur unie ». Le tambour appelle, de même que dans les oeuvres de Ferdinand Barth et André Spire, le motif militaire et le spectre se transforme en une espèce d'automate grotesque aux gestes démesurément exagérés :

« Ah ! c'est la Mort qui sonne une marche au pas bref !
 Très frénétiquement ses bras osseux cuisinent
 Un plat de bruit lugubre, éclatant, où voisinent,
 Où se mêlent conseil, sarcasme. Et derechef
 Le tambour plat bat sec. En un geste de danse,
 Le Spectre tour à tour élevait ses genoux,
 Et curieusement avecque ses deux trous
 Me fixait, secouant son crâne à la cadence.¹³⁵⁵»

Cette mécanisation qui naît de l'effort du squelette pour se conformer au rythme de sa marche forcée entraîne le rire de l'observateur.

Dans l'Enfer décrit par Fagus, le tambour est un instrument joyeux, alors que « les communiantes chantent » et que « Cendrillon se lamente », « une bande de galopins bat

¹³⁵⁴ Op. cit., pp. 75-76.

¹³⁵⁵ BARRAULT S., « La troisième danse macabre », op. cit., p. 13.

du tambour » et offre aux jeunes mortes un couplet macabre :

« - Mesm 'zelles, ce sont les rats,
Qui sont cause que vous n'dormez pas ! ¹³⁵⁶ »

Cette vision de l'Enfer, qui n'est sujet à cauchemar que pour l'observateur, est fort éloignée de celle que nous décrivent les oeuvres médiévales. Aux portes de l'Enfer, les âmes perdues, terrifiées, sont accueillies par des fanfares et des roulements de tambours. « Au portail nord de la cathédrale de Rouen, des environs de 1280 ; dans la descente du Christ dans les Limbes du Psautier de Salisbury de la fin du XIV^e siècle ; dans la Zimmernschner Totentanz des environs de 1520, les mêmes scènes se déroulent. Des démons assis sur les remparts ou dans une tourelle, font le maximum de bruit et de dissonance possible. ¹³⁵⁷ » A l'heure du Jugement, tous seront conduits vers deux portes, celle du Paradis ou de l'Enfer, c'est ce qu'affirme une traduction allemande d'un poème latin de la danse macabre, datant peut être du XIV^e siècle :

« Das ander die bösen weist
Ab zu der hellischen porten (...) ».

La Mort, comme les démons, est ensuite chargée de les y conduire, avec sa musique :

« Mit seiner hellischen pfeifen schreien
Bringt er euch all an einen reien,
Daran die weisen als die narren
Gezwungen in den sprüngen faren (...) » ¹³⁵⁸ »

« Au plus profond de l'Enfer, la musique peut servir comme moyen de torture, pour accentuer le martyre des damnés. Souvent, il s'agit d'un accompagnement bruyant, de cornemuse (...) ou de cor ; cela encourage les bourreaux et épouvante les âmes perdues. Souvent, des flammes sortent de la bouche d'une trompette, attisées par quelque démon atroce pour calciner sa victime. ¹³⁵⁹ »

II.2.2.2. Les instruments aux sonorités douces.

Mais le diable peut aussi envoûter les esprits en faisant résonner délicatement les cordes et en utilisant la douceur des bois ! Certains instruments d'apparence innocente savent ainsi se faire caressants, et, insensiblement, ils peuvent séduire les âmes... Saint Augustin, Saint Basile, Saint Jean Chrysostome ont tous « dénoncé ces sons séduisants, qui enivrent si rapidement les sens en affaiblissant l'âme ; selon ce dernier, le tambour représente la mort de la chair, et d'autres instruments tels qu' « aulos », « kithara » ou « syrinx » (il faut entendre flûtes, guiternes, etc.) appartiennent à la « pompa Diaboli » et

¹³⁵⁶ Op. cit., p. 25.

¹³⁵⁷ WILKINS N., op. cit., p. 36.

¹³⁵⁸ « [Avec] l'autre [parole], il montre aux mauvais, La porte de l'Enfer (...). Avec les hurlements de ses sifflets d'enfer Il vous ramène tous à un seul rang, Les sages ainsi que les fous, Contraints à aller en sautant (...). » Ibid., p. 55. Le texte latin et sa traduction allemande se trouvent dans le livre de R. Hammerstein, op. cit., pp. 31-39.

¹³⁵⁹ Ibid., p. 36.

doivent nécessairement être exclus des psaumes et des hymnes d'église. Saint Ambroise, lui aussi, identifie les instruments « cithare » (guiterne), « psalterium » (psaltérion) et « tympanum » (tambour) à l'impiété et à la mort éternelle : « pendant la récitation des hymnes, tu tiens une guiterne ! On chante des psaumes et tu joues du psalterion ou du tambour ! C'est vraiment indigne, car en négligeant le salut, tu choisis la mort »¹³⁶⁰ ».

La guitare, le luth et la cithare, instruments aux sonorités douces, se retrouvent dans des oeuvres que je situerais aux limites du monde infernal.

« Plus tard dans un bal champêtre
Les couples mains sur les épaules
Dansèrent au son aigre des cithares¹³⁶¹ »

La musique permet la réunion des morts et des vivants dans la danse et tous ont l'impression d'être dans un bal semblable à ceux que l'on rencontre dans toutes les fêtes populaires. Mais le son des cithares est « aigre », sans doute pour évoquer l'aspect éphémère de ce moment volé à la mort, sans doute aussi car la musique des morts ne peut-être douce.

Le luth dont joue Macaber est également mystérieux ; bien que « formé de tibias soudés à des fémurs¹³⁶² », il suscite l'admiration du fait du travail remarquable de l'artisan qui l'a conçu :

« Un luth d'étrange aspect, chef-d'oeuvre du luthier
Le plus ingénieux qui fût au moyen-âge,
Un luth qui d'ossements était fait en entier,
Frémissait sous les doigts du sombre personnage.¹³⁶³ »

Les accords émis par cet instrument annoncent le passage au surnaturel,

« Tout à coup dans les flancs du hideux instrument
De lugubres accords vibrant distinctement,
Ainsi qu'un glas s'en échappèrent,¹³⁶⁴ »

« au même instant » le troubadour se détache du mur. Néanmoins ce personnage, bien que sorti du royaume des Morts, n'a rien de diabolique. Envoyé par « Dieu » qui « permet que les morts se montrent aux vivants¹³⁶⁵ » il est venu à la rencontre du poète pour le « conduire à travers / Les sinuosités et les amples figures / D'un nouveau bal des Morts¹³⁶⁶ » ; il a composé cette danse « pour l'enseignement des

¹³⁶⁰ WILKINS N., op. cit., pp. 16-17.

¹³⁶¹ APOLLINAIRE G., op. cit., p. 41.

¹³⁶² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 9.

¹³⁶³ Ibid., p. 8.

¹³⁶⁴ Ibid., p. 10.

¹³⁶⁵ Ibid., p. 12.

hommes ¹³⁶⁷ ».

Enfin, le ménétrier sort de sa tombe en tenant une guitare et invite les victimes de l'amour à danser au clair de lune, mais la mélodie demeure lugubre, les cordes de la guitare semblent usées par le temps.

« Il pinça vivement les cordes d'une guitare et chanta d'une voix creuse et claire : « Connaissez-vous encore la vieille chanson qui autrefois embrasait si vivement le coeur, cordes sourdes et sinistres ? Les anges la nomment la joie céleste, les démons la nomment mal infernal, les hommes la nomment amour ! » 1368 »

La guitare retrouve ici son utilisation originelle, elle incite à l'épanchement du coeur, et c'est sans doute pourquoi on jugeait son utilisation licencieuse. « Le luth, comme la guitare, était donc l'instrument des doux loisirs et des galants tête-à-tête ; on le mêlait aux plaisirs du coeur comme à ceux de l'esprit. Il avait un caractère doux et intime qui l'a rendu surtout cher aux femmes. On avait recours à la magie de ses accords pour les apitoyer sur les maux que l'on endure pour elles et qu'elles seules peuvent guérir. Elles mêmes s'en servaient afin de se rendre plus séduisantes et de fixer les coeurs volages.

¹³⁶⁹»

On prête également au cor, comme à la trompette, des symboliques opposées. « Il était réputé le plus noble des instruments, à cause du double emploi qu'en faisaient les guerriers et les seigneurs comme instrument de signal et comme vase à boire. On laissait aux moines et aux vilains à se servir de la cloche. ¹³⁷⁰ ». Cet instrument, sans doute à cause de sa puissance sonore, pouvait aussi se trouver dans des mains démoniaques. « Au tombeau du roi Dagobert, à Saint Denis, des environs de 1265, on voit l'âme du roi entourée de démons qui la transportent dans un bateau, au son d'un cor et d'un tambour .¹³⁷¹»

Serge Barrault a choisi de rappeler par le biais de cet instrument les trompettes du Jugement Dernier et la victoire du Christ sur la mort.

« Au dernier Jour, au son du cor,
Le Rédempteur tuera la mort ! ¹³⁷² »

Pierre-Jean Jouve met la trompette dans les mains de la Mort au moment où cette

¹³⁶⁶ *ibid.*, p. 14.

¹³⁶⁷ *ibid.*, p. 12.

¹³⁶⁸ NERVAL G. de, « La danse des morts », *op. cit.*, p. 349.

¹³⁶⁹ KASTNER G., *op. cit.*, p. 281.

¹³⁷⁰ *ibid.*, p. 212.

¹³⁷¹ WILKINS N., *op. cit.*, p. 36.

¹³⁷² « Le cantique de la mort », *op. cit.*, p. 21.

dernière surveillance les agissements du banquier qui, avec le général et les gouvernants, prépare la course à la guerre :

« Conquérant, conquérant !
 Gras banquier, fils des hordes pillardes,
 Banquier précis, père des sociétés mécaniques,
 Ta fortune est mon meilleur gage, en ce bas monde.
 Accumule, intrigue,
 Et prive,
 Et tue pour ta vie seule.
 Au travail, forgeron ; - prépare, encor deux ans,
 Et j'embouche ma trompette de gloire. ¹³⁷³ »

La trompette du Jugement devient celle de la victoire de la Mort, satisfaite d'assister à un carnage humain.

Cet aspect dual que certains instruments possédaient au moyen âge, Apollinaire l'a transféré au sifflet ; du fait de sa tonalité stridente, il était autrefois utilisé pour torturer les âmes condamnées aux supplices infernaux. Cet instrument se rencontre également dans la main gauche du squelette qui s'adresse au voleur dans la Totentanz mit Figuren ¹³⁷⁴. « Le squelette tient une petite corne ou cornet percé d'un trou dans la partie latérale, et qui me paraît n'avoir été autre chose qu'un sifflet. C'était d'instruments semblables que les voleurs faisaient usage, la nuit, pour échanger des signaux ou pour s'avertir mutuellement de quelque alerte et de quelque danger. C'est pourquoi je serais d'avis qu'il figure ici comme un attribut caractéristique du brigand que le squelette vient chercher. ¹³⁷⁵ » Pourtant, Apollinaire, en le plaçant dans la main des enfants, redonne son innocence à cet instrument.

« Ils coupèrent du bois de viorne
 Et de sureau
 Dont ils firent des sifflets
 Qu'ils distribuèrent aux enfants ¹³⁷⁶ »

Néanmoins, le son du sifflet, strident, annonce l'impossible communication et le retour vers le cimetière.

« Les enfants déchiraient l'air
 En soufflant les joues creuses
 Dans leurs sifflets de viorne
 Ou de sureau ¹³⁷⁷ »

¹³⁷³ Op. cit., « Le banquier », p. 15.

¹³⁷⁴ Reproduite dans Hammerstein, « Knoblochzerdruck », Strasbourg, autour de 1485, (figure 138 et suivantes).

¹³⁷⁵ KASTNER G., op. cit., p. 212.

¹³⁷⁶ Op. cit., p. 41.

¹³⁷⁷ Ibid., p. 45.

Même s'ils ont fabriqué des instruments ensemble et s'ils en jouent indistinctement, les vivants et les morts ne peuvent s'unir, mais personne ne semble s'apercevoir de cette déchirure que seuls les enfants ont le pouvoir de projeter dans les airs. Les « joues creuses » rappellent la corruption du corps tout en mimant le souffle de vie. Le bois même dans lequel sont taillés les sifflets possède des caractères ambivalents. Le sureau est « l'arbre dédié au signe de la Vierge, signe de terre. Pourtant son nom anglais est voué à Judas, « devil's wood (« arbre du démon »). C'est l'arbre des sorcières, il est leur refuge. Dans son bois, on taille une baguette magique très puissante¹³⁷⁸ ».

II.2.2.3. Le violon du diable.

« Selon la tradition, « les plus beaux chants reviennent au Diable ». Quel que soit le nom qu'il porte, quelle que soit la forme qu'il revêt, le Diable a toujours exploité ou apprécié le pouvoir de la musique, pour lui-même ou comme instrument de séduction ou de domination des âmes (...). Les témoignages sont loin d'être unanimes sur le genre de musique affectionnée par le Diable. Pour les uns, il s'agit d'un « chahut de diable », d'effets cacophoniques destinés à épouvanter les misérables victimes au fond de l'abîme infernal (...) . Pour les autres, il s'agit d'une musique douceâtre, troublante, mystérieuse, qui flotte dans les airs pour séduire les esprits. Pour les uns, le Diable et ses complices ne savent produire que des cris rauques et discordants des plus barbares ; pour les autres, le Diable serait un musicien virtuose, dépassant de loin tout art humain¹³⁷⁹ » ... et l'on comprend mieux pourquoi le violon fut choisi pour mettre en accord les différents partis.

Tantôt enjôleur et envoûtant, tantôt grinçant et discordant, cet instrument réunissait les deux faces du diable. Ce n'est pas par hasard que Saint-Saëns l'utilise dans sa danse. Il sert tout d'abord à convier les vivants au sabbat, la musique se fait douce, lente ... puis le rythme s'accélère, les fins de phrase sont mordantes et invitent les squelettes au sabbat. Le compositeur précise que « le violon solo doit baisser sa première corde d'un demi-ton pour produire le triton diabolique la-mi bémol qu'il gratte au début, accordant « à la manière du Diable » son instrument¹³⁸⁰ ».

Le violon, chez les écrivains et les compositeurs du XIX^e siècle, reste l'instrument de la Mort, son registre permet en effet de faire naître des intervalles discordants que l'on trouve volontiers diaboliques : « sur le plan purement technique de la composition musicale, l'intervalle mélodique ou harmonique du triton fa-si, le plus éloigné possible de la « perfection » de l'octave, de la quinte ou de la quarte, était considéré comme représentant l'imperfection, un « diabolus in musica » strictement à éviter. Cet intervalle a souvent été exploité, par des compositeurs tels que Gesualdo, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, pour représenter symboliquement le Mal¹³⁸¹ » ; tandis que la

¹³⁷⁸ LAURENT Y., op. cit., article « sureau », p. 131.

¹³⁷⁹ WILKINS N., op. cit., pp. 7 et 8.

¹³⁸⁰ Ibid., p. 90.

¹³⁸¹ WILKINS N., op. cit., p. 24-27.

rapidité de ses cordes entraîne les squelettes dans un tourbillon effréné.

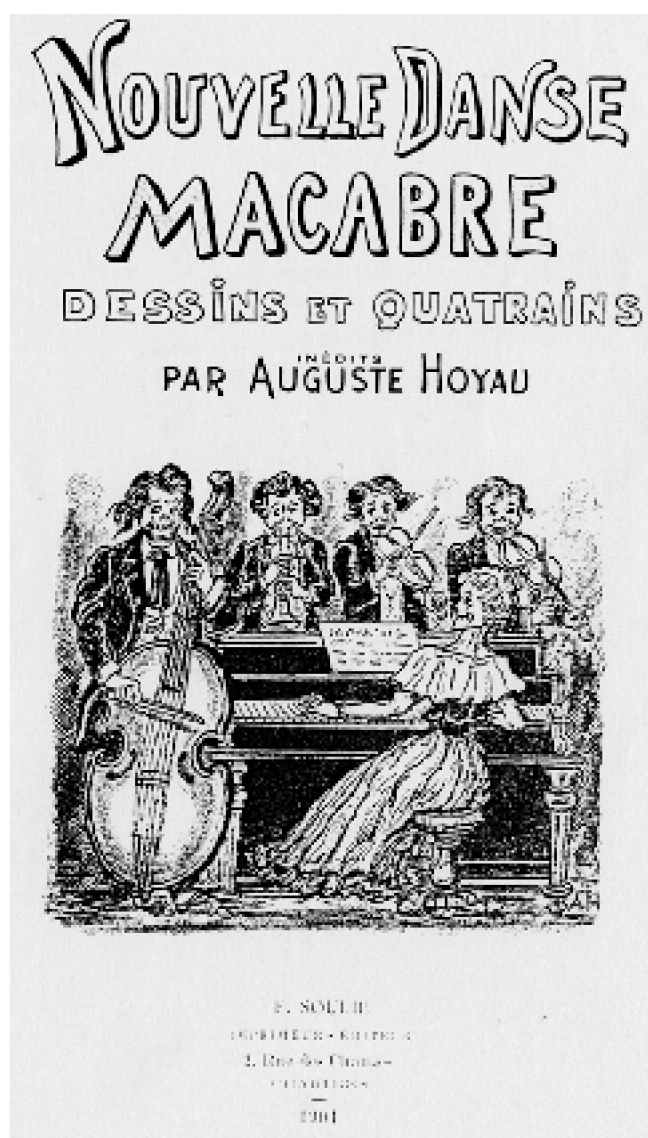
« La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zag, sur son violon (...).¹³⁸²»

Lorsqu'il n'a pas gardé, comme le ménétrier de Neval son instrument avec lui, le squelette se fabrique un instrument avec ses propres os, ce qui n'est pas sans renforcé ses liens avec le Malin.

« Un spectre en cuculle,
Mort de tarentule,
Se démantibule,
Prend sa clavicule
En guise d'archet.¹³⁸³»

¹³⁸² CAZALIS H., op. cit. .

¹³⁸³ NORMAND U., op. cit., p. 11.



Auguste Hoyau, 'Page de couverture', *Nouvelle Danse Macabre*. Chartres : F. Soulie, 1901.

Miserere se sert de la croix qui orne sa tombe,
« Pour violon, il empoignait sa croix,
Il la raclait avec un os. ¹³⁸⁴»

Le juif errant continue à blasphémer jusque dans la mort et son geste aussi bien que sa rage, le transforment en émissaire du Diable.

« Et que vois-je, en avant, tordu dans un suaire ?
Le Juif Errant, ivre de rage inassouvie,
Titube ! d'un morceau de la Croix du Calvaire,
Il râcle un violon, râcle avec frénésie (...). ¹³⁸⁵»

¹³⁸⁴ VERHAEREN E., op. cit., p. 212.

¹³⁸⁵ FAGUS , op. cit., p. 12.

Le chant du violon est irrésistible et bien qu'il soit accompagné de bruits étranges semblables à celui des « verres brisés ¹³⁸⁶ », sans doute s'agit-il des ossements qui « se heurtent longuement ¹³⁸⁷ », les jeunes filles se pressent pour entrer dans la danse.

« Où sont nos robes de fêtes ? Mais elles sont usées, la terre les a gâtées ; secouons-la, car nous allons danser. Mes soeurs, à la danse ! j'entends le musicien qui joue du violon et qui bat la mesure en broyant quelque chose comme des verres brisés, dansons. ¹³⁸⁸ »

La musique leur fait oublier leur état présent et efface les questions qui surgissent du passé, la présence de la Mort elle-même, qui n'est autre que le ménestrel, n'a plus d'importance.

« Où sont nos amours, nos fleurs, nos parfums, nos soupirs du soir ? Où est la tonnelle de jasmin où il m'embrassa ? Où est le bal enivrant, avec ses flots de lumière et ses éclats d'or ? Où est la vie ? Mais voilà la danse. Dansons ! ¹³⁸⁹ »

Le violon envoûte les danseurs et les « entraîne ¹³⁹⁰ » au son d'un rythme endiablé,

« Hurrah ! Les gais danseurs, qui n'avez plus de panse !
On peut cabrioler, les tréteaux sont si longs !
Hop ! qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse !
Belzébuth enragé racle ses violons ! ¹³⁹¹ »

La rage du joueur ne connaît plus de limites, le violon envoûte jusqu'au musicien : « Son archet mordait les cordes, / Comme les dents des amants mordent ¹³⁹² ». Les os s'entrechoquent en suivant le rythme inculqué par le grincement insupportable des cordes :

« Ils sont tous là, carillons d'os,
Qui se cognent du ventre et se poussent du dos.
Miserere les bat avec la trique
Formidable de sa musique. ¹³⁹³ »

Les squelettes musiciens des premières danses macabres jouaient de deux groupes d'instruments : tambour, cornemuse et flûte représentaient la musique des damnés tandis

¹³⁸⁶ FLAUBERT G., op. cit., p. 166.

¹³⁸⁷ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹³⁸⁸ FLAUBERT G., op. cit., p. 166.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹³⁹¹ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹³⁹² VERHAEREN E., op. cit., p. 210.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 213.

que les cordes mimaient la musique des anges. Toutefois, cette division ne fut pas toujours respectée et le diable utilisa les registres des cordes pour séduire ses victimes. Le caractère dual que possédaient dès le moyen âge des instruments comme le cor ou la trompette va être repris par les écrivains et appliqué à la cithare, au sifflet ou à la guitare. Cette ambivalence liée à certains instruments allait permettre au violon de devenir l'instrument de prédilection du Malin, ce qui fit sa fortune dans les opéras et les symphonies du XIX^e siècle. « Du rebec, ou de la vielle à archet, au violon, il n'y a qu'un petit pas. Comme la vielle au moyen âge, le violon au XIX^e siècle est reconnu comme instrument suprême de séduction. Kierkegaard dans ses notes pour son Journal d'un séducteur n'oublie pas de le mentionner :

« Sie singen schön und geigen
Ob nicht ein süßverträumtes Kind
Am Fenster mocht erscheinen ».¹³⁹⁴»

Ainsi le violon, qui remplaça le duo formé par le tambour et la flûte, permet au diable de séduire les jeunes filles pour qu'elles participent au sabbat : « Or elles dansent au son du petit tambourin et de la flûte ; et par fois avec ce long instrument qu'ils posent sur le col, puis l'allongent jusqu'au-dessus de la ceinture, ils le batent avec un petit bâton : parfois avec un violon¹³⁹⁵ ». La vielle à archet auquel succéda le violon a toujours séduit par ses douces sonorités : tous deux invitent à l'amour.

II.3. De la musique à la luxure.

II.3.1. Le mélange des genres.

Les premiers débordements entraînés par la musique naissent d'une orgie de sons. Dans la fresque d'Holbein, le nombre de joueurs, on en compte pas moins de neuf, semble se démultiplier à l'infini, les instruments se confondant avec les os. « Dans son orchestre d'outre-tombe il introduit plusieurs sortes d'instruments bruyants et nasillards, hautbois, trompettes, cromornes, timbales, et jusqu'à une pauvre chifonie ou lyre de mendiants (vielle), qu'il place avec malice dans les mains d'un squelette de vieille femme coiffée d'une cornette de nuit, comme pour montrer que les vieilles femmes répètent toujours la même chanson.¹³⁹⁶ » Et les os, en s'entrechoquant, accompagnent la musique instrumentale.

Les « pantins choqués entrelacent leurs bras grêles¹³⁹⁷ », ils se « cognent du ventre et se poussent du dos », leurs « côtes s'accrochent¹³⁹⁸ », leurs « poitrines » se « heurtent longuement¹³⁹⁹ », « chaque os cliquette ». « Tout gémit, tout craque¹⁴⁰⁰ », les os « tour à

¹³⁹⁴ WILKINS pp. 97 et 115. « Ils chantent agréablement et jouent du violon Pour le cas où une douce enfant de rêve Se montrerait à la fenêtre. »

¹³⁹⁵ Ibid., p. 78.

¹³⁹⁶ KASTNER G., op. cit., p. 143.

¹³⁹⁷ RIMBAUD A., op. cit., p.

tour / Jouent des castagnettes ¹⁴⁰¹ » et nous assistons à un « carillon d'os ¹⁴⁰² », les poitrines qui s'entrelacent sont même comparées à des « orgues noirs ¹⁴⁰³ ». Les os ont ainsi leur propre tessiture et Saint-Saëns leur a trouvé un nouvel instrument, il a exploité « le son sec du xylophone » « pour suggérer le claquement des os ¹⁴⁰⁴ ». Le chant des instruments donne ainsi naissance, par l'intermédiaire de la danse qui enlace les corps ou les lance les uns contre les autres, au « chant des ossements » :

« Oh ! voilà qu'au milieu de la danse macabre
Bondit dans le ciel rouge un grand squelette fou
Emporté par l'élan, comme un cheval se cabre :
Et, se sentant encor la corde raide au cou,
Crispe ses petits doigts sur son fémur qui craque
Avec des cris pareils à des ricanements,
Et, comme un baladin rentre dans la baraque,
Rebondit dans le bal au chant des ossements . ¹⁴⁰⁵ »

Une orgie de paroles succède à celle des sons, le squelette de Berne ne sait quel air choisir pour égayer son public et il demande au ménestrel son avis au sujet de deux chansons aux titres populaires :

« Cà, quel air allons-nous jouer ?
Quoi ? La chanson du gueux ou l'air du pot qui danse ? ¹⁴⁰⁶ »

Cette mention des airs de danse montre que la mort puisait dans le répertoire des basses classes sociales, la danse des morts devait être ainsi semblable à celle que l'on rencontrait dans les festivités populaires. Hommes, femmes et enfants, « tous bras dessus bras dessous », fredonnent des « airs militaires » ; puis, alors que les enfants soufflent dans « leurs sifflets », les militaires chantent « des tyroliennes / En se répondant comme on le fait / Dans la montagne ». Dans le « bal champêtre », morts et vivants,

¹³⁹⁸ VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹³⁹⁹ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹⁴⁰⁰ NORMAND U., op. cit., pp. 11-12.

¹⁴⁰¹ FAGUS, op. cit., p. 75.

¹⁴⁰² VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹⁴⁰³ RIMBAUD A., op. cit., p. 31.

¹⁴⁰⁴ C' est une « nouveauté à l'époque (1874), car la partition porte l'explication suivante : le xylophone est un instrument de bois et paille analogue à l'harmonica ; on le trouve chez MM. Durand et Schoenewerk, 4, place de la Madeleine ». WILKINS N., op. cit., p. 91.

¹⁴⁰⁵ RIMBAUD A., op. cit., p. 32.

¹⁴⁰⁶ Danse macabre du Grand Bâle, extrait du texte cité par KASTNER G., op. cit., p. 163.

chants militaires et chants enfantins cohabitent pour former une nouvelle harmonie qui n'est ni de ce monde ni de l'autre :

« Des enfants
De ce monde ou bien de l'autre
Chantaient de ces rondes
Aux paroles absurdes et lyriques
Qui sans doute sont les restes
Des plus anciens monuments poétiques
De l'humanité ¹⁴⁰⁷ »

« Les duos amoureux sont portés par une musique, par des rythmes chanteurs, pris dans la joie champêtre où l'on siffle et danse, met des tonneaux en perce, fait des ricochets sur l'eau, des trous de lac en barque, des questions à l'écho qui répond si bien « que c'était à mourir de rire ». Il y a même des notations saugrenues, comme la rencontre de deux cheveu-légers, et d'autres - cette petite plume défrisée ornant le chapeau de la jeune femme amoureuse, - si humblement imprévues qu'elles éveillent un sourire attendri. Les morts ont un tel air de santé que ce ne sont pas eux mais les choses d'ici qui, par instants, paraissent fantômes. ¹⁴⁰⁸ »

Mais le « branle fou des kermesses funèbres ¹⁴⁰⁹ » ne se repaît pas de chants innocents. Ce mélange des sons et des genres, qui devient diabolique car excessif, a fort bien été ressenti par Fagus qui en a fait une des composantes de sa danse, son poème a d'ailleurs été écrit « dans l'arrière pensée d'une glose musicale ¹⁴¹⁰ ». Les chansons populaires - « Nous n'irons plus au bois ¹⁴¹¹ », « Au près de ma blonde ¹⁴¹² », « La rose et le lilas ¹⁴¹³ » - se mêlent aux chants sacrés - « Sancta Maria, Dei Genitrix ¹⁴¹⁴ », « Eritis sicut Dei ¹⁴¹⁵ » - et aux prières, « Saint est le nom de mon Sauveur ¹⁴¹⁶ » ; les paroles paillardes remplacent les mots innocents, une « bande de Cancalaises » passant avec « leurs

¹⁴⁰⁷ APOLLINAIRE G., op. cit., pp. 40-42.

¹⁴⁰⁸ DURRY M.J., op. cit., tome 3, p. 121.

¹⁴⁰⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 214.

¹⁴¹⁰ Op. cit., page de garde, « Au lecteur ».

¹⁴¹¹ Ibid., p. 19.

¹⁴¹² Ibid., p. 54.

¹⁴¹³ Ibid., p. 29.

¹⁴¹⁴ Ibid., pp. 20-23.

¹⁴¹⁵ Ibid., p. 75.

¹⁴¹⁶ Ibid., pp. 143-145.

galants » entonne une version grivoise de la « pêche aux moules » :

« - A la cueille aux moules,
Non non je veux plus aller,
Maman !
Les gars de la Hougue
Me font endéver !
Mes jupes les troussent
Jusque par-dessus mon nez,
Maman !¹⁴¹⁷»

Les sons désordonnés et discordants déclenchent alors de véritables bacchanales où se mêlent paroles tendres et obscènes.

II.3.2. La luxure

Pour certains membres de l'Église, il est incontestable que la danse engendre la luxure. « Johannes Chrysostomus affirme que « là où il y a la danse se trouve le diable ». Isidore de Séville observe que « la musique allume le désir charnel.¹⁴¹⁸ » Grâce au son de ses instruments, le diable peut inspirer la danse en groupes mais il peut aussi faire danser une très belle femme qui, exerçant l'art de la séduction, enflamme de passion une assistance masculine. « De nombreuses images du moyen âge, sculptées sur des chapiteaux, peintes dans des manuscrits, montrent cette scène du ménestrel jouant souvent de la vielle à archet, et devant lui la jongleresse se courbant en arrière dans un délire de volupté. Souvent, l'instrumentiste est un démon, une créature grotesque de l'autre monde, ou bien un animal - âne, chèvre, chien, sanglier.¹⁴¹⁹ » De tels animaux représentent traditionnellement le diable et le péché. L'histoire biblique de Salomé est une version très connue de ce scénario, envoûté par la danse érotique de la jeune fille, Hérode s'engagea par serment à lui donner ce qu'elle réclamerait. « A Venise, sur les mosaïques de la Basilique Saint-Marc, la fille d'Hérodiade exécute une danse assez macabre. Elle porte sur la tête, tout en dansant, le chef de Jean-Baptiste posée sur un plat. » Des musiciens sont parfois présents pour « rappeler que c'est à cause de la danse de Salomé que l'on a exécuté Jean-Baptiste¹⁴²⁰ ». Dans Le Festin d'Hérode, un personnage dont on ne peut nier que ce soit le diable, continue à jouer du violon tout en regardant avec complaisance la tête de Jean-Baptiste posée sur un plateau d'argent. Cet épisode montre bien que de la luxure à la diablerie il n'existe qu'un pas que les prédicateurs médiévaux ont allègrement franchi.

Dans les danses « contemporaines », en entendant le mot « amour », ceux qui sont morts à cause de lui se lèvent de leur tombe et se mettent à danser avec une frénésie

¹⁴¹⁷ Ibid., p. 28.

¹⁴¹⁸ WILKINS N., op. cit., p. 60.

¹⁴¹⁹ Ibid., p. 70.

¹⁴²⁰ PRESSOYRE Léon, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen-Age*, Paris I, 1990, p. 79.

diabolique, ce qui fait dire au ménétrier que les hommes sont « toujours fous ! »
« Amour ! amour ! ta puissance nous a couchés ici et clos les yeux, - pourquoi
appelles-tu dans la nuit ?
Et cela hurlait confusément, soupirait et gémissait, et bruissait et bourdonnait , et
croassait et résonnait ; et la folle troupe tourbillonnait autour du ménétrier (...).¹⁴²¹ »

« L'épouse en dentelles », en entendant les jeunes filles chanter le « mois de Mai joli »
demande à son « bel époux » de lui laisser le temps d'aimer :

« - Tais-toi, aimé, tais-toi : je suis encore si pure ;
Laisse-moi m'enivrer des nouveaux cieux ouverts !
Mon mari bien-aimé, c'est vous tout l'univers
Et c'est tout moi, c'est le profond, l'immense,
C'est le magique amour, l'unique et le divers !¹⁴²² »

¹⁴²¹ NERVAL G., La danse des morts, op. cit., p. 350.

¹⁴²² FAGUS, op. cit., p. 36.



'Le Festin d'Herode' [danse de Salomé] Atelier de Luis Borassa (m. 1424). Paris, Musée des arts décoratifs.

Cendrillon attend, « dolente », son « doux prince Charmant » :

« Mon bien-aimé ne paraît pas encore,
Trop longue nuit, dureras-tu toujours ?
Tardive aurore,
Hâte ton cours,
Rends-moi son coeur, ma joie et mes amours !¹⁴²³ »

Mais Chérubin est un « ange bel infernalement¹⁴²⁴ », sous l'impulsion du diable, l'Amour rêvé devient obsession de la chair ; le couple épris de pureté subit alors une étrange transformation,

¹⁴²³ Ibid., p. 24.

¹⁴²⁴ Ibid., p. 57.

« Amour tyran des dieux, branle des univers !
- O chaste, chaste, ô virginale et nuptiale ! -

Mais elle l'enlaçant, rougissante, soupire :

- Oh, dis, mon bien-aimé, apprends-moi des mots sales ? -

Lui s'effare, mais sent toute sa chair bondir :

- Oui je t'apprendrai tout, oui, les mots et les choses ! - ¹⁴²⁵»

Philémon rêve de moments érotiques,
« - O chaste épouse ô ma lutine,
Désempisonne tes clairs seins,
Que j'immole sur ma poitrine
Ces seins menus qui se mutinent
Quand ma main tente leurs destins ! - ¹⁴²⁶»

Et Cendrillon confie à Chérubin la nature du feu qui la consume :

« Ma poitrine brûle et fourmille,
Mes seins ont mal, ils se distendent (...),
Mon ventre pèse, il me brûle, ô martyr,
De lancinants frissons y entrent,
Jusqu'au coeur je les sens qui montent. ¹⁴²⁷»

Et très vite « les femmes sur leur automne / Sont en rut », et « font la chasse au jeune homme / Tant qu'il est frais et dodu ¹⁴²⁸ ». Chérubin qui désire séduire Elvire s'écrie « Soyons pervers et grâce au Ciel séduisons-là ¹⁴²⁹ », Nicolas repousse Célimène en proférant des obscénités, « Un trou c'est toujours un trou ¹⁴³⁰ » ... La deuxième partie de la danse macabre de Fagus est une immense danse de l'amour, un amour qui pervertit l'humanité, enflammant les femmes et mettant des mots obscènes dans la bouche des hommes, la danse devient le lieu où s'expriment tous les tabous :

« Entre rut et folie, et crime, autre folie,

Et tous nos appétits, désir, transe, plaisir :

L'univers n'est que danse et vertige la vie,
Dansons jusqu'à crever, tournons jusqu'à mourir ! ¹⁴³¹»

¹⁴²⁵ Ibid., p. 36.

¹⁴²⁶ Ibid., pp. 54-55.

¹⁴²⁷ Ibid., p. 26.

¹⁴²⁸ Ibid., p. 28.

¹⁴²⁹ Ibid., p. 57.

¹⁴³⁰ Ibid., p. 59.

La quatrième partie de la danse développe un hymne au Dieu Phallus qui n'est autre que Lucifer :

« Et voici qu'à travers les fumées qui s'écroulent,
Lentement se dessine un être monstrueux,
Haut comme une montagne. Une tête camuse
Dans les nuées s'enfoncé, où l'on discerne moins
Que ne rêve, effigie gigantesque et confuse,
Une face de bouc avec des yeux humains. »

L' « âme tourmentée de tous les mauvais morts, / tournent sans cesse autour de cet immense corps » qui déverse « du liquide à torrents » « Sur l'océan hagard des spectres délirants. » Tous, hommes et femmes, se « ruent ¹⁴³² » autour de Lucifer et les descriptions des sabbats que l'on trouve dans les procès de sorcellerie font pâle figure en comparaison de l'orgie sexuelle qui se déroule sous les yeux du narrateur :

« Des escadrons de doigts exaspérés me fouillent,
Les ongles dans la chair m'entrent avec fureur,
Tous les suintements, tous les baisers me souillent,
Crinières et toisons me cardent jusqu'au cœur.
Et partout où me yeux multiplié se plongent,
Se multiplie l'invraisemblable emmêlement
De corps et de vapeurs qui se tordent, s'allongent,
Se pénètrent, se nouent, sanglants, suants, fumants (...). ¹⁴³³»

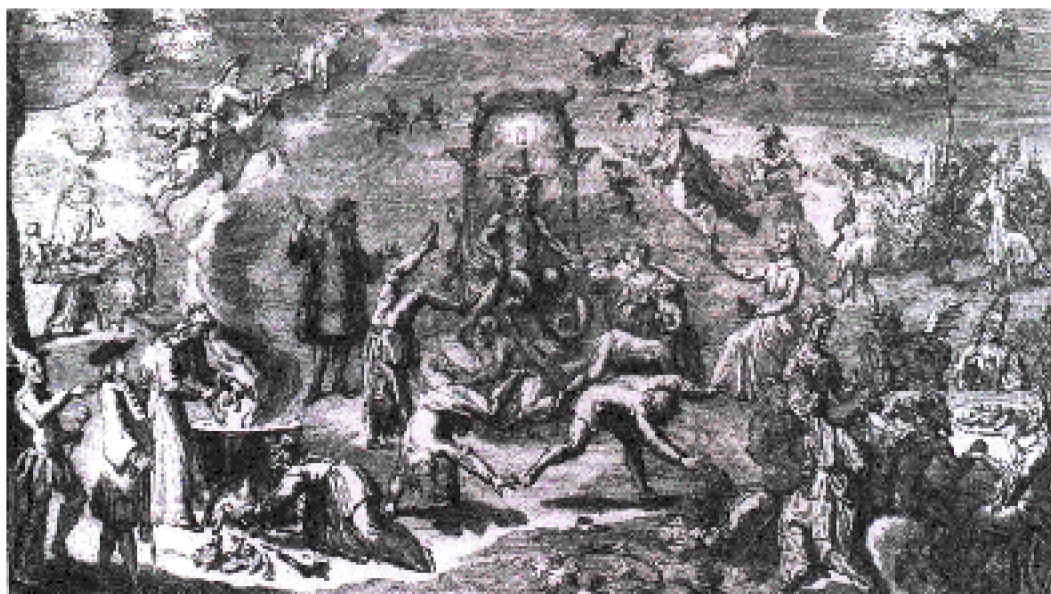
Dans sa danse, Fagus évoque un grand nombre de couples historiques, mythiques ou littéraires qui sont connus pour l'amour qui les lia, il met à jour dans leur relation tout ce qui appartient au non-dit, au tabou, c'est ce que nous avons par exemple montré pour Cendrillon ou Philémon ; puis, très vite, sous l'influence de Don Juan, la danse se transforme en une gigantesque orgie. « La Danse macabre, c'est la ronde de nos passions autour de Lucifer ¹⁴³⁴ »,

¹⁴³¹ Ibid., p. 19.

¹⁴³² Ibid., pp. 126-127.

¹⁴³³ Ibid., p. 129.

¹⁴³⁴ GUILBET Yvette, « L'esprit sarcastique de Fagus », Autres temps, autres chants, Chambéry : Robert Laffont, 1945, p. 194.



Crespy, 'Le sabbat'. (Eau-forte inspirée d'une gravure de Jan Ziarnko, illustrant un ouvrage de Pierre de Lancre, paru en 1613). Illustration de l'Histoire des imaginations de Monsieur Oufle, Abbé Bordelon, Amsterdam, 1710.

la « fresque atrocement piteuse de gens aveuglés par le vice, cabriolant dans le rut, la débauche qu'ils appellent l'Amour, danse des aveugles... danse macabre !¹⁴³⁵ »

L'inspiration de Verhaeren est tout à fait semblable, dans le « sabbat » mené par le ménétrier, le « rut gagne, de proche en proche »,

« La vie étant mangée, ils entament la mort.
Mis et Wanne, comme autrefois, au fond des bouges
Sont leur butin et sont leurs gouges (...). »
Chacun se donne des coups tandis que « dans un coin », Lamme,
« Tente Ursula pour qu'elle se donne

¹⁴³⁵ Ibid., p. 188.

A sa luxure âpre et bouffonne,
Avec les trous de tout son corps. ¹⁴³⁶»

« Cette alliance d'Eros et de Tanatos, portée par une danse lascive et satanique » est également présente dans la danse des morts de Flaubert « où Satan réclame des femmes : « qu'elles forment un rond en dansant... et que de tous côté on voie leurs croupes d'albâtres passer et repasser et se plier mollement ... ¹⁴³⁷»

Rimbaud insiste dans le « Bal des pendus » sur l'aspect obscène de l'acte charnel. « Et les pantins choqués entrelacent leurs bras grêles », « les poitrines à jour » « Se heurtent longuement dans un hideux amour » ; l'obscénité ne naît plus du contact des chairs mais de celui des os noircis par la terre, rongés par les vers. Le caractère abject et repoussant de ces contacts physiques provient précisément de l'impuissance dérisoire des squelettes, « Presque tous ont quitté la chemise de peau :

Le reste est peu gênant et se voit sans scandale. »

Pour pallier ce manque, « au milieu de la danse macabre » « Bondit dans le ciel rouge un grand squelette fou » ; « Emporté par l'élan », il « Crispe ses petits doigts sur son fémur qui craque / Avec des cris pareils à des ricanements ¹⁴³⁸ ». « Quand on connaît les connotations accompagnant parfois, chez Rimbaud, le mot « fémur », il est permis de se demander si l'auteur ne suggère par une représentation obscène, ricanante du jeu de l'amour et de la mort. Ce qui fournirait au vers « Le reste est peut gênant et se voit sans scandale » une suite inattendue mais bien dans l'esprit des ruses et des provocations qui parsèment les textes de Rimbaud. ¹⁴³⁹ »

Flaubert, dans d'autres parties de sa danse, inverse le processus avec cynisme : les morts peuvent s'adonner à tous les plaisirs de la chair, ils seront enfin purs puisqu'ils n'ont plus de bouche pour blasphémer, de dents pour mordre, de corps pour s'enlacer.

« Choisissez vos femmes, que leur tête soit blanche et leurs longues dents polies ; leur peau est froide, n'est-ce pas, bien froide ? Et leurs yeux vous regardent ? Faites-les sauter fort, que la valse les emporte ! Que de voluptés ! Elles sont nues et vous montrent leurs coeurs, la place où était leur âme, où tant de fois ont battu de douces choses ; elles sont belles, leur taille fine, leurs ongles longs, polis, blanchis ; leurs cheveux flottent sur leurs épaules. Dansez, les morts ! Embrassez-vous, vos bouches ne mordent plus ; elles sont pures maintenant, l'orgie au vin rouge, la luxure, les mensonges, le blasphème n'y sont plus ; le ver a passé là et pris les lèvres. ¹⁴⁴⁰ » « La littérature du XIX^e siècle, quand elle renverse l'image traditionnelle des épousailles de l'homme avec la mort en imaginant la femme livrée au Ver, glorifie en celui-ci un Phallus tout-puissant

¹⁴³⁶ Op. cit., pp. 213-214.

¹⁴³⁷ BARGUES ROLLINS Y., « Vertiges et vestiges de la danse macabre dans l'oeuvre de Flaubert », op. cit., p. 339.

¹⁴³⁸ Op. cit., pp. 31-32.

¹⁴³⁹ BORER Alain, Arthur Rimbaud, OEuvre - vie, édition du centenaire, notes de Jean-François Laurent, Evreux : Arléa, 1991, p. 1012.

¹⁴⁴⁰ Op. cit., p. 162.

dont la rivalité met les vivants dans la situation des maris trompés : dans *L'épopée du Ver* de Hugo (1862), le ver veut bien rendre à l'amant, qui la lui dispute, la maîtresse défunte, mais il l'a déjà possédée en pénétrant dans son flanc¹⁴⁴¹. Théophile Gautier avait longuement exploité, dans *La Comédie de la Mort* (1838), ces images phalliques¹⁴⁴² » :

« Je compris que le ver
Consommait son hymen avec la trépassée (...).
La trépassée
Quel est donc ce baiser humide et sans haleine ?
Cette bouche sans lèvre, est-ce une bouche humaine,
Est-ce un baiser vivant ? (...)
Le ver
Ce baiser, c'est le mien : je suis le ver de terre ;
Je viens pour accomplir le solennel mystère.
J'entre en possession (...).
A moi tes bras d'ivoire, à moi ta gorge blanche,
A moi tes flancs polis avec ta belle hanche
A l'ondoyant contour,
A moi tes petits pieds, ta main douce et ta bouche,
Et ce premier baiser que ta pudeur farouche
Refusait à l'amour !¹⁴⁴³ »

II.3.3. Le banquet.

La mort apparaît bien souvent au festin, au banquet ou dans l'ivresse. Holbein, sans doute fut-il l'un des premiers, nous introduit dans une auberge. Des hommes sont en train de ripailler et de s'enivrer et la mort verse elle même la boisson dans la gorge de l'un des convives. Cette scène sera reprise par Ferdinand Barth, attablé aux côtés d'un homme au ventre bien repu, la mort fait tinter son verre avec celui de son hôte ... mais ce dernier est brisé¹⁴⁴⁴. « Le motif de l'orgie à laquelle la mort s'invite, présente une contrepartie dans la coutume du banquet funéraire. Langlois note qu'au cours du IX^e siècle, « à l'anniversaire du décès d'un mort, on s'enivrait en l'honneur des saints ; cette orgie était ordinairement terminée par l'introduction de danseuses et de personnages figurant les diables. »¹⁴⁴⁵ » Le thème du banquet nous ramène une nouvelle fois au sabbat ! Si l'on en croit les procès de

¹⁴⁴¹ « Cette rose du fond du tombeau, viens la prendre, Je te la rends. Reprends, jeune homme, dans ma cendre, Dans mon fatal sillon, Cette fleur où ma bave épouvantable brille, Et qui, pâle, a le ver du cercueil pour chenille, L'âme pour papillon (...). Elle t'attend, levant son crâne où l'oeil se creuse, T'offrant sa main verdie et sa hanche terreuse, Son flanc, mon noir séjour... » HUGO Victor, « *L'épopée du ver* », *La légende des siècles, Manchecourt* : GF Flammarion, 1998, p. 289.

¹⁴⁴² COURTOIS M., *op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁴³ *Op. cit.*, « La vie dans la mort », pp. 43-46.

¹⁴⁴⁴ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁴⁵ BARGUES ROLLINS Yvonne, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, *op. cit.*, p. 35.

sorcellerie, les personnes qui se rendaient au sabbat se réunissaient autour d'un autel, dans un lieu mal éclairé. « Un prêtre célébrait la messe à cet autel. Il la disait à rebours, ce qui va de soi, puisque le Diable, grand Maître de l'Inversion, présidait la cérémonie. On communiait d'une rave noire, en place de la blanche hostie. Un banquet suivait où les mets étaient soit charognes ignobles soit nourritures délectables.¹⁴⁴⁶ »

Dans deux de nos textes, la nourriture est représentée comme une contrepartie à la Ballade des pendus. Après avoir chanté un des célèbres couplets de la ballade de Villon, « La pluie nous a bués et lavés ... »,

« Les deux pendus, descendant lentement de leurs gibets, commencèrent à entrer en danse avec agilité. La bande joyeuse resta glacée d'épouvante, puis, prenant leur jambe à leur cou, gars et fillettes évacuèrent rapidement la place et abandonnèrent aux citoyens de l'autre monde vins, jambons, et caetera. - Oh ! oh ! firent les pendus, en examinant pièce par pièce les trophées appétissants de leur victoire. Et ils s'assirent gravement l'un vis-à-vis de l'autre. - A ta santé, compère ! - A la tienne, dirent les pendus en se saluant poliment et ils burent à même des bouteilles, tout comme de simples mortels. Et il parut que la cravate de chanvre ne leur avait pas rétréci le gosier et que le grand soleil auquel ils s'étaient trouvés exposés les avait étrangement altérés ; car ils expédièrent en moins d'une demi-heure le repas préparé pour six personnes de très bon appétit, avalèrent proprement quatre bouteilles de vin et deux bouteilles d'hypocras et ces pendus économes et rangés mirent le reste dans leur poche.¹⁴⁴⁷ »

Ce conte malicieux mêle le thème de la danse des morts et celui du banquet des sorcières. Dans Gringoire, le repas est présenté comme le paiement de la ballade : « vos vers d'abord. Vous boirez et mangerez ensuite.¹⁴⁴⁸ » Olivier le Daim tente ainsi de piéger le poète affamé en le poussant à chanter sa « ballade des Pendus » dans laquelle il dénonce la cruauté du roi. Or, ce dernier est présent dans la salle...

Ainsi, il existe une association entre le thème des pendus et celui de la nourriture : accepter de chanter la ballade, c'est se mettre hors la loi - le pamphlet met en cause les décisions royales, les étudiants ont pris la place des cadavres - mais franchir cette limite permet de pouvoir se nourrir copieusement.

L'introduction de la danse et de la musique nous font passer du banquet « délectable » au banquet « nécrophage ». Danse et musique ont en effet le pouvoir d'envoûter les esprits avec une force telle qu'ils peuvent donner naissance à des actes d'une violence inouïe ; Salomé est ainsi souvent représentée en train de danser tout en portant au-dessus d'elle, en signe de victoire, le chef de Saint Jean-Baptiste encore dégoulinant de sang.

Emporté par la danse des sorcières, le jeune homme sent monter en lui le désir irrésistible de prendre possession du corps du pendu,

¹⁴⁴⁶ PALOU J., op. cit., p. 31.

¹⁴⁴⁷ NERVAL G. de, *Le souper des pendus*, op. cit., pp. 472-473.

¹⁴⁴⁸ BANVILLE T. de, op. cit., p. 18 (scène IV).

« (...) et moi, de fureur carnassières
Agité, je ressens un immense désir
De broyer sous mes dents sa chair, et de saisir,
Avec quelque lambeau de sa peau bleue et verte,
Son coeur demi-pourri dans sa poitrine ouverte.¹⁴⁴⁹ »

Le désir charnel s'éveille au sein des couples, l'amour fou les dévore et la passion les anime comme autrefois, mais la chair a perdu sa couleur, les muscles sont flasques, les os s'effritent et nous assistons à des actes nécrophages d'une rare violence. Les cadavres se dévorent les uns les autres, s'arrachent les morceaux de chair que la terre a bien voulu leur laisser ... les nerfs et les muscles tailladés ne sont plus que les loques d'un vêtement de chair.

« Les dents mordent et les côtes s'accrochent ;
Des nerfs et des muscles crispés,
Pendent rompus, pendent coupés
Au long des couples fous qui piétinent leurs tombes.¹⁴⁵⁰ »

Les hommes deviennent semblables aux animaux maléfiques qui rôdent autour des gibets, aux corbeaux ou aux corneilles qui plongent dans les chairs, fouillent « profondément » et rongent le cadavre « jusqu'aux os¹⁴⁵¹ », et plus encore, ils s'identifient aux loups qui « vont répondant des forêts violettes¹⁴⁵² », qui ont pour « pâture » les « pieds¹⁴⁵³ » des pendus et dont « les dents » « mordent » « comme une scie aiguë¹⁴⁵⁴ ».

Flaubert ne manque pas de reprendre le motif romantique de la vie comme festin où la mort s'attable, la mort dit ainsi au roi : « j'irai m'asseoir à ta table, embrasser tes concubines, boire tes vins, m'essuyer la bouche avec ton manteau, et casser tes coupes de diamants avec ton sceptre.¹⁴⁵⁵ » Cependant « une version plus sadique apparaît chez Flaubert qui avoue son goût pour les excès forcenés de Néron : « on égorge des hommes pendant qu'ils s'enivrent, et la vapeur du sang se mêle à celle des mets ». ¹⁴⁵⁶ » Poussant au paroxysme le thème de l'orgie sabbatique proposée par la danse macabre, Flaubert mêle luxure, ivresse et meurtre. Il va ainsi bien au-delà des images de « Cauchemar » de

¹⁴⁴⁹ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹⁴⁵⁰ VERHAEREN E., op. cit., p. 213.

¹⁴⁵¹ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹⁴⁵² RIMBAUD A., op. cit., p. 32.

¹⁴⁵³ VERLAINE P., Effet de nuit, op. cit., p. 67.

¹⁴⁵⁴ GAUTIER T., « Cauchemar », op. cit., p. 24.

¹⁴⁵⁵ Op. cit., p. 171.

¹⁴⁵⁶ BARGUES ROLLINS Y., Le pas de Flaubert : une danse macabre, op. cit., p. 58.

Gautier qui nous montre le narrateur en train de se livrer à un banquet nécrophage en présence de Satan. La danse des femmes nues accompagne les chants du violon, les flots du vin se mêle à celui des homme égorgés sur la table du banquet :

« Et toi, [demande Satan à Jésus] tu n'as donc jamais couru, comme moi, sur de belles gorges de concubines, quand le vin ruisselait à flots rouges et que la luxure s'étendait sur la nappe rougie au milieu des coupes brisées ? Tout chante et tourbillonne, et puis ces chairs qui tombent, le vin s'égoutte et il ne reste plus que les morts, et le drap du trône s'en va emporté comme un haillon par les vents, la gloire se rouille, la vertu s'endort, la voix enrouée de sermons ; et moi, je prends tout cela dans mes mains, je brise les tombes, et les morts dansent, ils reviennent la nuit quand je les appelle. ¹⁴⁵⁷ »

« Les peintures ou les gravures du XV^e siècle qui représentent la danse macabre nous proposent toutes de nombreux personnages fixés dans des attitudes chorégraphiques. La viole, la flûte, la cornemuse, le tambour, les orgues portatives, ne laissent aucun doute sur les nécessités sonores et rythmiques de ce défilé à l'allure d'étrange farandole. ¹⁴⁵⁸ » Les danses exécutées par les morts, s'inspirant des danses alors en vogue au moyen âge, devaient posséder tous les caractères d'une danse populaire. Alors que les squelettes gesticulaient en dansant des branles ou des sauterelles, les vivants conviés par la mort tentaient de lui résister en lui opposant les basses-danses qui étaient habituellement dansées par les membres de l'aristocratie et du clergé. Le rythme assez rapide de la danse des squelettes suffisait à rapprocher sa chorégraphie de celle des démons figurée dans les églises ou représentée dans les Mystères. Les instruments qui accompagnaient la danse étaient également très souvent d'essence diabolique et le troubadour, placé au sein de la chaîne dansée, était considéré comme un représentant du monde infernal.

Ces divers éléments suffisaient pour rapprocher les danses macabres des danses sabbatiques puisqu'il « ne fait aucun doute que la danse et les démons font bon ménage. Ne dit-on pas que lorsque les sorcières et les sorciers dansent au sabbat, ils forment une ronde et dansent avec les démons ? ¹⁴⁵⁹ » De plus, « les acrobates et les danseurs que l'on trouve sur les chapiteaux romans sont souvent accompagnés de démons ou de monstres infernaux ¹⁴⁶⁰ ».

De la danse, démoniaque, à la luxure suscitée par une musique douce et envoûtante il n'y avait qu'un pas que les écrivains ont aisément franchi, d'autant que là encore, la tradition médiévale avait montré le chemin. La luxure était en effet associée à certains instruments que l'on trouve présents dans les plus anciennes danses macabres. La musique du diable est rapide, bruyante, mais aussi envoûtante, et la flûte ¹⁴⁶¹ était volontiers choisie pour entraîner les hommes et les femmes sur les chemins de la luxure. L'alliance du tambourin et de la flûte remonte à l'Antiquité et suggère les pratiques

¹⁴⁵⁷ *Op. cit., p. 163.*

¹⁴⁵⁸ MACHABEY A., *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁵⁹ PRESROYRE L., *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

amoureuses et illicites ... rappelons que Pan est considéré comme l'inventeur de la flûte pastorale ! « Sur des monnaies et des reliefs antiques, on voit la représentation d'une fête de Bacchus dans laquelle figure une jeune fille tenant à la main un tambourin : elle est précédée de deux musiciens dont l'un joue d'une espèce de cor ou de trompette, et l'autre d'une flûte à deux tuyaux. Hérodien, parlant d'Héliogabale, dit qu'il lui prenait souvent fantaisie de faire jouer des flûtes, et de faire retentir le tympanum comme s'il avait célébré les Bacchanales.¹⁴⁶² » Cette relation établie entre Pan et la musique lascive du diable permettait de mêler les thèmes de la luxure et du sabbat. Mais le diable sait jouer de tous les instruments, même d'instruments de sa propre invention ; il n'y a pas de limites. Cependant, il semble avoir des préférences pour la vielle et la cornemuse au moyen âge, et pour le violon au XIX^e siècle. C'est sous la domination de cet instrument que les revenants transgressent les tabous qu'ils ont connus de leur vivant : ils dansent avec frénésie, s'adonnent à des ébats sexuels sans précédents, se livrent à des actes nécrophages tandis que Satan se fait parfois le chef d'orchestre de cette symphonie sanguinaire et luxurieuse.

CHAPITRE III : Aux portes du royaume des morts.

Les danses macabres ont changé de nature puisqu'elles se confondent avec les danses du sabbat. Toutefois, rejoignant les premières oeuvres, les danses font défiler un grand nombre de personnages, mais la farandole des morts peut-elle être semblable à celle des vivants ? Parmi les revenants nous rencontrerons certaines figures mythiques comme Don Juan, Napoléon ou le Juif Errant. Ces personnages, condamnés à demeurer en Enfer, vont nous mettre en garde et nous présenter les dangers qui s'offrent aux mortels. Le lecteur pourrait alors croire que les écrivains ont résolu leurs questions existentielles puisque le sabbat s'allie à la damnation. En réalité, il n'en est rien, et, une nouvelle fois, les danses posent la question des rapports entre l'homme et le divin.

I. Le thème du défilé.

I.1. La disparition de la hiérarchie.

« Commencer le branle, c'était mener la danse. Le pape, dans la danse macabre, s'écrie douloureusement : « Faut-il que la danse je mène ! » L'usage voulait qu'on laissât cet honneur au personnage le plus marquant d'une assemblée, comme cela se fait encore de nos jours pour les rois, les princes et les hauts fonctionnaires, dans les fêtes où il leur plaît

¹⁴⁶¹ Pan était considéré comme l'inventeur de la flûte ou du chalumeau et pour Epiphanius de Chypre (fin du IV^e siècle), la flûte était le « symbole du serpent, porte-voix du Diable ; selon lui, les mouvements de l'instrumentiste correspondent aux mouvements tordus du Diable ». Debussy, dans le Prélude à L'après-Midi d'un faune (1895) évoque le satyre au moyen de cet instrument.

¹⁴⁶² KASTNER G., op. cit., p. 291.

de figurer. Le spectre moqueur rappelle avec un malin plaisir cette circonstance au saint-père. Il lui dit d'un ton patelin : « Dom pape, vous commencerez comme le plus digne serviteur ; en ce point honores serez : au grand maistre est deu l'honneur. » Dans d'autres textes, par exemple dans les textes en langue allemande des danses du Petit Bâle, du Grand Bâle, de Füssen, de Berne, des manuscrits de Munich et de Heidelberg, lesquels correspondent entre eux, sinon toujours par les formes du langage, du moins par le fond des idées, cette invitation au souverain pontife de danser le premier est partout formulée dans des termes qui témoignent de la même déférence ironique pour son rang suprême. On lit dans la danse du Grand Bâle : « Komm heiliger Vater, Werther Mann ! Ein Vortanz muß ihr mit hann ». Ici le mot de « vortanz » et le verbe composé « vortanzen » , que nous rencontrons aussi ailleurs plusieurs fois, doivent s'entendre de l'action d'ouvrir le bal, d'exécuter le premier branle, de mener la danse.¹⁴⁶³ »

Ce principe de hiérarchie qui régissait les danses médiévales et que l'on a retrouvé en partie dans les textes que nous avons étudiés précédemment, disparaît totalement des danses qui entraînent les morts dans leurs rondes.

Plusieurs auteurs brouillent tout d'abord les cartes en ne faisant plus du statut social l'unique référence servant à identifier les personnages. Ainsi, Miserere réveille « les trépassés au fond des bières », ils sont reconnaissables par un nom, par un statut social ou par un élément qui les caractérise, aucun attribut ne semble plus ou moins déterminant ; ils sont décrits comme si un témoin rapportait aux gens du village ce qu'il a vu et qu'il utilisait pour se rendre compréhensible des dénominatifs connus de tous :

« Judica Vet au coeur de braise, Ursula Knolle
Massive en seins, leste en paroles,
Et Wanne et Mie, et le sonneur,
Et Sas Terbanck, la grande trogne,
Et Sus Pullinckx, le doux ivrogne,
Et Lamme-Jan, et Pieter-Nol le ramoneur
Dont la voix sourde et bruinée
Chantait là-haut, au bord des vieilles cheminées.¹⁴⁶⁴ »

Dans la Danse des morts de Nerval, les formes qui tourbillonnent autour du ménétrier sortent l'une après l'autre du « cercle » formé par la ronde et se placent au centre de celle-ci, comme dans les rondes enfantines. Deux d'entre eux déclinent leur statut social : « J'étais un ouvrier tailleur avec l'aiguille et les ciseaux », « J'étais roi des planches, et je jouais les amoureux ». Les quatre autres danseurs ne sont identifiés que par la nature de leurs amours : amour pervers, « comme l'amour m'avait brûlé la cervelle, je fourai lentement ma main dans la poche de mon voisin » ; amour déçu pour celui qui voit celle qu'il aime épouser un « riche scélérat » et de dépit « mêle une herbe vénéneuse » dans son vin ; amour impossible et qui vaut la corde à celui qui voulait enlever la fille du comte ; amour criminel qui pousse l'amant à coucher « dans le sang » « l'étranger » qui « enlaçait amoureusement dans ses bras » sa « colombe¹⁴⁶⁵ »... chacun est mort d'avoir trop aimé

¹⁴⁶³ KASTNER G., op. cit., p. 136.

¹⁴⁶⁴ VERHAEREN E., op. cit., p. 212.

et c'est cette dernière histoire d'amour qui l'identifie désormais aux yeux de tous.

D'autres textes franchissent la barre du réel et font entrer dans la danse, à côté de personnages ayant existé ou représentant un type, des figures mythiques, littéraires ou mythologiques. Théophile Gautier ouvre la voie, son texte est un « poème philosophique où passent Pythagore, Virgile, Don Juan, Raphaël, Sanzio, Faust et Napoléon¹⁴⁶⁶ ». « Un spectre en cuculle », « un fripon », « un enfant », « un vieux savant blême », des anonymes dansent aux côtés de personnages célèbres : Saint-Thomas, Dante, Nicodème, Hector, Arlequin, Télémaque... la « ronde noctambule¹⁴⁶⁷ » dépeinte par Ulysse Normand donne corps aux êtres de papiers et plus rien ne les distingue des personnes qui ont réellement existé. Dante, Don Juan, le Juif Errant, Mercure, La dame aux camélias, Cendrillon, Chérubin, Arlequin, Marie et Lucifer occupent une place privilégiée au sein de la danse de Fagus dans laquelle apparaissent une multitude de figures empruntées notamment à notre culture littéraire et occidentale. Ce passage décrivant le défilé des femmes menées par Arlequin pour plaire à Don Juan nous donne un aperçu du foisonnement des danseurs :

« Tout en valsant elles défilent comme un rêve,
Toutes, par la légende ou par l'histoire élues,
Ou que les spasmes du génie humain enfantent,
Filles damnées mêlées aux vierges impollues,
Les courtisanes, les épouses, les amantes,
Et l'armée, innombrable armée des inconnues.
Voilà Sémiramis et la jeune Heaulmière,
Imogène, Manon, Rhodope, Briséis,
Eurydice et Chloé, la belle Ferronière
Et la jolie Cordière, Aspasia et Laïs,
Andromède, Angélique, Ariane, Atalante,
Peau d'âne, Desdémone, Arthémise, Arria,
La belle Aude aux bras blancs, Clorinde, Bradamante,
Hélène aux belles joues, et Rachel et Lia ;
Et tant d'autres hélas, hétaires ou reines :
On les veut voir encore, hélas il n'est plus temps (...).¹⁴⁶⁸ »

L'utilisation de déterminants indéfinis singuliers et de déterminants définis pluriels permet également de gommer le système hiérarchique en englobant les personnages dans un ensemble. « Le roi » a en effet une place déterminée par rapport à « l'évêque », à « l'usurier », mais lorsqu'il est noyé dans une foule de personnages qui occupent la même position dans l'échelle sociale - « « Ce sont les rois », dit la Mort. Un d'eux se mit à dire : « j'ai dormi longtemps (...) »¹⁴⁶⁹ » - il n'est plus qu'un être humain parmi d'autres. La foule

¹⁴⁶⁵ NERVAL G., « La danse des morts », op. cit., pp. 350-353.

¹⁴⁶⁶ DELVAILLE B., op. cit., p. 54.

¹⁴⁶⁷ Op. cit., pp. 11-12.

¹⁴⁶⁸ Op. cit., pp. 77-78.

des hommes anonymes défile alors devant nous, déversée par Le grand portail des morts :

« De beaux messieurs passaient en chapeaux hauts de forme ;
Des dames en fourrure auprès d'eux trottaient.
Des ouvriers moqueurs, mais doux, se retournaient
Sous l'oeil des bons agents au funèbre uniforme. ¹⁴⁷⁰»

La deuxième partie de la danse de Flaubert, « sous-titrée « La Danse des Morts », commence par un long « Chant de la Mort » qui reprend et développe les thèmes de la Femme du Monde. Puis, devant le Christ, Satan et la Mort, apparaissent tour à tour les Rois, Néron, un Pape, un pauvre, les prostituées, deux amants, les damnés, le poète et enfin l'Histoire ¹⁴⁷¹ ». Tous ces personnages ne sont pas plus palpables que « les maigres paladins du diable ¹⁴⁷² », que les « pendus rabougris ¹⁴⁷³ », « ces pauvres gens morfondus ¹⁴⁷⁴ » qui ont perdu leur identité en passant dans les mains du bourreau. Nous ne savons rien d'eux, la mort ne dialogue plus avec chacune de ses victimes ; les hommes, réels ou imaginaires, peu importe, ne constituent plus que les chiffres d'une moisson qui n'aura pas de fin. « Parfois, quand j'ai bien fauché, bien couru sur mon cheval, quand j'ai bien lancé des traits de tous côtés, la lassitude me prend et je m'arrête. Mais il faut recommencer, reprendre la course infinie qui parcourt les espaces et les mondes ¹⁴⁷⁵ » : « Chacun m'écoute et vient. Jeunes, vieux, beaux et laids, / Exactement quatre-vingt-dix-sept par minute, / Se couchent sous mon doigt qui dépouille leurs os ¹⁴⁷⁶ ».

La mort ayant accompli son devoir de destruction, les squelettes ne se distinguent plus les uns des autres. « On vit s'élever de hideux squelettes, qui sortaient du sein de la terre, tout effrayés de leur réveil (...) ils allaient ainsi au hasard, aveugles et stupéfaits ; on en voyait qui traînaient après eux un morceau de velours pourris ; il y en avait qui portaient la main à leur tête pour chercher leurs couronnes, mais ils n'y trouvaient qu'un crâne nu et froid. ¹⁴⁷⁷ » Les rois qui viennent de se lever pour danser sont devenus

¹⁴⁶⁹ FLAUBERT G., op. cit., p. 170.

¹⁴⁷⁰ BARRAULT S., op. cit., « la deuxième danse macabre », p. 11.

¹⁴⁷¹ BRUNEAU Jean, Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845, Montpellier : Armand Colin, 1962, p. 198.

¹⁴⁷² RIMBAUD A., op. cit., p. 32.

¹⁴⁷³ VERLAINE P., « Effet de nuit », op. cit., p. 67.

¹⁴⁷⁴ BANVILLE T., op. cit., p. 52.

¹⁴⁷⁵ FLAUBERT G., op. cit., p. 168.

¹⁴⁷⁶ BARRAULT S., op. cit., « La troisième danse macabre », p. 14.

¹⁴⁷⁷ FLAUBERT G., op. cit., p. 170.

semblables à leurs sujets. L'égalité dont les hommes avaient rêvée sur terre et qui n'était pas encore totalement réalisée dans les danses médiévales puisque le défilé des hommes emportés par la mort se déroulait selon un ordre hiérarchique, est enfin palpable.

« Les morts dansaient et la longue file de squelettes tournait et tourbillonnait en une immense spirale qui montait jusqu'aux hauteurs les plus hautes et descendait jusqu'aux abîmes les plus profonds. Là, le roi donnait la main au mendiant, le prêtre au bourreau, la prêtresse à la courtisane, car tout se confondait dans cette égalité souveraine du néant ; les squelettes se ressemblaient tous ; mendiants, souverains, jeunes et vieux, beauté et laideur, tout se confondait et était là, la danse était longue et la foule joyeuse. Et puis d'autres encore sortaient toujours de terre, toujours, toujours, comme des ombres évoquées. ¹⁴⁷⁸ »

« Dans la société des squelettes, il n'y a plus de classes sociales, de préjugés, de parias, ou de hors-la-loi », cette idée qui était suggérée par la présence de charniers placés au début de certaines danses comme celle de Bâle a été clairement exprimée par Villon et c'est sans doute en se souvenant des vers du Testament plus encore que des textes des danses macabres que Flaubert a poussé aussi loin sa comparaison entre les hauts dignitaires et les squelettes. « La conscience de l'absurdité de la hiérarchie médiévale devant la mort inspire à Villon une très curieuse image à la strophe clixiii. Après avoir, encore une fois, considéré « ces têtes / Entassées en ces charniers », il se prend à les imaginer de leur vivant, s'inclinant les unes devant les autres, les inférieures saluant les supérieures, et puis, subitement, il nous les fait voir telles qu'elles sont devant lui, immobiles, identiques, empilées les unes sur les autres :

« Et icelles qui s'inclinoient
Unes contre autres en leur vies
Desquelles les unes regnoient
Des autres craintes et servies,
La les vois toutes assouvies,
Ensemble en un tas pêle-mêle.
Seigneuries leur sont ravies ;
Clerc ne maître ne s'y appelle ».

C'est d'une satire sociale qu'il s'agit ici. ¹⁴⁷⁹ « C'est bien là le caractère primordial de la danse macabre telle que la voit le XIX^e siècle : « La moralité [de la danse macabre], c'est l'égalité de tous les hommes, non devant Dieu, mais devant le ver du sépulcre ... La danse macabre ne pouvait manquer d'être, et fut en effet, profondément et implacablement ironique ... Son cercle infernal était le refuge de l'égalité en ces temps d'inégalité », lit-on dans le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle. ¹⁴⁸⁰ » La satire fait désormais place à un réalisme cru et pessimiste, les êtres humains sont rapidement oubliés après leur mort et se confondent en une foule de squelettes. La seule

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴⁷⁹ CASSOU YAGER H., op. cit., pp. 34-35.

¹⁴⁸⁰ BARGUES ROLLINS Y., Le pas de Flaubert : une danse macabre, op. cit., p. 43.

caractéristique qui les distingue en deux groupes, c'est ce que révèle les inhumations, se situe au niveau de leur sexe : « des mortes », « quelques morts », « un mort » accompagnent les « vivants ¹⁴⁸¹ » au bal champêtre.

La danse macabre qui prônait l'égalité entre les hommes devant la mort s'est adaptée aux découvertes de nouvelles terres et déclare désormais l'égalité des peuples devant la mort ; le « nouveau bal des Morts » « Joint les deux bouts de l'univers ¹⁴⁸² » :

« Et tandis que tournait le globe de la sorte,
Sur tous les continents et sur toutes les mers
Je vis se tortiller la fougueuse cohorte.
Il n'était pas un coin du petit univers
Que laissât à l'écart sa course vagabonde.
Le bizarre serpent s'étendait par moment
De la tête à la queue, et triomphalement
Formait une ceinture au monde. ¹⁴⁸³ »

Cette universalité nous rend encore plus humble et donne à la mort un véritable pouvoir égalisateur, il n'y a plus un roi mais des rois, un empire mais des empires, plus personne n'est unique, du moins si l'on s'en réfère aux statuts sociaux qui régissent les sociétés. C'est l'image de cette danse macabre égalitaire qui ne se limite pas aux hommes mais englobe tous les systèmes vivants que l'on retrouve dans les paroles du chant de la Mort :

« J'ai marché du sud au nord, du levant au couchant ; j'ai passé par l'Inde et les Allemagnes, j'ai traversé les mers, les fleuves, les forêts, les déserts ; et j'ai tout fauché, abattu, brisé, trônes, peuples, empereurs, pyramides, monarchies. Car cite-moi une vague de l'océan, une parole de haine ou d'amour, un cri, un regard, un vol d'oiseau, un empire, un peuple, une renommée, une couronne, toutes choses vaines et d'un jour, écloses le matin, flétries le soir, qui ne soient effacées partout où j'ai passé. La terre a des germes de vie, des prémices de mort ¹⁴⁸⁴ ».

Les morts sont devenus semblables aux pendus, parias de la société, l'oubli a gommé leur statut social en même temps que la terre a nettoyé leurs os de la chair qui leur procurait une unicité ; lorsqu'ils quittent leurs tombeaux pour danser, les morts ne sont plus que de simples squelettes qui ressassent leurs souvenirs terrestres, pensées d'une vie qui ne sera plus, souvenirs qui les renvoient définitivement à eux-mêmes.

I.2. La rencontre de personnages légendaires.

Paradoxalement, alors que les hommes ont perdu leur identité en se mêlant à la foule des morts, certains personnages mythiques ont attiré l'attention de quelques auteurs. Le Juif Errant, Don Juan, Néron et Bonaparte sortent du cercle des anonymes pour apporter des

¹⁴⁸¹ APOLLINAIRE G., op. cit., p. 41, 43, 44, 46.

¹⁴⁸² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 14.

¹⁴⁸³ Ibid., pp. 23-24.

¹⁴⁸⁴ FLAUBERT G., op. cit., p. 168.

réponses au témoin de cette étrange danse des trépassés.

I.2.1. Le Juif Errant.

« La légende populaire du Juif Errant, telle que la résumant au XIX^e siècle les complaintes, est l'histoire merveilleuse d'un cordonnier juif (Ahasvérus ou Isaac Laquedem) condamné par le Christ à errer jusqu'à la fin des temps, sans trêve ni repos, de pays en pays, de continent en continent. Il a commis sa faute au moment de la Passion ; quand le Christ, épuisé, chancelant sous le poids de sa croix, voulut se reposer en s'appuyant sur l'étagère de son échoppe, Ahasvérus le repoussa sans ménagement. Maudit par le Christ, le cordonnier de Jérusalem, depuis lors, parcourt le monde. Solitaire et immortel, il échappe aux naufrages et raconte son histoire au hasard de ses rencontres.¹⁴⁸⁵ »

Dans la danse de Fagus, ce personnage perpétue son crime jusque dans la mort puisqu' « ivre de rage inassouvie » il « racle avec frénésie » un violon en se servant pour archet « d'un morceau de la Croix du Calvaire¹⁴⁸⁶ ». L'acte blasphémateur, guidé par Lucifer qui dirige la danse, ne serait donc suivi d'aucun repentir et ne pourrait ainsi connaître de réparation ou de pardon. Plus encore, le Juif Errant va bien au-delà de son premier acte en entraînant à sa suite une foule de danseurs qu'il séduit grâce à sa musique.

« Et il danse, comme le roi David, il danse,
Entraînant l'innombrable armée sur l'air vainqueur
Du quadrille d'Orphée aux Enfers, et tous dansent (...).¹⁴⁸⁷ »

Le Juif Errant mène « le tourbillon maudit », « toujours danse en avant et chante¹⁴⁸⁸ », et rythme le poème par ses apparitions. Devenu l'adjoint de Lucifer, « sataniquement radieux¹⁴⁸⁹ », il perd le contrôle de ses gestes, « Il tourne comme une toupie » ; apprenti sorcier il contrôle le flux et le reflux d'une marée humaine. « Et l'océan des morts un instant se balance, / Puis d'un seul mouvement s'élanche » ; il communique à son instrument le diabolique pouvoir de jouer seul :

« Le Juif Errant galope en tête, et cabriole,
Et tournant à son tour, fantastique toupie,
L'archet noir sur son violon vole et vole (...). »

Et profère, tout en jouant, des paroles blasphématoires :

¹⁴⁸⁵ MILIN Gaël, *Le Cordonnier de Jérusalem, La Véritable Histoire du Juif Errant*, Lille : Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 7.

¹⁴⁸⁶ Op. cit., p. 12.

¹⁴⁸⁷ Ibid., p. 13.

¹⁴⁸⁸ Ibid., p. 74.

¹⁴⁸⁹ Ibid., p. 126.

« Eritis, tis, tis.
Eritis sicut Dii ! ¹⁴⁹⁰ »

Celui qui a renié le Christ entraîne dans son sillon la multitude des morts qui ont oublié Dieu ; suivant l'exemple de leur maître à danser, ils injurient leur Créateur :

« Bonheur ! amour ! folie !
Plaisir, transe, désir !
Un vertige est la vie,
Tournons jusqu'à mourir !
Tournons jusqu'à mourir,
L'univers n'est que danse,
Délirons en cadence,
Délirons à mourir !
Un délire est la vie,
Les chiens sont bien heureux,
L'âme est une voirie
Et nous vomissons Dieu ! ¹⁴⁹¹ »

Amour, danse et blasphème représentent les différentes facettes du diable et le son séducteur du violon, qui entraîne dans sa valse l'assemblée des squelettes, associe l'ensemble des morts à l'acte de révolte du Juif Errant contre Dieu.

Cette absence de remords que Fagus prête au juif errant va à l'encontre de la légende chrétienne qui véhicule le thème du pécheur repent et proclame même à travers une image d'Epinal datant sans doute du début du XX^e siècle « La mort du Juif Errant » : « ce que la Mort, représentée par un squelette portant une faux, ne peut accorder au « vieux Laquedem », le Christ, cédant enfin à ses prières, daigne le lui octroyer :

« Expire enfin, le Pasteur te pardonne ;
Repose en paix jusqu'au grand jugement. » ¹⁴⁹²

La danse macabre de Bâle avait déjà montré la mort du Juif Errant, ce dernier reconnaissait son erreur et se montrait prêt à suivre la religion chrétienne :

« Qui ne plaindrait d'un juif le malheureux destin ?
Après avoir vécu, comme étranger au monde,
Ma vie errante et vagabonde
Va, pour surcroît de maux, prendre une horrible fin,
Avant que l'heureux jour, et le moment paraisse,
Où le Dieu d'Israël dégageant sa promesse,
En faveur des Hébreux, doit montrer son pouvoir !
Que Jésus soit le Christ, c'est ce qu'un juif ignore ;
Mais s'il l'est en effet, je l'invoque et l'adore :
Et ce n'est qu'en lui seul que je mets mon espoir. ¹⁴⁹³ »

¹⁴⁹⁰ Ibid., p. 123.

¹⁴⁹¹ Ibid., p. 13.

¹⁴⁹² MILIN G., op. cit., p. 160.

Le mythe du Juif Errant connu une large diffusion au XIX^e siècle grâce à la littérature de colportage, « chaque éditeur de livres de colportages a L'histoire admirable à son catalogue durant toute cette période ¹⁴⁹⁴ ». Les écrivains s'intéressaient alors plus au voyageur prodigieux qu'à la signification religieuse de la légende. La « topographie des voyages du Juif exalte l'errance d'un pays à l'autre, en symbolisant de manière spontanée une insécurité dont le romantisme exploitera la richesse spirituelle et sentimentale ¹⁴⁹⁵ ». C'est cette figure du voyageur universel qu'Alcide Ducos du Hauron met en valeur :

« Il était colossal. Sous le fardeau des ans
Son épaule ployait sans en être accablée.
Il marchait. Rase plaine et sourcilleux sommets
Semblaient indifférents à sa marche véloce.
Pour aussi chargé d'ans qu'il parût, ce colosse
Marchait sans s'arrêter jamais. ¹⁴⁹⁶ »

De nouveaux mythes se sont greffés autour des thèmes du pécheur repent et du voyageur omniscient. « L'imagination des conteurs insiste sur sa longévité présentée comme une « miracle », et, par contamination avec d'autres mythes, sur un certain nombre de prodiges compensatoires de son châtement : le don des langues, son aptitude à rajeunir tel le Phénix, à disposer de cinq pièces de la monnaie la plus petite dans tous les pays où il passe ou à disparaître comme par enchantement. ¹⁴⁹⁷ » Le motif des cinq pièces de monnaie est utilisé dans nos deux danses macabres alors même qu'il n'a pas été exploité par les conteurs qui reprisent cette légende ¹⁴⁹⁸.

Fagus modifie le nombre des pièces,
« Son front chauve et luisant est ceint d'une couronne
Où les trente deniers fument, incandescents (...). ¹⁴⁹⁹ »

Ce changement associe le Juif Errant à la trahison de Judas à qui les grands prêtres
« comptèrent trente pièce d'argent ¹⁵⁰⁰ » pour qu'il leur livre le Christ ; couronné roi des

¹⁴⁹³ MERIAN M., op. cit., texte de la gravure n° 68.

¹⁴⁹⁴ MILIN G., op. cit., p. 112.

¹⁴⁹⁵ ROUART Marie-France, Le mythe du juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle, Mayenne : José Corti, 1988, p. 20.

¹⁴⁹⁶ Op. cit., pp. 33-34.

¹⁴⁹⁷ ROUART M.F., op. cit., p. 20.

¹⁴⁹⁸ « Fil conducteur de l'histoire, il est ici l'image du peuple souffrant, ailleurs on lui prête la révolte de l'homme contre le Père et il dénonce « l'injustice divine », là on en fait le pèlerin des mondes à venir, « grande ombre qui protège la marche de l'humanité ». Ce sont là les fonctions les plus courantes du personnage au XIX^e et XX^e siècles. MILIN G., op. cit., p. 111. Les études de G. Milin et M.F. Rouart sur le Juif Errant ne parlent à aucun moment de l'exploitation du thème des cinq pièces de monnaie. Dans les différentes versions de la légende elles ont pour seul but d'assurer la subsistance du personnage.

¹⁴⁹⁹ Op. cit., p. 12.

traîtres, il guide le bal à travers les flammes de l'Enfer.

Alcide Ducos du Hauron a quant à lui exploité le thème de la bourse magique :

« Ce vieux marcheur portait, sans être moins ingambe,
 Une lourde besace appendue à son cou ;
 Tandis qu'il arpentait l'espace à toute jambe,
 Ses bras accomplissaient un exercice fou :
 Avec vélocité, fiévreux et hors d'haleine,
 Manoeuvrant de son corps les ressorts surhumains,
 Mille fois par seconde il plongeait ses deux mains
 Dans sa besace toujours pleine ;
 Mille fois par seconde il les en retirait ;
 Et toujours, ô prodige ! elles sortaient garnies
 Non plus d'un vil billon, comme lorsqu'il errait
 Aux anciens temps, pour lui féconds en avanies,
 Mais de l'or le plus pur et le plus alléchant,
 Or français, or anglais, or turc, or de la Chine,
 Loyal, sonnante et rébuchant ;
 Et sitôt qu'il avait retiré ses mains pleines,
 Il les ouvrait, lançant le métal à foison
 A ceux qui, comme lui franchissant monts et plaines,
 L'étreignaient d'une étroite et hurlante prison.
 Bien loin que se vidât la merveilleuse bourse,
 Plus à la désempir le vieillard s'essoufflait,
 Plus la panse du sac magique se gonflait,
 Plus foisonnante était la source.¹⁵⁰¹ »

Les hommes ne sont plus seulement égaux devant la mort, ils le sont également face à la cupidité, « Dans la tumultueuse escorte du vieux homme, / Les grands seigneurs étaient coudeoyés par les gueux, / Les plébéiens heurtaient les ducs et pairs, tout comme / Dans le bal dont Holbein peignit les bonds fougueux¹⁵⁰² ». C'est sans doute la fresque du Grand Bâle longtemps attribuée à Holbein qui a inspiré au poète le thème de la bourse magique ; dans cette fresque, la mort arrache de la ceinture du juif une bourse dodue de laquelle s'échappent un grand nombre de pièces.

Si la présence du Juif Errant dans les danses macabres peut surprendre au premier abord elle n'est cependant pas incongrue puisque certaines danses médiévales lui réservaient déjà une place importante ; symbole du rebelle à la parole divine il devenait dans la fresque de Bâle celui qui sait comment s'enrichir... attributs qui le désignaient dès cette époque comme bouc émissaire. Le phénomène le plus surprenant réside dans la manière dont Fagus et Ducos du Hauron ont modifié le mythe du Juif Errant. Les

¹⁵⁰⁰ « Evangile selon saint Mathieu », Nouveau Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, 26-14, p. 2134.

¹⁵⁰¹ Op. cit., pp. 36-37.

¹⁵⁰² Ibid., p. 40.

légendes folkloriques et chrétiennes se rejoignent sur un point essentiel : l'éternel voyageur n'est plus seul,

« De son trajet la part néfaste est parcourue ;
Et l'entier genre humain, jurant de partager
Le voyage éternel de l'antique étranger,
L'assiège et sur ses pas se rue. ¹⁵⁰³»

Eternellement damné il est devenu le chef d'orchestre du sabbat de l'argent et du plaisir : pour attraper son or, ceux « qui ont cessé de vivre ¹⁵⁰⁴ » plongent « dans un cloaque impur ¹⁵⁰⁵ », se piétinent, se livrent « aux plus vastes ébats qui se soient vus jamais ¹⁵⁰⁶ » ; aveuglée par le désir, « En bas l'humaine populace / Fornique et grogne et n'entend pas », tous « tournent sans cesse » autour de l'immense corps de Lucifer qui « happe au hasard une poignée grouillante/ et la porte à la bouche avec la même lenteur ¹⁵⁰⁷ ».

1.2.2. Don Juan.

Suivant les pas de la mort, le poète rencontre la figure légendaire de Don Juan. Dans la Comédie de la mort, elle fait suite à l'apparition de Faust, dans la Danse macabre de Fagus, Don Juan est le personnage central du troisième volet de l'amour, le premier était consacré à l'amour rêvé de Cendrillon et de la chaste fiancée, le second à l'amour sincère et impossible des couples de la littérature, Roméo et Juliette, Titus et Bérénice..., le quatrième s'élabore autour du personnage de Lucifer devenu l'incarnation du dieu Pan. Don Juan, comme toutes les autres figures de la danse de Fagus, est assoiffé de désir, mais il en représente bien évidemment la forme paroxystique. Repoussé par Monna Lisa qui lui jette dans un rire « épouse ton destin ¹⁵⁰⁸ », alors même que toutes celles qu'il a possédées se confondent dans un « songe confus », il rêve de trouver la femme idéale :

« Une seule me vient hanter,
Belle, hélas, comme la beauté,
La seule que je n'ai point vue ! ¹⁵⁰⁹»
une perfection qui dépasse chez Gautier les formes connues de l'art,
« Femme comme jamais sculpteur n'en a pétrie,
Type réunissant Cléopâtre et Marie,

¹⁵⁰³ Ibid., p. 39.

¹⁵⁰⁴ Ibid., p. 48.

¹⁵⁰⁵ Ibid., p. 42.

¹⁵⁰⁶ Ibid., p. 48.

¹⁵⁰⁷ FAGUS, op. cit., pp. 126-127.

¹⁵⁰⁸ Ibid., p. 73.

¹⁵⁰⁹ Ibid., p. 74.

Grâce, pudeur, beauté ;
 Une rose mystique, où nul ver ne se cache ;
 Les ardeurs du volcan et la neige sans tache
 De la virginité ! ¹⁵¹⁰»

Cette figure fantasmagique, l'être rongé par le désir n'hésite pas à aller la chercher jusque dans le royaume des morts. Tandis que le Juif Errant racle « son violon avec un morne entrain » Mercure présente au séducteur les « masques de l'amour et de la beauté ¹⁵¹¹ ». Une scène incroyable va alors se dérouler devant nos yeux. Alors que la horde des squelettes hurle toujours et sans cesse le même refrain,

« Bonheur ! amour ! folie !
 Désir, transe, plaisir !
 Un vertige est la vie,
 Tournons jusqu'à mourir ! ¹⁵¹²»

des fossoyeurs s'avancent et entreprennent de creuser une fosse, puis une autre et « une fosse encore ». Des croque-morts « défilent deux par deux, portant des cercueils vides » et « des femmes descendent en immense file », « elles se mettent nues » et sont saisies par les croque-morts qui les cousent dans des linceuls ¹⁵¹³ et « glissent les cercueils dans les fosses qu'ils rebouchent ». Ce sont « tes mille et trois ¹⁵¹⁴ », dit Arlequin à Don Juan qui soudain « s'emporte vers une et la capture » avant de la rejeter « avec dégoût » en s'écriant : « je la connais ¹⁵¹⁵ ». Et une à une les femmes passent dans les mains de Don Juan qui les repousse dans les mains des fossoyeurs en criant « une autre, une autre, mon coeur brûle ! ¹⁵¹⁶ », « une autre, une autre, une autre encore ! ¹⁵¹⁷ » ; autour de lui les

¹⁵¹⁰ La Comédie de la Mort, op. cit., « La mort dans la vie », p. 74.

¹⁵¹¹ FAGUS, op. cit., p. 74.

¹⁵¹² Ibid., p. 75, 79.

¹⁵¹³ Cette vision de la danse des femmes nues autour des fossoyeurs trouve son parallèle dans Agonies. « La description macabre d'un cadavre exhumé était élevée, par une image grotesque, au plan personnel du dérisoire, propre à Flaubert. En effet, le fossoyeur ramassait « cette cuisse en pourriture » qui lui était échappée, en sifflant : « Jeunes filles voulez-vous danser ? » L'invitation à la valse, l'invitation à l'amour, se confond avec l'invitation à la mort ». BARGUES ROLLINS Y., Le Pas de Flaubert, op. cit., p. 60. Nous pouvons également mettre en parallèle avec le texte de Fagus les premières strophes de « Don Juan aux Enfers » « Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon, Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène, D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron. Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouverts, Des femmes se tordaient sous le noir firmament, Et, comme un grand troupeau de victimes offertes, Derrière lui traînaient un long mugissement. » BAUDELAIRE Charles, « Don Juan aux Enfers », Spleen et Idéal, XV, Les fleurs du Mal, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 16.

¹⁵¹⁴ FAGUS, op. cit, pp. 76-77.

¹⁵¹⁵ Ibid., p. 79.

¹⁵¹⁶ Ibid., p. 84.

spectres « vocifèrent sans fin ¹⁵¹⁸ » en entonnant des « madrigaux libertins ¹⁵¹⁹ » prenant pour thème la gorge et les seins des femmes, « Et sans fin se répand le fleuve d'amoureuses ¹⁵²⁰ ».

« Les possessions mêmes s'articulent sur quelque chose de perdu. Ainsi Don Juan, poursuivant avec alacrité ses conquêtes, « mille e tre », sait qu'elles répètent l'absence de l'unique et inaccessible femme. ¹⁵²¹ » C'est l'inutilité et la vanité de cette quête d'absolu que le personnage confesse au poète :

« Comme un mineur qui suit une veine inféconde,
J'ai fouillé nuit et jour l'existence profonde
Sans trouver le filon ;
J'ai demandé la vie à l'amour qui la donne,
Mais vainement ; je n'ai jamais aimé personne
Ayant au monde un nom.
J'ai brûlé plus d'un coeur dont j'ai foulé la cendre,
Mais je restai toujours, comme la salamandre,
Froid au milieu du feu. ¹⁵²² »

« L'amour, pas plus que la volupté, n'existe, ce qui existe, c'est l'amour de l'amour. Son malheur fut de rester toujours insensible au milieu de l'ardeur, de n'avoir jamais pu incarner son désir. Profanateur de l'amour et impie chez les Espagnols, collectionneur de femmes et libertin railleur chez Molière, le don Juan de Gautier, comme les séducteurs byroniens, est avant tout froideur. ¹⁵²³ » Mais que penser du Don Juan de Fagus qui perpétue son crime au delà du tombeau et va ainsi au-delà du « véritable excès » qui selon Camille Dumoulié « se manifeste moins à travers la démesure des conquêtes amoureuses que par le sacrilège commis dans le cimetière et l'outrage à l'égard du Mort ¹⁵²⁴ » ? La jouissance s'est toujours présentée « comme un impératif supérieur à la loi sociale et morale ¹⁵²⁵ », mais « l'affirmation hyperbolique du Moi et du désir est sanctionnée par un retour mortel de la loi (...), la mort de Don Juan est une échappatoire

¹⁵¹⁷ Ibid., p. 90.

¹⁵¹⁸ Ibid., p. 79.

¹⁵¹⁹ Ibid., p. 81.

¹⁵²⁰ Ibid., p. 79.

¹⁵²¹ DUMOULIE Camille, Don Juan ou l'héroïsme du désir, Vendôme : P.U.F., 1993, p. 44.

¹⁵²² GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., « La mort dans la vie », p. 73.

¹⁵²³ DETALLE A., op. cit., p. 64.

¹⁵²⁴ Op. cit., p. 22.

¹⁵²⁵ Ibid., p. 40.

et pour lui et pour le Ciel qui met fin au scandale ¹⁵²⁶». Dans la danse macabre de Fagus, le séducteur transgresse les interdits liés à l'amour et ce, jusque dans la mort, l'excès dépasse les limites du possible et le tourbillon dans lequel nous entraîne le poète ne saurait connaître de fin à moins que celui même qui l'a déclenché ne décide que tout cesse. C'est ce qui se produit soudain quand Don Juan, las de chercher, écoute son coeur et laisse échapper cette plainte : « Dieu du ciel, si je pouvais pleurer ! ¹⁵²⁷ » Vidé de tout désir et ayant compris que « le plaisir s'enfuit avec l'heure » il retrouve les paroles autrefois apprises de la prière en reconnaissant qu' « Il n'est de grâce inépuisée / Que dans Notre-Seigneur Jésus ! ¹⁵²⁸ ». A ce mot, « les spectres se dispersent » et alors que Don Juan prie « Notre-Dame Marie », « une forme voilée, / Marche sur don Juan et le prend dans ses bras », et, ironie suprême, celle qu'il a toujours refusé de regarder en face lui ouvre son coeur :

« - La seule que voulut ton âme désâmée
 Dans les fantômes vains suscités sous tes pas,
 La seule bien-aimée ô chercheur d'absolu,
 Qui donne sans retour et qui ne trompe pas !
 Les voiles tombent faisant voir sous un suaire
 Dont partage une grande croix le blanc tissu,
 L'altier squelette de la Mort, et qui profère,
 D'une voix grave comme un glas : - Quand voudras-tu ? ¹⁵²⁹ »

Le Don Juan dépeint par Gautier ne peut même plus attirer les faveurs de la Mort, c'est une « ombre cassée », « un squelette fardé, une caricature hideuse du séducteur ¹⁵³⁰ ».

« Malgré le fard épais dont elle était plâtrée,
 Comme un marbre couvert d'une gaze pourprée
 Sa pâleur transperçait ;
 A travers le carmin qui colorait sa lèvre,
 Sous son rire d'emprunt on voyait que la fièvre
 Chaque nuit le baisait. ¹⁵³¹ »

Il regrette d'avoir suivi la « trompeuse Volupté » et « renvoie - non sans ironie - celui qui l'interroge à une autre recherche, dont nous savons déjà par Faust la vanité, la science ¹⁵³² » :

¹⁵²⁶ Ibid., p. 32, 36-37.

¹⁵²⁷ FAGUS , op. cit., p. 94.

¹⁵²⁸ Ibid., p. 96.

¹⁵²⁹ Ibid., pp. 96-97.

¹⁵³⁰ DETALLE A., op. cit., p. 64.

¹⁵³¹ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 67.

¹⁵³² Ibid., p. 64.

« Que n'ai-je comme Faust, dans ma cellule sombre,
Contemplé sur le mur la tremblante pénombre
Du microcosme d'or !

(...)

N'écoutez pas l'amour, car c'est un mauvais maître ;
Aimer, c'est ignorer, et vivre, c'est connaître.
Apprenez, apprenez (...).¹⁵³³»

Faust, quant à lui, avait conclu que seul l'amour pouvait constituer notre raison de vivre. « Faust a vu Léviathan, le monstre biblique, au milieu d'un pandémonium de monstres marins, il a interrogé le Sphinx antique. En vain. La quête de la connaissance est un leurre, c'est inutilement que Faust a conclu le pacte satanique. Il n'a trouvé que le néant ; un seul des dons qui lui fut octroyé par le diable justifiait la damnation : l'amour. Force est de reconnaître que Gautier a quelque peu diminué la portée du mythe goethéen : son Faust est trop nihiliste ou pas assez. Celui de Goethe est l'insatiable qui veut tout saisir et meurt victime de sa soif, sans un regret. Celui de Gautier, cessant d'être l'Homme de désir pour être au terme de sa quête, celui d'un désir, l'amour, est plus humain, mais moins grandiose.¹⁵³⁴»

« Le néant ! voilà donc ce que l'on trouve au terme !
Comme une tombe un mort, ma cellule renferme
Un cadavre vivant.
C'est pour arriver là que j'ai pris tant de peine,
Et que j'ai sans profit, comme on fait d'une graine,
Semé mon âme au vent.
Un seul baiser, ô douce et blanche Marguerite,
Pris sur ta bouche en fleur, si fraîche et si petite,
Vaut mieux que tout cela.
Ne cherchez pas un mot qui n'est pas dans le livre ;
Pour savoir comme on vit n'oubliez pas de vivre :
Aimez ! car tout est là !¹⁵³⁵»

La religion semble être la seule échappatoire pour le Don Juan de Fagus, même si la mort se présente à lui en dernier recours ; se tourner vers Dieu nous permettrait donc de construire notre vie, mais que reste-t-il pour ceux qui ne croient pas lorsque l'amour et la science se montrent défaillants ?

I.2.3. Les « maîtres du monde ».

« Nous commençons à voir par quoi se définit le mythe de Gautier dans La Comédie de la Mort : Raphaël, Faust, Don Juan forment un chœur à trois voix où l'art, la science, l'amour sont les grands thèmes. Raphaël affirme que le secret de la beauté pure a été

¹⁵³³ Ibid., pp. 74-75.

¹⁵³⁴ DETALLE A., op. cit., p. 63.

¹⁵³⁵ La Comédie de la Mort, op. cit., p. 64.

perdu par les modernes. Faust dit la vanité de la connaissance, Don Juan la vanité de l'amour. De tout cela il ressort un grand nihilisme, et il ne manquait plus qu'une figure inattendue, promue au rang de mythe, Napoléon, vint confirmer le verdict pour que tout fut dit.¹⁵³⁶ » Celui devant qui « l'on portait » « l'aigle et les faisceaux, comme / Aux vieux Césars romains », qui avait « dix rois » pour tenir « sa robe », qui entrait dans les villes sous « un concert de clairon » et à qui l'on présentait toujours des plats d'argent avec des clefs de ville » ; ce nouveau « Charlemagne » avoue qu'il ne sait « rien de plus qu'au jour de [sa] naissance » :

« Je n'ai rien vu de plus du haut de la colonne
Où ma gloire, arc-en-ciel tricolore, rayonne,
Que vous autres d'en bas.
En vain de mon talon j'éperonnais le monde :
Toujours le bruit des camps et du canon qui gronde,
Des assauts, des combats ;
(...)
Un ciel noir, dont la pluie était de la mitraille,
Des morts à saluer sur un champ de bataille ;
Ainsi passaient mes jours.¹⁵³⁷ »

Ce désir d'être aimé de tous et de tout posséder, Néron, bien avant lui, l'avait porté à son point le plus haut ; dans un accès de folie, « des cris à la bouche et les yeux en feu », il se confie à son attelage :

« Entendez-vous les fanfares qui résonnent jusqu'à Ostie, les battements de mains du peuple, les cris de joie ? Tenez, voilà le safran qu'on jette à pleines mains et qui tombe dans mes cheveux, voilà le sable déjà mouillé de parfums. Oh ! comme mon char roule bien ! comme vos cous s'allongent sous vos rênes dorées ! allons ! plus vite ! la poussière roule, mon manteau flotte, le vent parle et crie : triomphe ! triomphe ! Allons ! plus vite ! plus vite ! voilà qu'on applaudit, qu'on trépigne, qu'on s'agite ; c'est Jupiter qui va dans le ciel. Vite ! vite ! encore plus vite !¹⁵³⁸ »

Cet être qui ne sait que vouloir que les autres soient des esclaves asservis à ses moindres désirs, répète inlassablement « je veux » : « Maintenant que six cents de mes femmes exécutent en silence les danses de Grèce (...). Je les veux nues » ; « je veux que Rome se taise cette nuit , que le bruit d'aucune barque ne trouble les eaux du Tibre » ; « je veux qu'un jour fait à mes draperies laisse passer des vents embaumés » ; « je veux mourir d'amour, de volupté, d'ivresse ! » ; « je veux faire un plancher d'aloès sur la mer d'Italie et tout Rome viendra y chanter¹⁵³⁹ »...

Ce sont les mêmes volontés démesurées que l'on retrouve dans la bouche du roi qui

¹⁵³⁶ DETALLE A., op. cit., p. 65.

¹⁵³⁷ Op. cit., pp. 78-79.

¹⁵³⁸ FLAUBERT G., op. cit., p. 171.

¹⁵³⁹ Ibid., pp. 171-172.

ne rêve que violence et mort « je veux aujourd'hui marcher sur des cadavres ; je veux que ma cavale ait du sang jusqu'au poitrail ; je veux ce soir me faire un monceau de têtes qui dira aux siècles suivants : il a passé là !¹⁵⁴⁰ »

Nous pouvons alors trouver le personnage de Néron plus « touchant » car, dans sa démesure il recherche une sorte d'esthétisme, et c'est sans doute pour cette raison que Flaubert fait appel à lui. « Ainsi son admiration pour Néron, qu'il exprimera de nouveau dans sa lettre à Chevalier du 15 juillet 1839, l'amène à une évocation de Rome tout à fait déplacée dans cette série d'apparitions d'un symbolisme universel : rois, pauvres, amants, etc...¹⁵⁴¹ » Il est vrai que l'on a du mal à trouver la justification de cette figure sanguinaire et inique au milieu d'un texte qui n'évoque que des groupes d'êtres humains... La Mort nous met en garde lors de son entrée sur scène : « Ecoute ! En tête est Néron, ce fils chéri de mon coeur, le plus grand poète que la terre ait eu.¹⁵⁴² » Cette poésie qui n'est que désir et violence sut, poussée par une folie sanguinaire, franchir la barrière des mots pour donner naissance à des scènes d'orgies tachées de sang :

« (...) tandis que je mangerai des mets que moi seul mange, et qu'on chantera, et que des filles nues jusqu'à la ceinture me serviront des plats d'or et se pencheront pour me voir, on égorgera quelqu'un, car j'aime, et c'est un plaisir de Dieu, à mêler les parfums du sang à ceux des viandes ; et ces voix de la mort m'endormiront à table.¹⁵⁴³ »

Sa folie ne connaît plus de limites, « cette nuit, je brûlerai Rome, cela éclairera le ciel et le fleuve roulera des flots de feu ». Un tel spectacle pouvait certes réjouir la mort qui trouvait en Néron un de ses plus zélés disciples mais Flaubert n'oublie pas de parsemer sa description de pointes d'une ironie mordante. Alors que Néron fait une pause dans l'exposé de ses volontés, Flaubert nous le dépeint tel qu'il est, « le squelette s'arrêta longtemps, puis il releva la tête, fit claquer ses dents et reprit¹⁵⁴⁴ ». Ce claquement de

¹⁵⁴⁰ Ibid., pp. 170-171.

¹⁵⁴¹ « « J'aime bien à voir des hommes comme ça [il s'agit de Laquenaine], comme Néron, comme le Marquis de Sade » (Cor., t. I, p. 51). Il s'agit là d'ailleurs d'un engouement fréquent à l'époque romantique ; Castil-Blaze consacre à Néron deux articles dans la Revue de Paris d'avril 1833 qui se terminent ainsi : « Pourquoi faut-il que des niaiseries politiques enlèvent au monde un homme tel que moi ? » C'est la dernière plainte de Néron ; il ne s'est jamais montré plus noble et plus tragique : ce mot est un des plus remarquables de l'antiquité. Et des barbares se sont obstinés à le tourner en ridicule ! » Néron devient le symbole du pur artiste qui refuse la tentation de l' « engagement politique ». BRUNEAU J., op. cit., p. 199. « Le côté sadique de la fascination de Flaubert pour la mort est d'ailleurs à découvert dans ses remarques sur les chambres de torture du château de Clisson : « le bon temps de la haine ! » s'exclame-t-il devant les cachots où on laissait les gens mourir à petit feu et « où on pouvait à son aise [les] sentir mourir à toute heure ». Cette délectation suspecte de l'imagination apparaît également dans la longue description de l'abattoir de Quimper : « J'ai eu l'idée d'une ville terrible... où il y aurait des abattoirs d'homme, et j'ai cherché à trouver quelque chose des agonies humaines, dans ces égorgements qui bramaient et sanglotaient. J'ai songé à des troupeaux d'esclaves amenés là.. pour nourrir des maîtres qui les mangeaient sur des tables d'ivoire... » » BARGUES ROLLINS Y., Le pas de Flaubert : une danse macabre, op. cit., p. 19.

¹⁵⁴² FLAUBERT G., op. cit., p. 171.

¹⁵⁴³ Ibid., p. 172.

dents met à mal tout le discours de l'empereur et marque la dérision des grandeurs, l'aveuglement de celui qui, dans sa folie criminelle, ne sait pas voir que son char est « traîné par douze squelettes de chevaux », que sa toge est un « linceul », qu'une « cohorte de squelettes, montés sur des chars » lui fait escorte, que derrière eux pendent « des armes brisées, des couronnes de laurier, dont les feuilles jaunies et desséchées s'en allaient rapidement avec la poussière et les vents ».

« Son Colisée et son Capitole sont deux grains de sable qui lui ont servi de piédestal, mais la Mort a fauché dans le bas et la statue est tombée.¹⁵⁴⁵ » De même, autour de Bonaparte ne reste plus qu'une « terre » « couverte » d' « os blanchis » traversée par un fleuve de sang ; un « ciel en feu » ferme « l'horizon » d'un « cercle de carmin » :

« Le sol de cette plaine était d'un blanc d'ivoire,
Un fleuve la coupait comme un ruban de moire
Du rouge le plus vif.
Tout était ras ; ni bois, ni clocher, ni tourelle ;
Et le vent ennuyé la balayait de l'aile
Avec un ton plaintif.¹⁵⁴⁶ »

Alors que Gautier prête à son personnage un éclair de remords, « le conquérant non pas de femmes, mais de terres, le dieu des batailles, s'il avait à revivre, choisirait une vie humble et obscure¹⁵⁴⁷ » :

« Une flûte à sept trous jointe avec de la cire,
Et six chèvres, voilà tout ce que je désire,
Moi, le vainqueur des rois.¹⁵⁴⁸ »

Flaubert scelle la folie de Néron qui s'abaisse à se plaindre devant la mort comme le plus humble des hommes et affirme toujours son insatiable désir de pouvoir : « Mourir ? à peine ai-je vécu ! oh ! comme je ferais de grandes choses à faire trembler l'Olympe ! je finirais par combler l'océan et à m'y promener dessus en char de triomphe.¹⁵⁴⁹ »

Nous pouvons nous demander pourquoi Flaubert, Gautier et Fagus ont éprouvé le besoin d'introduire des personnages aussi individualisés dans leurs oeuvres alors que les danses macabres ne font appel qu'à des types humains. Il faut tout d'abord reconnaître que ces personnages étaient déjà présents dans les danses médiévales, le Juif Errant se trouvait déjà à Bâle, Don Juan représente l'amoureux, Bonaparte et Néron sont des figures d'empereur, quant à Faust, il est celui qui cherche à savoir et trouverait ainsi son

¹⁵⁴⁴ Ibid., p. 172.

¹⁵⁴⁵ Ibid., p. 171.

¹⁵⁴⁶ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit. pp. 75-76.

¹⁵⁴⁷ DETALLE A., op. cit., p. 65.

¹⁵⁴⁸ La Comédie de la Mort, op. cit., p. 79.

¹⁵⁴⁹ Op. cit., p. 172.

origine dans la figure du médecin. Toutefois ces individus possèdent une particularité commune : leur seul nom évoque leur fonction, ils ont poussé leurs désirs d'amour, de savoir, de conquête à son point le plus extrême. En renouvelant la quête de Dante - il ne faut en effet pas oublier qu'il y a toujours un personnage témoin -, Flaubert, Fagus et Gautier en évoquant ces personnalités fortes, tentent d'apporter au lecteur des réponses à leurs questions existentielles. « Au fond c'est le Désir sous toutes ses formes, désir de connaître, désir de conquérir, dont on fait le procès. Au coeur de tout désir, c'est la mort que l'on trouve, la mort que l'amour épicurien de la vie, tel que le connurent les anciens, est impuissant même à conjurer. ¹⁵⁵⁰ » Cette démarche n'est en fait pas différente de celle des danses médiévales si ce n'est que pour elles il n'existait qu'une réponse possible : la religion.

II. Quelle vision du monde nous révèlent les morts ?

II.1. Le néant.

Les personnages que nous venons d'évoquer, poussés par le désir - sous quelque forme que celui-ci s'exprime -, sombrent dans l'excès. « L'hybris, faute et condition du héros tragique, par quoi il touche au sacré, est toujours, ainsi qu'en témoigne l'histoire d'Oedipe, d'Antigone, ou de Phèdre, soutenue par un désir hors norme qui laisse les hommes interdits et les dieux vexés. ¹⁵⁵¹ » Don Juan transgresse le pacte social, Faust et le Juif Errant rejettent la parole divine, Néron et Bonaparte bafouent la valeur intrinsèque de la vie, tous se présentent comme des individus « hors norme » et illustrent la vanité des désirs.

« Revenu du pays des fantômes » le poète porte sur lui « Le teint pâle des morts », ses rêves sont détruits,

« Je ne suis plus, hélas ! que l'ombre de moi-même,
Que la tombe vivante où gît tout ce que j'aime,
Et je me survis seul ;
Je promène avec moi les dépouilles glacées
De mes illusions, charmantes trépassées
Dont je suis le linceul. ¹⁵⁵² »

« Rien ne vaut la peine de vivre, et pourtant on désire jouir passionnément de sa jeunesse et de l'univers ¹⁵⁵³ » et lorsqu'il voit celle qui l'a guidé dans le monde souterrain s'approcher de lui, le poète retrouve les paroles plaintives des premières danses, « O Mort, reviens demain ! » « Je te consacrerai mes chansons les plus belles ». Il se tourne

¹⁵⁵⁰ DETALLE A., op. cit., p. 65.

¹⁵⁵¹ DUMOULIE C., op. cit., p. 21.

¹⁵⁵² GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 81.

¹⁵⁵³ MARTINO P., op. cit., p. 20.

alors vers sa « mère » « Nature » mais comprend qu'il ne peut plus « rien aimer ¹⁵⁵⁴ » ;
ayant constaté l'emprise du néant il ne peut plus alors que regarder la Mort en face :

« Je vois ton crâne ras ;
Je vois tes grands yeux creux, prostituée immonde,
Courtisane éternelle environnant le monde
Avec tes maigres bras ! ¹⁵⁵⁵ »

Il découvre alors la vraie nature de la mort et comprend qu'elle non plus ne peut rien lui offrir : « elle est là, la vieille, toujours là, édentée, nous pressant tous, nous embrassant tous ; on la paie avant de se mettre dans la couche qu'elle vous donne ; il faut se mettre nu , lui donner ses vêtements, ses amours, ses trésors, ses empires , elle veut tout. ¹⁵⁵⁶ »
La mort est devenue prostituée, image originale qui sera reprise par Baudelaire. Celui qui ne croit plus en rien a peut-être seul le courage de voir - « je vois » - le vide inhérent à la Mort et qui se lit métaphoriquement dans ses « grands yeux creux ».

La même obsession de tout ce qui touche à la mort et à la décomposition se retrouve dans les écrits de Flaubert de cette époque. En avril 1838 il compose son premier écrit philosophique, Agonies, pensées sceptiques. « On y trouve l'expression d'une profonde lassitude de la vie, et le narrateur se demande pourquoi il vit puisque, tout autour de lui, ce n'est que le vide, « le néant ». Plus que jamais, on le sent persuadé que l'humanité n'est que cruauté et injustice. Il déclare que sa seule arme contre le désespoir est le plaisir de composer des aphorismes cyniques. Car tout n'est que vanité puisque la mort est au bout de toutes choses : « En moins d'un an les vers déchirent un cadavre, puis c'est la poussière, puis le néant ; après le néant... le néant, et c'est tout ce qu'il en reste ». ¹⁵⁵⁷ » « Le message philosophique de La danse des morts, comme celui d'Agonies, c'est que toute création est souffrance et aspire au néant ; aux malédictions de Satan succèdent les déclarations de la Mort. ¹⁵⁵⁸ » C'est avec cynisme que le narrateur révèle aux squelettes la teneur de leur « vie » « post-mortem » : absence de lendemain, impuissance des émotions, inutilité des sentiments. « Allez ! vos fêtes n'auront plus de lendemain, elles seront éternelles comme la mort, dansez ! Réjouissez-vous de votre néant ; pour vous plus de soucis ni de fatigues, vous n'êtes plus ; par vous plus de

¹⁵⁵⁴ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 81-83.

¹⁵⁵⁵ Ibid., p. 85.

¹⁵⁵⁶ FLAUBERT G. , op. cit., p. 163.

¹⁵⁵⁷ STARKIE Enid, Flaubert, jeunesse et maturité, traduit de l'anglais par Elisabeth Gaspar, Vienne : Mercure de France, 1970, p. 61.

¹⁵⁵⁸ BRUNEAU J., op. cit., p. 200. Il ajoute : « Flaubert a été gêné par le concept chrétien de l'immortalité de Dieu et de Satan : ce dernier dit à la Mort : « (...) ta chute dût-elle durer un million de siècles, tu mourras, car le monde doit finir, tout, excepté moi ; je serai plus éternel que Dieu, je dois vivre pour former le chaos d'autres mondes », et pourtant, à la fin de La danse des morts, les trois êtres surnaturels sont présentés comme éternels. Flaubert cherche, en philosophe, une forme d'éternité qui ne soit pas le néant, mais il est incapable de la trouver encore : Yuk, et surtout, dans Saint Antoine, la matière, seront des réponses plus claires et plus cohérentes à cette grave question. »

malheur, vous êtes morts. » Tout ce qu'ils étaient, tout ce en quoi ils croyaient, « la vie et le malheur sont partis » avec leurs « chairs » ; c'est pourquoi Flaubert invite les morts à se presser d'entrer dans la danse avant qu'ils ne soient « plus rien », qu'ils soient réduits en « poussières ».

« L'amour fait revivre ¹⁵⁵⁹ » mais l'oubli efface la pensée des êtres chers, chaque être, chaque civilisation suivant un processus plus ou moins rapide sera renvoyé au néant. « Peuples, où sont vos noms effacés par le sable qu'a soulevé la tempête, tempête qu'en ont effacé tant d'autres ? ¹⁵⁶⁰ » « L'hypocrisie, le manque de sincérité, la faiblesse des travers humains devant la mort révoltent Flaubert pour qui « la grande, la seule affaire de l'homme digne de ce nom, est de fréquenter le néant en toute lucidité. » ¹⁵⁶¹ »

II.2. La présence divine.

Le Grand portail des morts de Serge Barrault « puise son originalité dans le fait qu'il est plongé dans toute la tradition littéraire sur le mort de la fin du moyen âge et la vivifie d'un esprit tout à fait chrétien, fondé sur la certitude du salut apporté par le Christ ¹⁵⁶² ». La prière a le pouvoir de retarder l'approche de la mort ; parce qu'il sait que chaque minute qui passe le rapproche de sa victime le « squelette » offre à la nonne un « bouquet » en lui souhaitant un « bon anniversaire », mais celle-ci ne se laisse pas intimider par « cet affreux galant » et

« Lui répond : « Mort, je sais que régulière
Est ton approche, et prie en l'observant. »
Le spectre aussitôt grimpe au mur de lierre
Et fuit, vexé, tant que rit, le bravant,
La nonne sous l'arcade du couvent. ¹⁵⁶³»

Et lorsque la mort aperçoit la croix que le poète cachait sous son manteau elle « suspend son vain bruit ¹⁵⁶⁴ » et sans prononcer de parole, quitte les lieux. Ce défi concret que tout chrétien peut lancer à la mort se retrouve dans les oeuvres de Fagus et Ducos du Hauron. Macaber montre au poète les moyens dont l'homme dispose pour ne pas être mêlé à « l'infamale ronde ¹⁵⁶⁵ ». « Dieu » « trempa » les épées des « combattants » « pour changer le monde », « aucun d'eux ne pactise / Avec un siècle où l'or sur l'honneur a le

¹⁵⁵⁹ *La danse des morts, op. cit., p. 162.*

¹⁵⁶⁰ *Ibid., p. 167.*

¹⁵⁶¹ *BARGUES ROLLINS Y., Le pas de Flaubert, op. cit., p. 15.*

¹⁵⁶² *FABIANI D., op. cit., p. 176.*

¹⁵⁶³ « La quatrième danse macabre », *op. cit., p. 18.*

¹⁵⁶⁴ « La troisième danse macabre », *op. cit., p. 16.*

¹⁵⁶⁵ *DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 49.*

pas ¹⁵⁶⁶ » ; quant à la « foule innombrable » des prêtres, « le Christ » l' « envoie aux nations » pour

« Révéler la splendeur des éternels royaumes,
 Guider, bénir, absoudre et consoler les hommes,
 Braver leurs persécutions. ¹⁵⁶⁷ »

Ceux qui combattent pour la foi, qu'ils soient prêtres ou soldats, échapperont à la damnation symbolisée par le « fatal vertige ¹⁵⁶⁸ » de la ronde macabre ;

« La Danse Macabré, en ses sombres lacets,
 N'enlacera jamais cette milice austère. ¹⁵⁶⁹ »

Mais le simple chrétien peut lui aussi se libérer de l'emprise de la Mort. Alors qu'il se sent irrésistiblement attiré vers la ronde orgiaque, le poète demande humblement l'aide de Marie :

« Le désir m'écartèle et danse dans mon sang ;
 Il me saisit vivant, m'aveugle et me terrasse,
 Il me tord comme un ver lancé dans un bûcher ;
 Des touffeurs, des froideurs circulent sur ma face,
 Ma chair brame vers la torride chevauchée.
 Moi, ô moi, est-ce moi qui me rêvais un ange ?
 S'appelle-t-elle amour, cette fièvre sans nom ?
 Je me débats en vain contre ma propre fange :
 - Vierge Mère de Dieu, sauvez-moi du Démon !
 Et le cauchemar noir magiquement s'affaisse (...). ¹⁵⁷⁰ »

Le pouvoir de la Mort s'effondre lorsque nous nous tournons vers Dieu, ainsi, dans ces trois oeuvres, la mort change de visage, elle est assimilée à l'orgueil, à l'avarice, à la luxure ... aux péchés capitaux. « C'est-à-dire que, à l'aide de ces petits tableaux où le pouvoir de la mort est presque ridiculisé, Barrault [et il en est de même pour Fagus et Ducos du Hauron] aborde directement la question la plus importante du problème : la fuite de la mort face à n'importe quel geste renvoyant à Dieu propose une assimilation directe entre elle et Satan. Voilà alors que la question se définit de plus en plus autour du péché et de la grâce, du corps et de l'âme et par là autour de la survivance de l'homme après la corruption du corps. ¹⁵⁷¹ ».

La décomposition corporelle ne représente qu'une étape dans le cheminement d'un chrétien, « Dieu ressuscite un nombre infini de Lazares ¹⁵⁷² » et « retissera » la chair ; les

¹⁵⁶⁶ Ibid., pp. 52-53.

¹⁵⁶⁷ Ibid., p. 54.

¹⁵⁶⁸ Ibid., p. 48.

¹⁵⁶⁹ Ibid., p. 53.

¹⁵⁷⁰ FAGUS, op. cit., pp. 130-131.

¹⁵⁷¹ FABIANI D., op. cit., p. 178.

« corps honorés par une âme » « connaîtront la gloire ¹⁵⁷³ ». Pour Serge Barrault, « il n'y a aucune opposition entre la matière et l'esprit, ils ne font qu'un, comme dit le poète dans le dialogue qu'il entame avec la Mort ¹⁵⁷⁴ » :

« (...) Mort, est-ce avecque ma chair
Que j'ai pensé la strophe, aimé Dieu, la patrie ?
Quand l'architecte meurt, l'âme va-t-elle au ver ?
L'immense cathédrale est-elle ensevelie ?
- Soit, dit le Spectre, l'homme en ses travaux survit.
D'âme on n'en vit jamais. O Mort, la cathédrale
Est-elle oeuvre de chair ? - Non. - L'homme, alors, la fit
Non par cette chair, qui sous ta caresse râle,
Mais par ce qui t'échappe, oui, l'Ange intérieur
Dont l'Ange extérieur est le Mentor fidèle. ¹⁵⁷⁵ »

La mort, bien qu'elle fasse peur, n'est pas capable d'annuler totalement l'homme, « car si elle est « le sel de la vie », « l'invisible bord », « l'Universelle Impératrice / d'un peuple souterrain qui dort », elle est aussi « l'ancre du Seigneur » et surtout « la Porte qui s'ouvre sur le paradis ou l'enfer », « le Livre des Fautes », « la Côte où les Elus voient ta splendeur / ô transfiguré du Thabor ». C'est pourquoi le Cantique à la Mort, qui suit les quatre danses, se termine par un joyeux « Gloire à l'aurore de la mort », qui restitue à celle-ci son côté positif et naturel, même s'il est douloureux ¹⁵⁷⁶ ». Le poète nous fait suivre pas à pas les affres de l'agonie d'un chrétien aidé dans son départ par les rites sacrés et « le rythme même du poème, qui va jusqu'à treize pieds, au-delà de l'alexandrin, nous fait sentir par cet élargissement inaccoutumé, le dépassement de la vie matérielle dans le grand départ ¹⁵⁷⁷ ».

Sur terre, les « merveilles de la nature mènent le poète jusqu'à Dieu, seul capable de « ressusciter une fleur ou un homme ¹⁵⁷⁸ ». Transformés par les rayons de l'aube, l'araignée et le grillon perdent leur pouvoir maléfique, « Ce que j'ai pris pour un froissement métallique / N'est que le frisselis d'un grillon matinal ¹⁵⁷⁹ ». Un « souffle d'amour et de joie » enveloppe l'arrivée de l'aube et le poète, comme projeté hors de son

¹⁵⁷² DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 56.

¹⁵⁷³ BARRAULT S., « La troisième danse macabre », op. cit., pp. 15-16.

¹⁵⁷⁴ FABIANI D., op. cit., p. 178.

¹⁵⁷⁵ Op. cit., pp. 14-15.

¹⁵⁷⁶ FABIANI D., op. cit., p. 178.

¹⁵⁷⁷ BORIONE E., « Serge Barrault », Les amis de Saint François, juillet-octobre 1968, n°4-5, p. 145.

¹⁵⁷⁸ Ibid., p. 145.

¹⁵⁷⁹ FAGUS, op. cit., p. 139.

cauchemar, sent « palpiter les feuilles et les fleurs ». Une jeune femme s'avance, berçant son enfant alors qu'au même moment chaque parcelle de la création s'éveille et glorifie le Seigneur : « l'herbe frémissante », « les oiseaux », « la mer sans rivages », « les bêtes sauvages », « le soleil », « l'insecte dans l'herbe », « les morts innombrables », « les enfants à naître » et les « damnés eux mêmes » entonnent l'hymne « Gloire à lui qui seul est amour ! ».

« Et la main de l'enfant sur mon front s'est posée,
Un amour hier inconnu me ressuscite,
C'est de ce matin-ci qu'enfin je me sens né !
Un coeur, un coeur d'enfant, un coeur tout neuf m'habite,
L'amour me ressuscite et me voilà sauvé.
Je sens un besoin fou de crier : Je t'adore,
O mon Dieu je t'adore, emporte-moi, prends-moi ;
Salut, jour inédit, salut, nouvelle aurore,
Nulle aurore ne fut aussi belle que toi !
Je me réjouirai avec les fleurs des bois,
Avec le ciel, la terre, et toute la nature ;
J'ai faim de n'être plus qu'une docile voix,
Dans l'humble et triomphal concert des créatures,
Et je chante de tout mon coeur pacifié,
Avec des larmes d'allégresse plein les yeux :
Notre Père qui êtes aux cieux,
*Votre Nom soit sanctifié !*¹⁵⁸⁰ »

La danse de Fagus rejoint celle de Barrault, le poète « trouve des leçons morales à sa contemplation : le boeuf et le cheval lui enseignent l'un l'humilité, l'autre la fierté ; l'arbre ébranché lui apprend la résignation. Pour lui la Nature est tout entière vivante¹⁵⁸¹ ». Elle nous approche déjà de l'infini attendu et son observation nous conduit à Dieu ; lorsque sa dernière heure a sonné, « l'agonisant du Grand Portail des Morts se retourne avant de mourir vers le jardin d'autrefois « où était le bonheur »¹⁵⁸² ».

III. La fin du cauchemar.

III.1. Le retour au calme.

L'arrivée de l'aube annonce la fin du cauchemar :

« La nuit se désagrège, une aigre buée grise
Palpite, telle est l'aube en un frileux printemps.¹⁵⁸³ »

¹⁵⁸⁰ Ibid., pp. 142-145.

¹⁵⁸¹ BORIONE E., op. cit., p. 144.

¹⁵⁸² Ibid., p. 143.

¹⁵⁸³ FAGUS, op. cit., p. 139.

Elle est accompagnée par un rituel religieux, « Benedictus, sonneur et sacristain, / Ouvre l'église, le matin ¹⁵⁸⁴ », il fait résonner la cloche qui « appelle l'Angelus : - J'éveillerai les morts à la vie éternelle ¹⁵⁸⁵ ». En effet, le son des cloches, parce qu'elles sont rattachées à des édifices religieux, a le pouvoir d'éloigner les mauvais esprits qui poussent d'étranges hurlements pour effrayer les vivants : « lorsque l'horloge du clocher sonna une heure, les esprits se précipitèrent en hurlant dans leurs tombes. ¹⁵⁸⁶ »

« Les cloches des églises, baptisées et portant une croix gravée en relief, ont le pouvoir de chasser les démons et aussi d'arrêter dans leur vol les sorcières se rendant au sabbat. Selon Pierre Le Loyer, dans son Discours des Spectres de 1608 : « ... les diables ont en horreur le son des cloches et ne le peuvent souffrir. » Même aujourd'hui, dans les Carnavals du Pays Basque, par exemple, des personnages sonnent des clochettes pour éloigner les forces du Mal ¹⁵⁸⁷ _ » « Au bourg », « le glas tinte », sans doute pour éloigner les morts qui, cett nuit-là, ont vidé leur cercueil. Le poète s'identifie-t-il aux âmes en peine, lui qui a « fui bien loin dans les vallées / Pour échapper au cri des cloches désolées ¹⁵⁸⁸ » ? De manière plus générale le son des cloches permet un retour à la norme et les morts, quittant leurs habits démoniaques, redeviennent ceux que l'on a pleurés.

Nous assistons au défilé des squelettes décharnés qui regagnent leur froide demeure avec résignation, guidés par celui qui sut toujours leur apporter la joie et qui dans ce triste moment, abandonne son violon pour prendre des allures de protecteur.

« Les morts à la hâte reviennent
Vers leurs tombes quotidiennes ;
Les uns en bandes et d'autres seuls,
Avec un pâle et frais linceul
De neige, autour des côtes.
Et le ménétrier est comme un hôte
Qui mène à leur couche chacun
De ses pâles et vieux amis défunts. ¹⁵⁸⁹ »

Le chant du coq « passait également pour dissiper les fantômes nocturnes et faire fuir les démons. C'est également au coq que revenait le soin d'annoncer aux sorciers la fin du sabbat et l'heure de regagner leur logis dans le plus grand silence ¹⁵⁹⁰ ». Renforçant

¹⁵⁸⁴ VERHAEREN E., op. cit., p. 214.

¹⁵⁸⁵ FAGUS, op. cit., p. 141.

¹⁵⁸⁶ NERVAL G. de, « La danses des morts », op. cit., p. 353.

¹⁵⁸⁷ WILKINS N., op. cit., p. 27.

¹⁵⁸⁸ BRIZEUX A., op. cit., p. 127.

¹⁵⁸⁹ VERHAEREN E., op. cit., p. 215.

¹⁵⁹⁰ VILLENEUVE R., op. cit., article « coq », p. 88.

l'aspect diabolique des danseurs qui ont tenté le poète durant une nuit interminable, Fagus accompagne le son de la cloche du chant du coq. Ce dernier préfigure l'hymne dédié à la nature comprise comme une création divine :

« (...) Un coq chante dans le lointain,
Le brouillard se dissipe, et je vois les étoiles,
Qui s'effacent, d'un coup : Noël, c'est le matin !
En un grand coup de vent vient disperser la toile. ¹⁵⁹¹ »

L'aube nouvelle qui libère le poète de ses désirs pervers rappelle la naissance du Christ et annonce l'amour qui habite chaque créature et l'embellit. L'aube possède donc le pouvoir de redonner vie au monde et nul doute que pour Fagus comme pour Barrault, la Mort appartienne au monde des ténèbres et soit perçue comme un personnage diabolique ; « la Mort fuyait sous les feux de l'aurore ¹⁵⁹² », comme si elle pouvait être consumée par les rayons du soleil ¹⁵⁹³. La Mort de Flaubert avertit de même Satan du danger qu'il court en restant sur terre, « le temps presse, maître Satan, le jour va venir ¹⁵⁹⁴ ». Si l'on en croit les légendes populaires, les démons qui ne se sauvent pas à l'arrivée de l'aube s'exposent à d'atroces souffrances. « Un conte de Gogol, Vij, rapporte un fait extraordinaire : les démons de la nuit n'avaient pas écouté le chant du coq et s'étaient retrouvés prisonniers, plaqués aux fenêtres et aux portes : « Alors retentit le chant du coq pour la seconde fois ; les monstres n'avaient pas prêté attention au premier. Dans leur effroi, ils se précipitèrent en désordre aux portes et aux fenêtres pour s'enfuir au plus vite. Mais il était trop tard ; tous restèrent collés sur les fenêtres et les portes par où ils voulaient s'enfuir ». ¹⁵⁹⁵ » Le comportement similaire des morts et des démons lors de l'approche de l'aurore renforce encore une fois l'impression selon laquelle nous avons assisté à un sabbat des trépassés.

III.2. L'impossible communication

¹⁵⁹¹ FAGUS, op. cit., p. 142.

¹⁵⁹² BARRAULT S., « La troisième danse macabre », op. cit., p. 15.

¹⁵⁹³ Dans la légende du roi Herla rapportée par Gautier Map dans son *De nugis curialium*, le roi des Pygmées disparaît au moment de l'approche de l'aube. « Cela dit et sans attendre de réponse, il se rendit tout à coup dans sa tente et, au chant du coq, partit avec les siens. » Ce détail « montre bien qu'il existe un rapport entre les morts et les nains : les visiteurs disparaissent au chant du coq. De multiples témoignages germaniques affirment que la lumière du soleil pétrifie les nains ; ce sont des êtres chtoniens et nocturnes. » LECOUTEUX C., *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au moyen âge*, op. cit., p. 83. Les revenants peuvent être aperçus de jour, « mais alors ils sont rarement actifs car la lumière naturelle ou artificielle les prive de leur force. Un poème de l'Edda l'a bien exprimé : « Ne sois pas folle au point d'aller seule, fille de la famille des Skoldungs, jusqu'à la demeure des spectres ; la nuit, tous les ennemis sont plus puissants qu'à la lumière du jour. » Pour cette raison, les revenants cherchent toujours à attirer dehors ceux auxquels ils veulent du mal, c'est-à-dire loin de la lumière qui brille faiblement dans la salle commune ». LECOUTEUX C., *Fantômes et revenants au moyen âge*, op. cit., p. 143.

¹⁵⁹⁴ Op. cit., p. 175.

¹⁵⁹⁵ WILKINS N., op. cit., p. 91.

Cette fuite des morts, assimilés aux esprits du mal, illustre concrètement l'absence de communication entre les vivants et les morts. Alors que les morts des danses médiévales avaient pour mission de prévenir les vivants de leur future destinée en leur montrant les voies de l'Enfer et du Paradis, les morts qui participent au sabbat s'enferment dans leur ronde et celui qui les surprend dans leurs ébats n'a jamais le statut d'acteur, il est un simple témoin.

L'échange entre les deux groupes est donc assez limité puisque dans la majorité des danses les morts parlent entre eux ; lorsqu'un mort s'adresse au poète, comme c'est le cas dans les textes de Barrault, Ducos du Hauron et Gautier, il s'agit de lui rappeler sa destinée :

« Je te ferai, brisant ta flûte aux neuf roseaux,
Un squelette bien propre à six pieds sous la terre. ¹⁵⁹⁶ »
... et ces paroles font écho à celles que le mort lançait au vif :
« Tel serés vous et tel, comme ore
Estes, fumes, ja fu li ore,
Et aussi bel et de tel pris ;
Mais mors i a tel catel pris
Ke ne devise on pour deniers,
C'est de char, de cuir et de niers,
Dont poi sur les os nous demeure,
Et ce tant est plus noir de meure. ¹⁵⁹⁷ »

Elles l'invitent aussi à prendre conscience, comme le faisaient les fresques médiévales par l'intermédiaire de personnages tels que l'usurier, le bourgeois... des excès de ce monde, qu'ils soient désirs de posséder, « S'enrichir et jouir, c'est toute leur science ¹⁵⁹⁸ », ou désirs d'absolu, « Que de désirs au ciel sont remontés de terre / Toujours inapaisés ! ¹⁵⁹⁹ »

Cette scission au sein de la communication se produit dès l'entrée dans le cimetière qui représente matériellement le royaume des morts. Dans le poème de Serge Barrault, « l'enterrement déroule ses pompes, entremêlant les prières, les réflexions des assistants qui ne sont là que pour des raisons de convenances ; le mort lui aussi parle, ce mort abandonné que nulle tendresse ne peut accompagner en sa couche funèbre, il n'est plus qu'un cadavre où le chien va « flairer la bête abattue ». L'âme a bien pu s'écrier :

« Sur les confins de la planète
J'arrive à l'océan du ciel »
La mélopée des croque-morts accompagne une dépouille inerte :
« Portons en terre

¹⁵⁹⁶ BARRAULT S., « la troisième danse macabre », op. cit., p. 14.

¹⁵⁹⁷ CONDE B. de, op. cit., vers 71-78, p. 58.

¹⁵⁹⁸ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 14.

¹⁵⁹⁹ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., p. 64.

Qui pourra
Vêtu d'un drap
Et solitaire.¹⁶⁰⁰»

Le défunt se retrouve seul face à la mort et ce même dans La maison des morts. Bien que les vivants se soient mêlés dans la journée au cortège des morts, qu'ils aient échangé des promesses ou même une « bague¹⁶⁰¹ », ils ne les suivent pas jusqu'au lieu de leur éternelle demeure. « Dans la ville / Notre troupe diminua peu à peu », certains « entraient dans les brasseries », d'autres les quittaient « devant une boucherie », « On se disait / Au revoir / A bientôt¹⁶⁰² »... La journée qui s'achève semble n'avoir été en rien différente des précédentes, les vivants n'ont pas conscience d'avoir fréquenté la mort et le poète, seul, accompagne la petite troupe au cimetière :

« Bientôt je restai seul avec ces morts
Qui s'en allaient tout droit
Au cimetière
Où
Sous les Arcades
Je les reconnus
Couchés
Immobiles
Et bien vêtus
Attendant la sépulture derrière les vitrines¹⁶⁰³ »

Enfin, s'il est parfois permis aux morts de sortir de leur tombe et de s'adresser aux vivants, on ne les accepte plus dans leurs anciennes demeures, et l'amant obligé de « rester sur son lit mortuaire » se souvient des « promesses sans nombre » de celle qui lui avait assuré un amour éternel. Sa plainte trouvera son écho dans « La servante au grand coeur » :

« Et ne pouvoir venir, quelque nuit de décembre,
Pendant qu'elle est au bal, se tapir dans sa chambre,
Et lorsque, de retour,
Rieuse, elle défait au miroir sa toilette,
Dans un cristal profond réfléchir son squelette
Et sa poitrine à jour (...).¹⁶⁰⁴ »

« Gautier imagine non pas la vie supérieure qui promettent les religions après la mort, mais une sorte de vie larvaire où la chair défaite, mais habitée par l'esprit, conserve quelques-uns des attributs d'autrefois : la mémoire, la souffrance, la

¹⁶⁰⁰ BORIONE E., op. cit., p. 146.

¹⁶⁰¹ APOLLINAIRE A., op. cit., p. 42.

¹⁶⁰² Ibid., p. 45.

¹⁶⁰³ Ibid., p. 46.

¹⁶⁰⁴ GAUTIER T., La Comédie de la Mort, op. cit., « La vie dans la mort », pp. 40-41.

jalousie. ¹⁶⁰⁵ »

Seul le souvenir, lorsqu'il survit à la mort, peut permettre de franchir la frontière qui sépare les vivants de ceux qui ne sont plus, c'est pourquoi ceux qui dans la Maison des morts ont vécu quelques heures avec les défunts sont comme transfigurés :

« Car y a-t-il rien qui vous élève
Comme d'avoir aimé un mort ou une morte
On devient si pur qu'on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire
A se confondre avec le souvenir
On est fortifié pour la vie
Et l'on a plus besoin de personne ¹⁶⁰⁶ »

« Plus rien ne s'adresse à la chair dans l'amour voué à un mort, à une morte. Dépouillé de toute sensualité, il s'attache à ce qui dans l'être n'existe plus matériellement, ne peut être ressuscité que par le souvenir, est devenu souvenir. De sorte que l'amant et l'aimée, l'aimé et l'amante se désincarnent à leur tour :

« On devient si pur qu'on en arrive
(...)
A se confondre avec le souvenir »

L'expression de l'idée est d'autant plus admirable dans son dépouillement qu'entre les deux vers s'intercale une image étincelante par elle-même et davantage encore d'être la seule :

« On devient si pur qu'on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire
A se confondre avec le souvenir »

Dans la métaphore l'objet de nature ne fait plus qu'un avec une faculté spirituelle. Le glacier, pur cristal, pur miroir, et son froid comme celui de la mort, la mémoire où se mire la vie passée conservent dans un translucide cercueil de gel la présence immatérielle de ce qui fut. ¹⁶⁰⁷ »

Toutefois, tout n'est jamais immobile, et, si nous pouvons imaginer effleurer une pureté telle que l'on ne fasse qu'un avec ce souvenir immatériel et définitif de l'être cher, il est impossible « de ne pas admettre qu'en nous, hélas, le souvenir s'altère, pâlit et s'efface, et que sa possession même n'est jamais le temps retrouvé puisqu'elle ne nous restitue que l'ombre impalpable de ce qui fut ¹⁶⁰⁸ ». C'est sans doute pour annoncer que tout ceci n'est que chimère que le narrateur multiplie ses interventions au cours de ses

¹⁶⁰⁵ DETALLE A., *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁰⁶ APOLLINAIRE G., *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁰⁷ DURRY Marie-Jeanne, Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Tome II, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, pp. 140-141.

¹⁶⁰⁸ Id., Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Tome III, p. 122.

descriptions d'un âge d'or qui survivrait à la mort : « oui tous vos péchés sont absous », des rondes « Aux paroles absurdes et lyriques », « Hélas ! la bague était brisée ¹⁶⁰⁹ ».... Ces commentaires « participent au temps présent de l'énonciation et reviennent sur l'énoncé pour contester le merveilleux et en désigner la fausseté. Parce que ces couples sont sans avenir, le bonheur passé peut se perpétuer dans le présent, l'instant déterminer la durée ¹⁶¹⁰ ». Cet amour, privé de futur, pétrifie le sujet dans le souvenir et le rend ainsi semblable au défunt qui l'obsède. « Apollinaire sourit du peu que nous sommes et que seraient les morts s'ils revenaient à la vie, mais surtout il éprouve et fait éprouver toute la mélancolie que les sentiments les plus profonds soient guettés par la séparation éternelle, de sorte que l'amour entre les être est condamné, l'amour entre lui et Annie, comme si elle et lui n'étaient déjà plus. ¹⁶¹¹ »

L'absence de communication entre les morts et les vivants qui est propre aux XIX^e et XX^e siècles va à l'encontre des légendes populaires que nous évoquons au début de cette partie. En effet, le « soir de la Toussaint, veille de la fête des Morts, les défunts viennent tous visiter les vivants ». A cette occasion, en Irlande, « ils vont chez leurs amis s'asseoir auprès du feu ; mais ceux-là seuls qui mourront dans l'année peuvent les voir. En vue de cette visite, on balaie soigneusement, on fait un bon feu et on dit des prières ¹⁶¹² ». Les auteurs qui se sont inspirés des danses macabres ont conservé l'idée selon laquelle les morts pouvaient sortir de leur tombeau, mais, rejetant la mort loin des villes, ils ont imaginé que les morts ne venaient pas déranger la vie tranquille des vivants. Les défunts n'ont donc plus accès à leurs anciennes demeures, ils se lèvent pour danser seuls et parcourent la campagne sans jamais rencontrer âme qui vive. Quant au témoin de ces mystérieuses réunions, s'il accrédite leur venue, il ne subit plus le même sort que par le passé, sa mort n'est plus programmée pour les jours ou l'année à venir, seul Théophile Gautier respecte encore ce thème légendaire :

« Je suis trop jeune encor, je veux aimer et vivre,
Mort ! ... et je ne puis me résoudre à te suivre
Dans le sombre chemin (...). ¹⁶¹³ »

Les danses macabres sont toujours porteuses du même message ; les empires, le désir de posséder, de conquérir et de tout savoir sont voués à la mort, c'est ce qu'illustrent à leur manière les personnages de Faust, de Don Juan, de Néron, de Bonaparte et du Juif Errant. Pour celui qui ne peut croire en Dieu s'ouvre alors le gouffre du néant. Un espoir s'élève toutefois de la Maison des morts d'Apollinaire qui nous entraîne dans le monde du rêve et nous permet de vivre, l'espace d'un poème, en harmonie avec ceux qui ne sont plus. « Dérisoire l'importance que nous attachons à nos actes, à nos espoirs et à nos

¹⁶⁰⁹ Op. cit., pp. 40, 42-43.

¹⁶¹⁰ ALEXANDRE Didier, Guillaume Apollinaire, Alcools, Vendôme : P.U.F., 1994, p. 91.

¹⁶¹¹ DURRY M.J., Guillaume Apollinaire, Alcools, Tome III, pp. 122-123.

¹⁶¹² LE BRAZ A., op. cit., tome 2, p. 72.

¹⁶¹³ La Comédie de la Mort, op. cit., p. 81.

amours ; et pourtant ces amours sont si fortes que peut-être elles subsistent jusque chez les morts.¹⁶¹⁴ »

Le statut des danses macabres s'est néanmoins modifié puisque les morts n'apparaissent plus à une foule de vivants destinés à leur emboîter le pas dans la tombe. La mort ne pénètre plus dans les lieux où séjournent les hommes mais établit son terrain de danse hors des sentiers battus, au sein des cimetières désormais désertés par le public ou loin des villes, en pleine campagne ou dans la forêt. De plus, les apparitions des morts, dont on pouvait supposer qu'elle avaient lieu à n'importe quel moment de la journée, puisque l'on voit la mort d'Holbein entrer chez la ménagère qui prépare son souper ou encore interrompre le moissonneur dans son champs, se réduisent à la nuit. Faire lever les morts de nuit associe presque obligatoirement au thème la présence des esprits du mal. Dans les légendes les plus anciennes, le voyageur égaré doit se méfier des troupes de morts qui parcourent la campagne après le coucher du soleil et tous les procès de sorcellerie feront de certaines nuits le moment de prédilection des sabbats. Toutefois, le creuset des légendes folkloriques permet de rejoindre le motif des danses grâce à l'idée de contrainte, celui qui voit les morts se lever est obligé de les suivre ou de les écouter.

Il assiste alors à un étrange ballet des trépassés, qui, brisant tous les tabous, s'adonnent aux excès les plus divers. Les morts, s'inspirant de la chorégraphie des premières fresques macabres, dansent avec frénésie, tandis que Satan les initie parfois au sabbat. Mais le motif de la danse permet avant tout de faire défiler devant les yeux du témoin apeuré ou du Christ affligé, les différents représentants de l'humanité. Comme par le passé, chacun regrette les joies de la vie terrestre et tente de goûter encore, souvent avec excès, le temps d'une danse ou d'une promenade aux abords de la ville, les plaisirs de la vie. La grande nouveauté de nos textes réside dans le fait que les morts brisent les tabous que la société leur imposait et qu'ils ne regrettent que très rarement leurs actes.

La danse des morts permet enfin de proclamer l'égalité des hommes dans la mort, égalité qui n'était autrefois qu'éphémère puisqu'enterrement ou sépulture n'étaient pas les mêmes pour tous. Les morts ne sont plus que des squelettes indéfinis, et seules leurs pensées, leurs regrets nous permettent de savoir qui ils furent. Selon les auteurs chrétiens, les vivants ont définitivement oublié Dieu et refusent de regarder la mort comme la fin inéluctable de leur existence :

« Qu'on ne leur parle plus de la mort maintenant :
Païens efféminés, ce mot inconvenant
Les fait tomber en défaillance.¹⁶¹⁵ »

Pour les autres, les morts doivent se « réjouir » de leur néant pendant qu'il est encore temps : « pour vous plus de soucis ni de fatigues, vous n'êtes plus ; par vous plus de malheur, vous êtes morts. » Cruelle ironie qui réduit notre vie à attendre de pouvoir danser avec les morts pour être enfin libéré des soucis de l'existence ... Mais encore faut-il se dépêcher, car un jour notre squelette lui-même ne sera plus : « lorsque vous ne

¹⁶¹⁴ DURRY M. J., op. cit., tome 3, p. 122.

¹⁶¹⁵ DUCOS DU HAURON A., op. cit., p. 14.

serez plus rien, comme la terre sur laquelle vous dansez, un vent d'été doux, plein de parfums et de délices, enlèvera peut-être vos poussières et les jettera sur des roses. ¹⁶¹⁶ »

¹⁶¹⁶ FLAUBERT G., op. cit., p. 162.

QUATRIEME PARTIE BALS ET CARNAVALS

Après s'être initiée au sabbat, la mort va pénétrer dans le bal des vivants et participer au carnaval. Cette image, qui trouve son inspiration dans les danses macabres, va connaître une grande popularité dès la fin du moyen âge et sera fort appréciée des écrivains romantiques.

« Castil-Blaze note que dans le ballet ambulatoire dit Lou Gué, que le roi René d'Anjou, comte de Provence, institua en 1462, la veille de la Fête-Dieu, et qui dura jusqu'à la Révolution, il y avait un grand nombre de chars et de personnages historiques ou empruntés à la religion chrétienne et à l'olympie du paganisme ; en queue du cortège l'on voyait venir la Mort armée de sa faux, qui chassait tout devant elle et qui, par son aspect affreux inspirait des pensées philosophiques aux amateurs que les compositions drolatiques du bon roi René avaient pu divertir.

Dans un autre ordre d'idées on peut citer les divers Triumphes de la Mort que l'on représentait à diverses occasions. Il se jouait au cimetière des Innocents le 2 novembre ; le Père Menestrier dit encore qu'en 1665 on le représenta à Plaisance dans l'église de Saint-Georges. On doit rappeler celui ordonné à Florence en 1580 par le peintre Pietro Cosimo. Cet artiste qui excellait dans l'invention des bacchanales, des pompes et des triumphes si recherchés en Italie, prépara cette fête dans le plus grand secret, dans les appartements du pape. Le soir d'un jour de carnaval on vit paraître au grand étonnement des habitants, un char traîné par des boeufs sauvages et peint en noir avec des croix et

des ossements figurés en blanc. A l'extrémité du timon était un ange avec les attributs mortuaires, qui faisait entendre des sons de trompettes aigus et lamentables comme pour éveiller les trépassés. Sur le haut du char on voyait des tombeaux fermés, qui chaque fois que la procession s'arrêtait et que l'on entendait le son rauque et plaintif des trompettes voilées, s'ouvraient pour laisser sortir des personnages vêtus de noir avec des ossements peints. Ces squelettes s'appuyaient sur le bord du sépulcre et chantaient, sur des airs lugubres et habilement appropriés à la circonstance, des cantiques funèbres.¹⁶¹⁷ » Devant et derrière le char, venaient des gens vêtus de noirs et de blanc, portant des masques de têtes de mort. Pendant la marche, tous les assistants chantaient d'une voix tremblante le « Miserere ». Cette mascarade qui jeta l'effroi dans la ville au moment où elle se livrait aux plaisirs du carnaval, exploite les thèmes du sabbat que nous avons rencontrés dans notre partie précédente - les morts sortent de leurs cercueils au bruit d'une sinistre musique -, et emprunte à la danse macabre l'image du défilé funèbre.

La Mort a ainsi très souvent été mise en scène dans des spectacles tels que les mystères, les moralités, les processions et les fêtes populaires ; avec le carnaval, elle allait trouver un nouveau moyen d'expression. Transposant les fêtes de la rue dans leurs écrits, les écrivains romantiques vont faire entrer la mort au bal. Là encore, les danses macabres avaient montré l'exemple. Dans la danse de Lucerne, la mort vient, jouant du violon, chercher le chanoine qui semble assez résigné à la suivre ; dans cette même fresque elle interromp l'orchestre et, au son de sa flûte, invite le couple de danseurs à venir avec elle. C'est ainsi qu'Alfred Rethel représenta la mort dans une de ses gravures qui illustre l'irruption du choléra à Paris en 1831 : un squelette, enveloppé d'une robe de moine, joue d'un violon avec un os et s'introduit au sein d'un bal masqué. Cette gravure, qui eut un grand succès en France en 1848, illustre « un poncif romantique qui fera fortune. On le retrouve, entre autres, chez Gautier, dans le livret du ballet de Giselle, créé en 1841 : « Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée... Elle est morte... Morte au sortir d'un bal... La morte aux froides mains la prit toute parée, pour l'endormir dans le cercueil. »¹⁶¹⁸ »

La Mort, gourmande et sensuelle est donc présente au coeur même des plaisirs humains. Nous l'avons rencontrée lors des banquets et des orgies sexuelles du sabbat, nous allons désormais la retrouver « animant » le bal et passant au milieu du carnaval.

L'image de la mort s'introduisant dans le bal des vivants relève du fantastique littéraire alors que la présence de la mort parmi les masques du carnaval reflète les divertissements populaires, c'est pourquoi nous avons choisi de traiter distinctement ces deux motifs.

Chapitre I : LA MORT S'INVITE AU BAL.

¹⁶¹⁷ LOUIS M.L.A., op. cit., pp. 194-195.

¹⁶¹⁸ BARGUES ROLLINS Y., Le pas de Flaubert : une danse macabre, op. cit., p. 33.

« Le thème du bal revient constamment dans la littérature romantique – poésie ou roman ; il y est très souvent associé, par contraste, à des images de mort ou de misère ¹⁶¹⁹ ». Dans le Masque de la Mort Rouge, traduit par Baudelaire, alors que la peste ravage les provinces du royaume, le prince Prospero donne un bal de la plus insolente magnificence. Dans Sarrasine, Honoré de Balzac nous invite lui aussi à un bal mystérieux où l'esprit du narrateur confond la danse des vivants avec celle des morts. Dans les poèmes d'Henri Cazalis et de Charles Baudelaire, prenant l'apparence d'une femme, la mort invite les humains à danser avec elle...

I. Les caractéristiques du bal.

Les lieux où l'on peut « admirer la danse des vivants ¹⁶²⁰ » sont des endroits d'exception frappés au sceau de la richesse et de l'hypocrisie. Dans les salles de bal où ne règnent que les faux-semblants, ceux là mêmes que dénonçaient les danses macabres, les danseurs ne verront pas la mort s'approcher d'eux.

I.1. L'apparat.

L'espace du bal est synonyme de richesse. Celui qui l'organise montre à ses invités l'étendue de ses biens et ceux-ci, en retour, se parent d'atours extravagants pour se faire voir et pour démontrer combien ils sont dignes d'être conviés par leur hôte. Le prince Prospero « convoqua un millier d'amis vigoureux et allègres de coeur, choisis parmi les chevaliers et les dames de sa cour, et se fit avec eux une retraite profonde dans une de ses abbayes fortifiées ¹⁶²¹ ». Le nombre des « amis » parmi lesquels il a fallu opérer une sélection et la multiplicité des domaines sont tout deux garants de l'opulence du personnage princier. L'auteur resserre ensuite le cercle des possessions et nous fait pénétrer dans une demeure, choisie comme au hasard. « C'était un vaste et magnifique bâtiment, une création du prince, d'un goût excentrique et cependant grandiose. ¹⁶²² » Ce procédé joue sur l'idée d'une profusion illimitée et nous plonge dans l'univers des contes.

Honoré de Balzac use d'un moyen tout à fait différent dans Sarrasine, il ne situe pas son action dans un lieu indéfini mais dans Paris, il fait appel aux connaissances de son lecteur et cible très précisément la société qu'il décrit. La « soirée » se déroule dans un « hôtel », et par le biais d'une horloge, « minuit venait de sonner à l'horloge de l'Elysée-Bourbon ¹⁶²³ », nous pénétrons dans un milieu bien délimité. « Une logique métonymique conduit de l'Elysée-Bourbon au sème de *richesse*, puisque le faubourg

¹⁶¹⁹ CITRON Pierre, Sarrasine, préface, notes et variantes, BALZAC Honoré de, La Comédie humaine, tome VI, Bourges : nrf, Gallimard, 1977, p. 1544.

¹⁶²⁰ BALZAC Honoré de, Sarrasine, La Comédie humaine, tome VI, Bourges : nrf, Gallimard, 1977, p. 1043.

¹⁶²¹ POE Edgar Allan, Le Masque de la Mort Rouge, Nouvelles histoires extraordinaires, traduction de Charles Baudelaire, Manchecourt : GF-Flammarion, 1992, p. 191.

¹⁶²² Ibid., p. 191.

Saint-Honoré est un quartier riche. Cette richesse est elle-même connotée : quartier de nouveaux riches, le faubourg Saint-Honoré renvoie par synecdoque au Paris de la Restauration, lieu mythique des fortunes brusques, aux origines douteuses ; où l'or surgit diaboliquement sans origine.¹⁶²⁴ »

La richesse se lit ensuite dans la prodigalité de celui qui reçoit, elle est ici soulignée par l'énumération et l'emploi de termes génériques. « Le prince avait pourvu à tous les moyens de plaisir. Il y avait des bouffons, il y avait des improvisateurs, des danseurs, des musiciens, il y avait le beau sous toutes ses formes, il y avait le vin.¹⁶²⁵ » Ailleurs, ce sont les commentaires de deux interlocuteurs qui nous fournissent des indications sur les Lanty, ceux-ci donnent un bal où la « foule » est « enivrée par tout ce que le monde peut offrir de séductions » :

« Ces gens-là doivent avoir une fortune immense ?

- Mais il le faut bien.

- Quelle fête ! Elle est d'un luxe insolent.¹⁶²⁶ »

I.2. L'irréalité

Le caractère presque irréel des richesses que les danseurs côtoient fait lentement glisser le lecteur dans l'univers du merveilleux, celui-ci naît de l'alliance des couleurs et de la lumière. Le prince gratifie ses convives « d'un bal masqué de la plus insolite magnificence », il se déroule dans une série de salles qui forment une « enfilade impériale ». Toutes arborent des couleurs différentes rehaussées par un subtil éclairage. « Chaque fenêtre était faite de verres colorés en harmonie avec le ton dominant dans les décorations de la salle sur laquelle elle s'ouvrait. Celle qui occupait l'extrémité orientale, par exemple, était tendue de bleu, - et les fenêtres étaient d'un bleu profond. La seconde pièce était ornée et tendue de pourpre, et les carreaux étaient pourpres. La troisième, entièrement verte, et vertes les fenêtres. La quatrième, décorée d'orange, était éclairée par une fenêtre orangée, - la cinquième, blanche, - la sixième, violette.¹⁶²⁷ » L'unicité des salles est mise en valeur par des « ornements d'or éparpillés à profusion çà et là ou suspendus aux lambris¹⁶²⁸ » ; symbole de richesse, l'or devient ostentatoire dans le « salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillants de bougies¹⁶²⁹ » des nouveaux parvenus.

¹⁶²³ BALZAC H. de, op. cit., p. 1043.

¹⁶²⁴ BARTHES Roland, S / Z, Evreux : éditions du Seuil, 1976, p. 28.

¹⁶²⁵ POE E.A., op. cit., pp. 191-192.

¹⁶²⁶ BALZAC H. de., op. cit., p. 1044.

¹⁶²⁷ POE E.A., op. cit., p. 192.

¹⁶²⁸ Ibid., p. 193.

¹⁶²⁹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1044.

La splendeur des lieux se prolonge dans la beauté étincelante des femmes. « Là, fourmillaient, s'agitaient et papillonnaient les plus jolies femmes de Paris, les plus riches, les mieux titrées, éclatantes, pompeuses, éblouissantes de diamants ! des fleurs sur la tête, sur le sein, dans les cheveux, semées sur les robes, ou en guirlandes à leurs pieds. C'était de légers frémissements de joie, des pas voluptueux qui faisaient rouler les dentelles, les blondes, la mousseline autour de leurs flancs délicats.¹⁶³⁰ » Les femmes sont transformées en fleurs, « le frémissement des dentelles, le flottement des mousselines et la vapeur des parfums installent le sème de *vaporeux*¹⁶³¹ » qui, mêlé à l'éclat des couleurs et de l'or, enivre les convives. La « fête tourbillonnait », les pièces « fourmillaient de monde, et le coeur de la vie y battait fiévreusement¹⁶³² ». « Les éclats de voix des joueurs, à chaque coup imprévu, le retentissement de l'or se mêlaient à la musique, au murmure des conversations ; pour achever d'étourdir cette foule enivrée par tout ce que le monde peut offrir de séductions, une vapeur de parfum et l'ivresse générale agissaient sur les imaginations affolées.¹⁶³³ »

« Les lumières, le feu des diamants¹⁶³⁴ » se reflètent dans les yeux des danseurs et apportent une ultime touche de magie à l'ensemble de la scène. « Ni lampes, ni bougies ; aucune lumière de cette sorte dans cette longue suite de pièces. Mais, dans les corridors qui leur servaient de ceinture, juste en face de chaque fenêtre, se dressait un énorme trépied, avec un brasier éclatant, qui projetait ses rayons à travers les carreaux de couleur et illuminait la salle d'une manière éblouissante. Ainsi se produisaient une multitude d'aspects chatoyants et fantastiques.¹⁶³⁵ »

La magnificence des lieux met en valeur la beauté des femmes, et celles-ci, en retour, par leur éclat, propagent les lumières de la fête. Tous les sens sont en éveil, la vue se perd dans le faste du « décorum¹⁶³⁶ », l'odorat recherche les parfums sensuels des femmes, le toucher caresse les mousselines et la soie, l'ouïe tourbillonne en suivant « le chant des violons¹⁶³⁷ », se laisse griser par les « éclats de voix » et le « murmure des conversations¹⁶³⁸ », le goût s'enivre dans les flots de « vin¹⁶³⁹ ». « La fête de la Vie¹⁶⁴⁰ » atteint une telle magnificence et prend une telle ampleur que le spectateur qui la

¹⁶³⁰ Ibid., p. 1044.

¹⁶³¹ BARTHES R., op. cit., p. 32.

¹⁶³² POE E.A., op. cit., p. 195.

¹⁶³³ BALZAC H. de., op. cit., pp. 1044, 1045.

¹⁶³⁴ Ibid., p. 1044.

¹⁶³⁵ POE E.A., op. cit., p. 193.

¹⁶³⁶ Ibid., p. 195.

¹⁶³⁷ BAUDELAIRE Charles, « Danse macabre », Tableaux parisiens, CXVII, Les Fleurs du Mal, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 72.

contemple se trouve projeté dans un univers irréel. Les « hommes en joie » se livrent dans les salons guindés à des « décentes bacchanales ¹⁶⁴¹ », en d'autres lieux moins attachés aux apparences, l'oxymore est remplacée par l'hyperbole, la « foule ivre ¹⁶⁴² » s'abandonne au « torrent des orgies » et s'adonne au « sabbat du Plaisir ». Les métaphores du « torrent » et du « sabbat » renforcent l'image du mouvement tumultueux associé aux fêtes bachiques. Rêve et réalité se confondent dans l'esprit de la « foule festoyante ¹⁶⁴³ », « c'était une joyeuse et magnifique orgie », « c'était le même trouble, le même frisson, les mêmes rêveries ». L'ensemble des participants forme une unité qui vibre et vit au rythme des accords. « Et la musique s'enfle de nouveau, et les rêves revivent, et ils se tordent çà et là plus joyeusement que jamais, reflétant la couleur des fenêtres à travers lesquelles ruisselle le rayonnement des trépièdes. ¹⁶⁴⁴ »

Le son du violon entraîne les danseurs dans des valse endiablées, le vin coule à flots, l'éclat des diamants, le parfum des femmes et le faste du décorum enivrent les convives.... les vivants nous convient, d'une manière bien plus agréable que les morts... au sabbat du plaisir ! Grisés par les richesses qui s'offrent à eux, les danseurs se croient invulnérables... cependant, derrière les masques, se cachent parfois de sombres et dangereux mystères...

II. Les masques.

Le monde que nous venons de décrire oscille entre le rêve et la réalité, entre la fête mondaine et l'orgie sabbatique. Frontière entre deux mondes, le bal est caractérisé par le port du masque qui permet de passer impunément d'un univers à l'autre. Le prince Prospero convie ses courtisans à « un bal masqué de la plus insolite magnificence ¹⁶⁴⁵ », la coquette cache son visage derrière un « loup de velours noir ¹⁶⁴⁶ », l'ensemble des

¹⁶³⁸ BALZAC H. de., op. cit., pp. 1044-1045.

¹⁶³⁹ POE E.A., op. cit., p. 192.

¹⁶⁴⁰ BAUDELAIRE C., « Danse macabre », op. cit., p. 72.

¹⁶⁴¹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1044.

¹⁶⁴² CAZALIS Henri, « Danse macabre », *Le Parnasse contemporain*, recueil de vers nouveaux, Paris : A. Lemerre éditeur, 1869, p. 184. (Nous ne ferons référence dans cette partie qu'à cette « Danse macabre » de Cazalis, qui bien que portant le même titre, n'est pas la même que celle qui accompagne la partition de Saint-Saëns.)

¹⁶⁴³ POE E.A., op. cit., p. 195.

¹⁶⁴⁴ Ibid., p. 194.

¹⁶⁴⁵ Ibid., p. 194.

¹⁶⁴⁶ CAZALIS H., op. cit., p. 183.

danseurs manie « l'art des poudres et du rouge ¹⁶⁴⁷ », les « plus jolies femmes de Paris ¹⁶⁴⁸ » recouvrent leur chevelure, leur corps et leurs pieds de guirlandes de fleurs. Loups, fleurs, maquillage, l'assistance toute entière se cache ainsi derrière des masques concrets ou virtuels ... mais que nous révèle l'envers du décor ?

II.1. Le mystère.

Une atmosphère de mystère entoure la réussite des Lanty. « Personne ne savait de quel pays venait la famille de Lanty, ni de quel commerce, de quelle spoliation, de quelle piraterie ou de quel héritage provenait une fortune estimée à plusieurs millions. ¹⁶⁴⁹ » La fortune des nouveaux nantis, comme le suggérait déjà le quartier dans lequel ils ont élu résidence, est directement associée au marchandage ou au vol ; mais peu importe l'origine de la richesse puisque l'or que l'on a amassé permet de se montrer prodigue et d'enivrer la haute société ...

« Cette mystérieuse famille avait tout l'attrait d'un poème de lord Byron, dont les difficultés étaient traduites d'une manière différente pour chaque personne du beau monde : un chant obscur et sublime de strophe en strophe. La réserve que M. et Mme de Lanty gardaient sur leur origine, sur leur existence passée et sur leurs relations avec les quatre parties du monde n'eût pas été longtemps un sujet d'étonnement à Paris. En nul pays peut-être l'axiome de Vespasien n'est mieux compris. Là, les écus même tachés de sang ou de boue ne trahissent rien et représentent tout. Pourvu que la haute société sache le chiffre de votre fortune, vous êtes classé parmi les sommes qui vous sont égales, et personne ne vous demande à voir vos parchemins, parce que tout le monde sait combien peu ils coûtent. ¹⁶⁵⁰ »

Le mystère concernant l'origine et le caractère douteux de cette fortune se poursuit dans la personne du vieillard qui fait parfois une « apparition ¹⁶⁵¹ » au milieu de l'hôtel. « Caché pendant des mois entiers au fond d'un sanctuaire inconnu, ce génie familial en sortait tout à coup comme furtivement, sans être attendu, et apparaissait au milieu des salons comme ces fées d'autrefois qui descendaient de leurs dragons volants pour venir troubler les solennités auxquelles elles n'avaient pas été conviées. » Une telle visite « causait toujours une grande sensation dans la famille. On eût dit un événement de haute importance » ; lorsque Marianina ne s'attendait pas à le voir apparaître, elle « jetait un regard de terreur sur le vieillard ¹⁶⁵² » et le comte « employait mille stratagèmes pour

¹⁶⁴⁷ BAUDELAIRE C., « Danse macabre », op. cit., p. 72.

¹⁶⁴⁸ BALZAC H. de., op. cit., p. 1043.

¹⁶⁴⁹ Ibid., p. 1044.

¹⁶⁵⁰ Ibid., p. 1046.

¹⁶⁵¹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1047.

¹⁶⁵² Ibid., p. 1048.

arriver à lui ¹⁶⁵³ ». Seuls les membres de la famille ont le droit de l'aider à se déplacer et surveillent ses « moindres mouvements ¹⁶⁵⁴ » ; Marianina le raccompagne dans sa chambre dont l'entrée est « cachée dans la tenture », « en le regardant avec une espèce d'inquiétude posant lentement ses pieds débiles », elle a pour lui « un soin maternel », « une filiale sollicitude » et elle quitte le « cadavre ambulante » après l'avoir « respectueusement ¹⁶⁵⁵ » embrassé. Cette alliance de la délicatesse et de la laideur a de quoi surprendre et ne manque pas d'alimenter les conversations. « Assassin », « banqueroutier ¹⁶⁵⁶ », « grand criminel », personnage antropomorphe mêlant en lui la « goule » et le « vampire ¹⁶⁵⁷ » ; « comte de Saint-Germain », « Cagliostro ¹⁶⁵⁸ » ou « tête génoise » « sur la vie duquel reposent d'énormes capitaux ¹⁶⁵⁹ », « toutes les investigations » et toutes les « conjectures du monde ¹⁶⁶⁰ » sont réduites à néant. Le « secret » sur ce personnage était « si bien gardé » que « les espions de bonne compagnie, les gobe-mouches et les politiques avaient fini, de guerre lasse, par ne plus s'occuper de ce mystère ¹⁶⁶¹ ».

Le narrateur utilise cette histoire mystérieuse pour attirer l'attention de Madame de Rochefide, sans doute pense-t-il ainsi la séduire. Or la révélation du secret va anéantir toutes ses tentatives pour s'appropriier les bonnes grâces de la marquise. Ce mystère que la Zambinella avait déjà entretenu auprès de Sarrasine, avait entraîné la mort du sculpteur qui n'était pas préparé à affronter la vérité. Il va, quelques années plus tard, provoquer la mort « virtuelle » de la jeune parisienne qui s'écrie, à la fin du récit :

« Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps. Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi, par d'atroces déceptions ? (...) Paris, dit-elle, est une terre bien hospitalière ; il accueille tout, et les fortunes honteuses, et les fortunes ensanglantées. Le crime et l'infamie y ont droit d'asile, y rencontrent des sympathies ; la vertu seule y est sans autels. Oui, les âmes pures ont une patrie dans le ciel ! Personne ne m'aura connue ! J'en suis fière. ¹⁶⁶² » « L'incapacité où se trouve la jeune Parisienne de passer sur les principes de son éducation ou les préjugés de sa caste l'induit à mépriser, non

¹⁶⁵³ Ibid., p. 1049.

¹⁶⁵⁴ Ibid., p. 1048.

¹⁶⁵⁵ Ibid., p. 1055.

¹⁶⁵⁶ Ibid., p. 1049.

¹⁶⁵⁷ Ibid., p. 1047.

¹⁶⁵⁸ Ibid., p. 1048.

¹⁶⁵⁹ Ibid., p. 1047.

¹⁶⁶⁰ Ibid., p. 1048.

¹⁶⁶¹ Ibid., p. 1049.

seulement la société parisienne, mais les liens de la passion amoureuse ou familiale. Sarrasine demande à son modèle d'être dans la vie conforme à la perfection dont il suggère l'idée dans l'art, la jeune aristocrate demande aux nouvelles fortunes de Paris d'avoir une origine honorable ; la castration, à ses yeux, n'est peut-être que la forme extrême, l'hyperbole de la roture. Faute d'obtenir satisfaction, Sarrasine accepte la mort comme une grâce et la jeune femme pense se retirer du monde. Leur « autocastration » s'oppose à la paradoxale fécondité du castrat.¹⁶⁶³»

Ainsi, la découverte de la vérité provoqua la mort du sculpteur, et, bien des années plus tard, elle déclenche la mort virtuelle de madame de Rochefide. Le masque de la beauté et de la richesse, une fois ôté, conduit à la mort celui qui n'est pas prêt à regarder toutes les facettes de la nature humaine, celui qui n'ose pas affronter la réalité.

II.2. La vanité de la chair.

Mais c'est également sous les traits de la femme séductrice que la mort peut insidieusement se cacher. En comparant le personnage féminin au squelette, l'homme cherche à fuir le désir qu'éveille en lui la vision d'un « jeune corps, blanc et rose¹⁶⁶⁴ ». Ce désir devient passion incontrôlée lorsque l'homme s'exerce à l'art de la sculpture et qu'il se trouve confronté à la « beauté idéale » qu'il a si longtemps recherchée dans tous les corps de femme, dans tous les chefs d'oeuvre des maîtres qui l'ont précédé. Lorsque la Zambinella entre sur la scène de l'Opéra romain, Sarrasine ne peut retenir son émotion :

« Sarrasine poussa des cris de plaisir. Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné.¹⁶⁶⁵ »

Le jeune homme va alors connaître les tourments qui poussent les « amants ivres de chair » au « sabbat du Plaisir¹⁶⁶⁶ ». Sarrasine, après l'avoir aperçu, ne peut plus détacher ses yeux de ce « chef d'oeuvre », de « cette création inespérée de l'amour » ; il « dévorait des yeux la statue de Pygmalion, pour lui descendue de son piédestal¹⁶⁶⁷ ». C'est par le biais d'un autre sens, celui de l'ouïe, que se produit le transport hors de soi. Toutefois,

¹⁶⁶² *Ibid.*, pp. 1075-1076.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁶⁶⁴ CAZALIS H., *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁶⁵ BALZAC H. de., *op. cit.*, p. 1060.

¹⁶⁶⁶ BAUDELAIRE C., « Danse macabre », *op. cit.*, p. 72.

cette révélation n'est pas brutale, préparée par les chants qui ont précédé, elle suit un crescendo. « La musique italienne, objet bien défini historiquement, culturellement, mythiquement (Rousseau, Gluckistes et Piccinistes, Stendhal, etc...) connote un art « sensuel », un art de la voix ¹⁶⁶⁸ » auquel Sarrasine ne peut résister, les « sens du jeune sculpteur furent, pour ainsi dire, lubrifiés par les accents de la sublime harmonie de Jomelli ¹⁶⁶⁹ ». Alors qu'il est symboliquement placé entre deux prêtres, celui qui a toujours été retenu loin du sexe se sent enveloppé par la voix de celle dont il admire la perfection, le timbre de sa voix déclenche en lui une frénésie irrépressible :

« Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid ; puis, il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le coeur ¹⁶⁷⁰, faute de mot ! Il n'applaudit pas, il ne dit rien, il éprouvait un mouvement de folie, espèce de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inferral. Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme (...). Il était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. ¹⁶⁷¹ »

La musique italienne, après avoir capté les sens du sculpteur, le plonge dans un brasier infernal, il est victime d'une hallucination d'étreinte. « La voix est diffusion, insinuation, elle passe par toute l'étendue du corps, la peau ; étant passage, abolition des limites, des classes, des noms, elle détient un pouvoir particulier d'hallucination. La musique est donc d'un tout autre effet que la vue ; elle peut déterminer l'orgasme, en pénétrant dans Sarrasine ; et lorsque Sarrasine voudra s'acclimater (pour mieux le répéter à discrétion) au trop vif plaisir qu'il vient rechercher sur le sofa, c'est d'abord l'ouïe qu'il dressera ; c'est d'ailleurs de la voix de Zambinella que Sarrasine est amoureux : la voix, produit direct de la castration, trace pleine, liée, du manque. ¹⁶⁷² »

« Enfin cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquait si vivement son âme qu'il laissa plus d'une fois échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop

¹⁶⁶⁷ BALZAC H. de., op. cit., p. 1061.

¹⁶⁶⁸ BARTHES R., op. cit., p. 116.

¹⁶⁶⁹ « La qualité érotique de cette musique (attachée à sa nature *vocale*) est ici définie : c'est le pouvoir de *lubrification* ; le lié, c'est ce qui appartient en propre à la voix ; le modèle du lubrifié, c'est l'organique, le « vivant », en un mot la liqueur séminale (la musique italienne « *inonde de plaisir* ») ; le chant (trait négligé de la plupart des esthétiques) à quelque chose de cénesthésique, il est lié moins à une « impression » qu'à un sensualisme interne, musculaire et humoral. » Ibid., p. 116.

¹⁶⁷⁰ « L'euphémisme, « le coeur » ne peut désigner que le sexe : « faute de mot » : ce mot existe, mais il est malséant, tabou. » Ibid., p. 122.

¹⁶⁷¹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1061.

¹⁶⁷² Ibid., p. 116.

rarement données par les passions humaines. Bientôt il fut obligé de quitter le théâtre. Ses jambes tremblantes refusaient presque de le soutenir. Il était abattu, faible comme un homme nerveux qui s'est livré à une effroyable colère. Il avait eu tant de plaisir, ou peut-être avait-il tant souffert, que sa vie s'était écroulée comme l'eau d'un vase renversée par un choc. Il sentait en lui un vide, un anéantissement semblable à ces atonies qui désespèrent les convalescents au sortir d'une forte maladie. Envahi par une tristesse inexplicable, il alla s'asseoir sur les marches d'une église. Là, le dos appuyé contre une colonne, il se perdit dans une méditation confuse comme un rêve. La passion l'avait foudroyé.¹⁶⁷³ »

La crise hallucinatoire déclenchée par la voix de la jeune femme arrache des cris à celui qui l'écoute, « la voix est décrite dans sa force de pénétration, d'insinuation, de coulée ; mais c'est ici l'homme qui est pénétré ; tout comme Endymion « recevant » la lumière de son amante, il est visité par une émanation active de la féminité, par une force subtile qui l'attaque, le saisit et le fixe en situation de passivité¹⁶⁷⁴ ». Il se retrouve ensuite dans un état d'accablement qui fait suite aux grands mouvements de l'âme et du corps et il se réfugie auprès d'une église, port d'attache qu'il s'était promis de ne jamais quitter et qui affirme symboliquement le retour au calme et à la raison qui succèdent aux affres de la passion.

Cette passion dévorante de la chair qui est ici montrée dans ses débordements extrêmes, enchaîne l'homme, et plus encore l'artiste, à la matérialité. « Cette chair, qui fait notre envie¹⁶⁷⁵ », ce « désir éveillé par la femme est un tourment et un supplice pour celui qui l'éprouve¹⁶⁷⁶ ». C'est sans doute pour échapper à cette emprise des sens que le poète dénigre tout ce qui touche à la féminité :

« Au visage de mon squelette
Voici le loup de velours noir,
Le loup où votre lèvre, un soir,
Mit des parfums de violette.
Par cette antithèse toujours
Je veux me rappeler, madame,
Le vide aimable de votre âme
Et la vanité des amours.¹⁶⁷⁷ »

La femme n'est que coquetterie, elle se voile sous un masque, elle répand de suaves parfums pour enivrer les hommes, son discours relève du badinage agréable puisque son esprit est animé d'un « vide aimable » ... Ceci est certes dit avec délicatesse, mais il n'en

¹⁶⁷³ BALZAC H. de., op. cit., pp. 1061-1062.

¹⁶⁷⁴ BARTHES R., op. cit. p. 124.

¹⁶⁷⁵ CAZALIS H., op. cit., p. 183.

¹⁶⁷⁶ LAWRENCE A. Joseph, Henri Cazalis ; Sa vie, son oeuvre, son amitié avec Mallarmé, Rennes : édition A.G. Nizer, 1972, p. 129.

¹⁶⁷⁷ CAZALIS H., op. cit., p. 183.

reste pas moins que la femme n'est considérée que comme un passe temps agréable, sa futilité est telle qu'elle fait oublier à son compagnon masculin les obligations de l'art. L'amour auquel elle l'enchaîne n'est que « vanité » et son corps délicat ne fait que voiler le « squelette » qui l'habite. Le poète semble ici oublier qu'il est également fait de chair et d'os et que la femme n'est que le reflet de son propre désir ! « Dououreux en soi, le désir se revêt dans l'imagination de Cazalis d'une signification plus large, étant le moyen par lequel la nature, matière brutale et inique, tyrannise la vie humaine. Cazalis reprend le thème de cette humiliante emprise de la matière avec une fréquence presque obsessionnelle. A cet égard, l'héroïne du poème « Omphale » est typique d'une longue série de personnages féminins maléfiques ; l'attrait de son corps tient captif le héros Hercule qui ressent cette domination de la chair sur l'esprit comme une déchéance ;

« Oh ! qu'as-tu fait de moi ? dit-il en rugissant.
Autrefois, j'étouffais le lion de Némée ;
Aujourd'hui, je ne sais, stupide et languissant,
Qu'adorer tout le jour ta chair accoutumée. »¹⁶⁷⁸»

Les moqueries que Baudelaire lance à l'encontre du personnage féminin relèvent d'une même vision d'un plaisir à double tranchant : fasciné et brûlé par le désir, l'homme croit s'avilir au contact de la chair car il se juge trop faible pour pouvoir se soustraire à l'emprise des charmes féminins.

« Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature.
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher ! »¹⁶⁷⁹»

« Ce n'est pas la vanité des grandeurs de ce monde que Baudelaire dénonce dans sa « Danse macabre », mais la vanité du culte de la chair. Et, s'il se moque avec tant d'acharnement de son squelette déguisé en femme, c'est pour se venger à la fois du néant de la volupté, et d'avoir succombé à son appel. »¹⁶⁸⁰»

II.3. La maladie et la mort.

En succombant à l'appel de la chair, l'homme se détourne des vues de l'esprit. « La volupté, conçue comme une « contre-religion », détourne l'homme de Dieu, et entraîne sa dégradation et son anéantissement spirituel. »¹⁶⁸¹ Cette jouissance traditionnellement associée au plaisir sexuel se retrouve dans la danse qui, tout comme la musique, par son rythme répétitif et entraînant, pénètre dans le corps humain et provoque parfois des états de transe non plus individuels mais collectifs.

Les danseurs au visage voilé grâce à l'art du maquillage, ne distinguent plus, derrière le

¹⁶⁷⁸ LAWRENCE A.J., op. cit., p. 132.

¹⁶⁷⁹ BAUDELAIRE C., op. cit., p. 72.

¹⁶⁸⁰ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 23.

¹⁶⁸¹ Ibid., p. 23.

faste et l'apparat, la mort qui valse auprès d'eux :
 « Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir
 Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
 Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir. ¹⁶⁸² »

L'homme, avili par les plaisirs se trouve réduit à un état d'animalité et ne forme plus qu'un « troupeau » sans âme, incapable de distinguer ce qui devrait lui sauter aux yeux : la mort. La trompette de l'Ange n'est plus seulement, comme dans les danses médiévales, une image apocalyptique ; comparée à une arme à feu, elle est porteuse d'une mort brutale et violente. Mais cette présence de la trompette qui annonce le Jugement Dernier nous renvoie également à la religion dont les hommes ne savent pas percevoir les avertissements. Instrument au timbre cuivré et perçant, la trompette devrait s'entendre même dans les fêtes les plus tumultueuses ; toutefois, grisés par les plaisirs, les hommes ne savent plus écouter les voix de la spiritualité. La béance, le gouffre de l'Enfer associé à la couleur noire et au côté gauche, « sinistre », s'apprête à aspirer les humains pour les rejeter dans le néant, le « trou » ; l'aspect inquiétant du vide est ici renforcé par les images de la « trompette » et du « tromblon » qui évoquent une spirale sans fin, un espace insondable semblable à celui qui aspirait les squelettes dans la Danse des morts de Flaubert.

Dans le Masque de la Mort Rouge, les danseurs s'avèrent également incapables de décoder les avertissements que leur adresse la mort par l'intermédiaire d'une « gigantesque horloge d'ébène » placée dans la chambre noire.

« Son pendule se balançait avec un tic-tac sourd, lourd, monotone ; et, quand l'aiguille des minutes avait fait le circuit du cadran et que l'heure allait sonner, il s'élevait des poumons d'airain de la machine un son clair, éclatant, profond et excessivement musical, mais d'une note si particulière et d'une énergie telle que, d'heure en heure, les musiciens de l'orchestre étaient contraints d'interrompre un instant leurs accords pour écouter la musique de l'heure ; les valseurs alors cessaient forcément leurs évolutions ; un trouble momentané courait dans toute la joyeuse compagnie ; et, tant que vibrait le carillon, on remarquait que les plus fous devenaient pâles, et que les plus âgés et les plus rassis passaient leurs mains sur leurs fronts, comme dans une méditation ou une rêverie délirante. Mais quand l'écho s'était tout à fait évanoui, une légère hilarité circulait partout dans l'assemblée ; les musiciens s'entre-regardaient et souriaient de leurs nerfs et de leur folie, et se juraient tout bas, les uns aux autres, que la prochaine sonnerie ne produirait pas en eux la même émotion. ¹⁶⁸³ »

Ici, le son de la trompette n'est plus assourdi par les autres voix de l'orchestre puisque sa clarté et sa profondeur sont telles que les musiciens sont « contraints » par une force obscure d' « interrompre un instant leurs accords pour écouter la musique de l'heure ». L'horloge qui symbolise bien évidemment le temps qui passe et nous rapproche de la mort se double ici d'une signification nouvelle. Les amis du prince, tous fortunés et jeunes, comme le sous entendent les qualificatifs « vigoureux » et « allègres de coeur » qui leurs

¹⁶⁸² BAUDELAIRE, « Danse macabre », op. cit., p. 73.

¹⁶⁸³ POE E. A., op. cit., p. 193.

sont attribués, ont « jeté » un « défi à la contagion » en se réfugiant dans une abbaye fortifiée. De même que les jeunes nobles des Dits des trois morts et des trois vifs, ils se croient totalement hors d'atteinte et poussent le cynisme jusqu'à se moquer ouvertement des horribles convulsions dans lesquelles meurent les victimes de la peste : « le monde extérieur s'arrangerait comme il pourrait. En attendant, c'était folie de s'affliger ou de penser. » Ce sont donc « les moyens de plaisir ¹⁶⁸⁴ » qui vont permettre aux jeunes gens d'ignorer les réalités de leur monde.

Au sein de la fête, l'horloge apparaît comme le seul instrument qui relie encore les insouciantes au monde extérieur qu'ils ont désiré fuir, elle est l'unique élément réel de la soirée, le seul qui échappe au « goût très vif » du prince « pour le bizarre ¹⁶⁸⁵ ». C'est donc tout logiquement par elle que la mort annonce son arrivée. Tous les assistants connaissent d'étranges pressentiments, ils sont assaillis d'un « trouble momentané », certains palissent, d'autres sont pris de sueurs froides ... mais aucun d'entre eux n'ose entendre le véritable sens de cette sonnerie prémonitoire, et, c'est par l'intermédiaire d'une « légère hilarité », de timides sourires, d'échanges de regards que tous reprennent pied dans leur réalité qui n'est en fait que décor et faux-semblant. Les hommes préfèrent une fois de plus se perdre dans leur folie plutôt que d'écouter la voix de la spiritualité, l'opposition corps / plaisirs et esprit / réflexion étant ici fortement marquée.

Lorsque l'horloge égrena les douze coups de minuit, « la musique s'arrêta ; le tournoiement des valseurs fut suspendu ; il se fit partout, comme naguère, une anxieuse immobilité ». La présence de l'expression « comme naguère » laisse à penser que les valseurs, après cette interruption un peu plus longue que les autres, vont se replonger dans leurs rêveries. L'aveuglement des hommes est tel qu'ils ne s'aperçoivent pas « de la présence d'un masque qui jusque-là n'avait aucunement attiré l'attention ». Cette « apparition » produit certes une forte « sensation ¹⁶⁸⁶ » sur l'ensemble des spectateurs :

« Le personnage était grand et décharné, et enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds. Le masque qui cachait le visage représentait si bien la physionomie d'un cadavre raidi, que l'analyse la plus minutieuse aurait difficilement découvert l'artifice. Et cependant, tous ces fous joyeux auraient peut-être supporté, sinon approuvé, cette laide plaisanterie. Mais le masque avait été jusqu'à adopter le type de la Mort Rouge. Son vêtement était barbouillé de sang, - et son large front, ainsi que tous les traits de sa face, étaient aspergés de l'épouvantable écarlate. »

Toutefois, le visage est caché par un « masque » et bien que tous soient fortement impressionnés par ce que l'on pourrait appeler le réalisme du déguisement, ils se réfugient une nouvelle fois derrière un leurre et se contentent de « sentir profondément le mauvais goût et l'inconvenance de la conduite et du costume de l'étranger ». De son côté, le narrateur s'amuse à maintenir l'équivoque en utilisant des termes comme « artifice », « plaisanterie », « barbouillé », « masque » qui ont tous trait à l'art de la dissimulation. Le prince, qui reste le plus téméraire, après un instant d'émotion - « on le vit d'abord

¹⁶⁸⁴ Ibid., p. 191.

¹⁶⁸⁵ Ibid., p. 192.

¹⁶⁸⁶ Ibid., p. 195.

convulsé par un violent frisson de terreur ou de dégoût » - , s'emporte et dans un élan de colère demande : « qui ose nous insulter par cette ironie blasphématoire ? ¹⁶⁸⁷ »

Nous assistons ainsi à une double inversion : ce que les vivants prennent pour le masque de la Mort Rouge n'est en fait rien d'autre que la mort en « personne » et alors qu'eux mêmes blasphèment en refusant de reconnaître la mort aussi bien avant le bal que lorsqu'elle fait son apparition, ils croient voir en elle un personnage « blasphématoire » qui ne mérite que d'être pendu « aux créneaux, au lever du soleil ¹⁶⁸⁸ ». L'attachement à la matière symbolisé par le fêta et l'apparat ainsi que la croyance aveugle dans les apparences qui se dessine à travers le motif du masque, détournent les hommes de la spiritualité la plus élémentaire, c'est-à-dire de la simple pensée, de la conscience de sa propre finitude et débouchent sur une mort violente dont on ignore l'existence jusqu'à la dernière seconde ...

Cet enlèvement dans la matière se retrouve sous une autre forme dans l'oeuvre de Balzac. Le jeune Sarrasine, artiste promis aux destinées exceptionnelles, se rend à Rome « en proie au désir d'inscrire son nom entre les noms de Michel-Ange et de M. Bouchardon ». Au contact de « la reine des ruines » et de ses oeuvres d'art, il est transporté dans un « état d'extase ¹⁶⁸⁹ » perpétuel et c'est par le biais d'une femme qu'il découvre ce qu'il croit être la beauté idéale. « La passion quitte instantanément son objet premier, le Beau approché par l'art, pour se fixer sur un autre objet, le Beau incarné dans la nature. (Glissement dont la plausibilité est soigneusement motivée : « Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusque-là cherché çà et là les perfections dans la nature. ») ¹⁶⁹⁰ » Le narrateur nous la décrit à travers les yeux du sculpteur qui recherche dans le corps la perfection des formes ; il s'imagine en train de reproduire dans la pierre ce qu'il a contemplé tout en restant encore empreint des principes de l'enseignement qu'il a reçu.

« C'était une bouche expressive, des yeux d'amour, un teint d'une blancheur éblouissante. Et joignez à ces détails, qui eussent ravi un peintre, toutes les merveilles des Vénus révérees et rendues par le ciseau des Grecs. L'artiste ne se lassait pas d'admirer la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, et l'effet de cils fournis, recourbés qui terminaient de larges et voluptueuses paupières. C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre ! ¹⁶⁹¹ »

Illuminé par une telle découverte, Sarrasine va tenter de reproduire par le dessin les

¹⁶⁸⁷ Ibid., p. 196.

¹⁶⁸⁸ Ibid., p. 196.

¹⁶⁸⁹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1059.

¹⁶⁹⁰ BREMOND Claude, PAVEL Thomas, De Barthes à Balzac, Fictions d'un critique, critiques d'une fiction, Paris : Albin Michel, 1998, p. 200.

¹⁶⁹¹ Ibid., pp. 1060-1061.

formes féminines qu'il lui a été donné d'observer.

« De retour au logis, il tomba dans un de ces paroxysmes d'activité qui nous révèlent la présence de principes nouveaux dans notre existence. En proie à cette première fièvre d'amour qui tient autant au plaisir qu'à la douleur, il voulut tromper son impatience et son délire en dessinant la Zambinella de mémoire. Ce fut une sorte de méditation matérielle. Sur telle feuille, la Zambinella se trouvait dans cette attitude, calme et froide en apparence, affectionnée par Raphaël, par le Giorgion et par tous les grands peintres. Sur telle autre, elle tournait la tête avec finesse en achevant une roulade, et semblait s'écouter elle-même. Sarrasine crayonna sa maîtresse dans toutes les poses : il la fit sans voile, assise, debout, couchée, ou chaste ou amoureuse, en réalisant, grâce au délire de ses crayons, toutes les idées capricieuses qui sollicitent notre imagination quand nous pensons fortement à une maîtresse. ¹⁶⁹² »

Par le dessin, Sarrasine essaie de recréer le corps féminin, il le réintègre dans un classement de styles, de poses et de stéréotypes. Il fait d'abord appel au dessin académique, comme le suggèrent les références à Raphaël et au Giorgion, puis, il s'exerce au dessin « romantique » puisqu'il calque « le moment le plus fragile du geste, copié du Livre de la Vie ». Enfin, soumis à une manipulation du désir, le dessin devient « fantasmatique ». « En fait, les dessins précédents sont déjà fantasmatiques : copier une pose de Raphaël, imaginer un geste rare, c'est se livrer à un bricolage dirigé, c'est manipuler le corps désiré en fonction de sa « fantaisie » (de son fantôme). ¹⁶⁹³ » Le sculpteur effectue l'ensemble de ces croquis tout en étant sous l'emprise de la passion comme le soulignent les mots « fièvre », « impatience », « délire », « idées capricieuses » ; il ne maîtrise donc jamais son art qui se cantonne à rester une copie des maîtres qu'il admire, la reproduction d'un geste fortement codé ou encore une réalisation de son imagination délirante. Le jeune homme n'atteint ainsi jamais l'art « réel » puisqu'il n'arrive pas à conjuguer sur une même feuille la maîtrise du dessin et l'inspiration personnelle. De plus, le dessin ne peut représenter qu'une étude préparatoire de l'oeuvre sculptée. Par le biais d'une femme il a ainsi découvert ce qu'il croit être la beauté idéale, telle que l'art ne l'a jamais connue. C'est ainsi réduire l'art à la simple fonction de copier la nature. La beauté de l'oeuvre naît de sa propre vision du monde et de sa propre retranscription et non d'une vision préparée, recopiée.

La beauté réside également dans la compréhension : en scrutant les oeuvres des maîtres, en recherchant dans le corps des femmes rencontrées un détail parfait, il est parti à la recherche d'un idéal de beauté qui se trouve, selon lui, dans la nature. La beauté se trouve donc au sein de la nature, que l'artiste doit copier. C'est en morcelant le corps des femmes qu'il tente de comprendre l'essence de La femme et qu'il essaie de reconstruire une beauté idéale. « Le sujet ne connaît le corps féminin que sous forme d'une division et d'une dissémination d'objets partiels : une jambe, un sein, une épaule, un cou, des mains. La Femme coupée en morceaux, tel est l'objet offert aux amours de Sarrasine. Partagée, écartée, la femme n'est qu'une sorte de dictionnaire

¹⁶⁹² *Ibid.*, p. 1062.

¹⁶⁹³ BARTHES R., op. cit., pp. 127-128.

d'objets-fétiches. Ce corps déchiré, déchiqueté (on se rappelle les jeux de l'enfant au collège), l'artiste (et c'est là le sens de sa vocation) le rassemble en un corps total, corps d'amour enfin descendu du ciel de l'art, en qui le fétichisme s'abolit et par qui Sarrasine guérit. Cependant, sans que le sujet le sache encore et bien que la femme enfin rassemblée soit là réellement devant lui, proche à la toucher, ce corps sauveur reste un corps fictif, à travers les louanges mêmes que Sarrasine lui adresse : son statut est celui d'une *création*, d'un objet dont le *dessous*, le creux vont continuer à susciter son inquiétude, sa curiosité et son agression : déshabillant (par le dessin) la Zambinella, la questionnant et se questionnant, brisant pour finir la statue creuse, le sculpteur continuera à déchiqueter la femme (comme enfant, il lacérait son banc d'église), renvoyant ainsi à l'état fétiche (dispersé) le corps dont il avait cru découvrir avec émerveillement l'unité.¹⁶⁹⁴ »

L'artiste a approché ce qu'il a pris pour la perfection faite femme et s'est entièrement consacré à elle ; ayant cherché à percer le mystère de cette beauté, il se rend cruellement compte qu'il ne lui a pas été donné d'admirer une véritable femme mais un être transformé. Sa vision idéale de la nature se révèle fausse et toute sa conception de la beauté s'effondre puisqu'elle était fondée sur l'ignorance et que l'artiste s'est montré incapable de comprendre les véritables origines de la beauté de la Zambinella. Il est parti en recherche dans la nature mais non de sa nature et s'est donc fourvoyé, ce qui débouche inévitablement sur la mort puisqu'en arrivant à l'Idéal il a compris qu'il était erroné.

Sarrasine cherchait dans le corps des femmes une transcendance, une réalité divine, or, une fois comprise, la réalité perd les caractéristiques de la divinité. La reconstruction de la femme et donc de la beauté idéale débouche nécessairement sur un état d'infertilité qui succède à la découverte de la vérité. « Le sculpteur arrache à la Zambinella ses voiles pour atteindre ce qu'il croit être la vérité de son corps ; de son côté, le sujet Sarrasine, à travers des leurres répétés, se dirige fatalement vers l'état vrai du castrat, le vide qui lui tient lieu de centre. Ce double mouvement est celui de l'équivoque réaliste. L'artiste sarrasinien veut déshabiller l'apparence, aller toujours *plus loin, derrière*, en vertu du principe idéaliste qui identifie le secret à la vérité : il faut donc passer *dans* le modèle, *sous* la statue, *derrière* la toile (...). Ce mouvement, qui pousse Sarrasine, l'artiste réaliste et le critique à tourner le modèle, la statue, la toile ou le texte pour s'assurer de son dessous, de son intérieur, conduit à un échec, - à l'Échec (...); *sous* la Zambinella (et donc à l'intérieur de sa statue), il y a le *rien* de la castration, dont mourra Sarrasine après avoir détruit dans la statue illusoire le témoin de son échec.¹⁶⁹⁵ » Lorsque l'on recherche la vérité en art, l'on se dirige vers un tabou, vers un interdit ; et au moment où l'on découvre la réalité de ce tabou et ce qu'il en est, l'on se retrouve dans le néant, symbolisé ici par l'infertilité du castrat qui, contrairement à Sarrasine, a accepté de sacrifier une partie de soi pour créer son art. Le néant que côtoie le sculpteur restera stérile alors que le vide que connaît la Zambinella est constructif.

¹⁶⁹⁴ Ibid., pp. 118-119.

¹⁶⁹⁵ Ibid., pp. 128-129.

L'attachement à la matière, au corps féminin aux dépens de l'esprit, apporte donc la mort de l'art puisque l'unité devient inaccessible par faute de spiritualité, c'est pourquoi Sarrasine tente de détruire son oeuvre et son modèle, et, qu'incapable d'accepter son échec qui est en même temps une vérité fondatrice du chef d'oeuvre, il meurt assassiné. La lignée du castrat, promise au succès mondain¹⁶⁹⁶ « apporte un démenti paradoxal aux deux héros apparemment « positifs » de la nouvelle : Sarrasine d'une part, la jeune Parisienne de l'autre. Le sacrifice initial de sa virilité a assuré à Zambinella la compensation d'une carrière artistique éclatante, a fait sa fortune, lui a permis de fonder une famille adoptive dotée d'un présent brillant et auquel semble promis un avenir radieux. Sur le fumier de la castration d'autrefois s'épanouissent les roses d'une élite nouvelle. Inversement, l'incapacité qu'a montrée Sarrasine de sacrifier les intérêts de sa virilité, de libérer son idéal de beauté du corps de pseudo-femme dans lequel il a cru le trouver, l'a privé de la survie, familiale ou artistique, à laquelle il pouvait prétendre. Son unique chef-d'oeuvre n'a échappé à la destruction et n'a fait souche que grâce à l'intervention du cardinal Cicognara qui sauve la statue de Zambinella en femme, et à celle de Vien ou de Girodet qui transposent la statue de femme en corps d'éphèbe¹⁶⁹⁷ ».

Cette correspondance entre l'art et le sacrifice d'une partie de sa personne est en réalité à la hauteur de ce qu'éprouve Cazalis ; l'attachement à la matière provoque la mort de l'art, c'est pourquoi l'image de la femme va symboliquement être associée à celle de la mort puisqu'elle est l'image du désir qui, obnubilant le corps de l'artiste, le détourne de la création qui représente une nouvelle forme d'espoir. « La disparition de Dieu de l'univers dévalorise et prive de toute dignité la vie humaine. La vacuité des cieux est hostile à l'homme qui, hanté par un spleen baudelairien, est condamné à partager « le sort misérable, / L'éternel ennui du ciel éternel », et qui, dès qu'il y pense, se sent menacé par « l'horreur du gouffre immense, / L'implacable infini qui ne le quitte pas ! » Cependant, la conséquence la plus douloureuse de la mort du Christ est qu'elle laisse ce monde-ci en proie à un matérialisme repoussant.¹⁶⁹⁸ ».

Le masque permet de franchir la barrière virtuelle qui sépare notre existence quotidienne du merveilleux, du fantastique ou encore de l'interdit mais le masque offre également la possibilité de se cacher aux autres ou de voiler l'univers qui nous entoure en lui donnant une apparence qui nous satisfait. Dévoiler le masque sous lequel se cache la beauté provoque la mort de l'artiste, succomber aux charmes féminins révèle au poète la vanité du culte de la chair, se griser de richesses empêche l'homme de voir la Mort s'introduire à ses côtés. Ainsi, ôter le masque des apparences nous dévoile une ou des facettes de la mort.

¹⁶⁹⁶ Filippo réalise le destin masculin idéal de Zambinella, s'il avait échappé à la castration. Marianina réalise le destin féminin idéal de Zambinella à vingt ans, si la transsexualité ébauchée par la castration, au lieu de s'arrêter au stade de signes secondaires tels que la voix et la gestuelle, avait pu être conduite jusqu'à son terme. Ce ne sont pas ses petits-enfants, mais ils sont, comme leur mère, de son sang : leur présence affective et dévouée, leur piété assurent la rédemption de l'infamie fondatrice de la fortune familiale.

¹⁶⁹⁷ BREMOND C. et PAVEL T., op. cit., pp. 238-239.

¹⁶⁹⁸ LAWRENCE A. J., op. cit., p. 130.

III L'érotisme macabre.

Participant au sabbat du plaisir, se faisant annoncer à la manière du diable par les douze coups de minuit, la mort va emprunter une nouvelle teinte romantique en se cachant sous les traits de la femme jeune et belle. Le thème de l'érotisme macabre est nécessairement lié à celui de la jeune fille qui découvre l'amour et rencontre la mort. Ce face à face entre la jeune femme et la mort, qui était totalement absent des premières danses macabres, est devenu le motif central des poèmes de Baudelaire et Cazalis ; toutefois, tous deux inversent le thème, ce n'est plus la jeune femme qui rencontre la mort, mais la jeune fille qui cache la mort au moyen de ses charmes et derrière ses toilettes, comme si elle avait été vampirisée par la camarade. Avant d'étudier cette métamorphose, voyons comment Balzac a su redonner de l'intérêt à cette rencontre devenue presque banale.

III.1. La jeune fille et la mort.

« Echappé de sa chambre, comme un fou de sa loge ¹⁶⁹⁹ », un étrange personnage, un « vieillard, mis sous verre ¹⁷⁰⁰ » qui « semblait être sorti de dessous terre ¹⁷⁰¹ » apparaît au milieu de la fête donnée par les Lanty. Un figurant de La maison des morts d'Apollinaire semble ainsi s'être échappé de sa vitrine sans que personne ne l'y ait invité... Ce « spectre » au « visage noir », « anguleux et creusé dans tous les sens », cette momie dont les « os maxillaires » dessinent « des cavités au milieu de chaque joue », « ce personnage fantasmagorique ¹⁷⁰² » « avait surgi sans cérémonie auprès d'une des plus ravissantes femmes de Paris, danseuse élégante et jeune, aux formes délicates, une de ces figures aussi fraîches que l'est celle d'un enfant, blanches et roses, et si frêles, si transparentes, qu'un regard d'homme semble pouvoir les pénétrer, comme les rayons du soleil traversent une glace pure ¹⁷⁰³ ». Pureté, blancheur, légèreté, transparence, douceur des lignes, autant de sèmes qui dénotent la délicatesse féminine.

Le « cadavre ambulant ¹⁷⁰⁴ » qui tourne sur elle « deux yeux sans chaleur ¹⁷⁰⁵ », qui se trouve « au milieu du monde sans voir le monde » va porter son dévolu sur la femme-enfant encore innocente. Semblable à la mort, cette machine vivante va poser ses mains décharnées sur tout ce qui caractérise la féminité : « Ils étaient là, devant moi, tous

¹⁶⁹⁹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1050.

¹⁷⁰⁰ Ibid., p. 1048.

¹⁷⁰¹ Ibid., p. 1050.

¹⁷⁰² Ibid., p. 1052.

¹⁷⁰³ Ibid., p. 1050.

¹⁷⁰⁴ Ibid., p. 1055.

¹⁷⁰⁵ Ibid., p. 1051.

deux, ensemble, unis et si serrés, que l'étranger froissait et la robe de gaze, et les guirlandes de fleurs, et les cheveux légèrement crêpés, et la ceinture flottante.¹⁷⁰⁶ »
Voilage froissé, chevelure ternie, fleurs fanées, la mort vient d'étreindre la jeune fille pour la première fois... « Le mélange des deux corps est signifié par deux connotateurs : d'une part le rythme serré des syntagmes courts (*tous deux, ensemble, unis et si serrés*), dont l'accumulation figure diagrammatiquement l'étreinte essoufflée des corps ; et d'autre part, l'image d'une matière souple (*gaze, guirlande, crépuration des cheveux, ceinture flottante*), offerte à l'enroulement comme une substance végétale.¹⁷⁰⁷ »

Tout se passe alors comme si cette étreinte des corps ôtait l'innocence à la femme enfant et lui révélait son corps de séductrice. La jeune fille, « sous le charme de cette craintive curiosité qui pousse les femmes à se procurer des émotions dangereuses¹⁷⁰⁸ », porte son regard sur l'étrange personnage. Cet échange de regard, volontaire, est comme une prise de contact et une acceptation de l'effroyable embrassement. Le spectre s'attache « capricieusement¹⁷⁰⁹ » à la jeune dame et celle-ci, même si elle a « peur¹⁷¹⁰ », ne se soustrait pas à cette étreinte. Ayant accepté ces premiers regards et ces premières caresses, la jeune fille se transforme en femme et ses grâces, déjà mises en valeur par sa place aux côtés du vieillard décharné, se décuplent et s'érotisent dans les scènes suivantes. Le narrateur découvre alors « auprès de ces débris humains, une jeune femme dont le cou, les bras et le corsage étaient nus et blancs ; dont les formes pleines et verdoyantes de beauté, dont les cheveux bien plantés sur une front d'albâtre inspiraient l'amour, dont les yeux ne recevaient pas, mais répandaient la lumière, qui était suave, fraîche, et dont les boucles vaporeuses, dont l'haleine embaumée semblaient trop lourdes, trop dures, trop puissantes pour cette ombre, pour cet homme en poussière ». Ce « mariage » est si antithétique, si contraire à la nature que le couple donne naissance à un être fantastique : « c'était bien la mort et la vie, ma pensée, une arabesque imaginaire, une chimère hideuse à moitié, divinement femelle par le corsage. »

Ce qui est une « chimère » pour le narrateur, une figure mythologique dans laquelle l'union charnelle des deux êtres s'est concrétisée puisque chacun des personnages en forme une « moitié » - la chimère oppose la partie supérieure « divinement femelle » à la partie inférieure « hideuse » et morte - est perçu comme une figure légendaire pour la jeune fille : « « Il sent le cimetière », s'écria la jeune femme épouvantée qui me pressa comme pour

¹⁷⁰⁶ Ibid., p. 1050.

¹⁷⁰⁷ BARTHES R., op. cit., p. 57.

¹⁷⁰⁸ BALZAC H. de., op. cit., p. 1051.

¹⁷⁰⁹ Ibid., p. 1050.

¹⁷¹⁰ Ibid., p. 1051.



Ferdinand Barth, 'La mort au bal', Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz. München : Verlag von Braun & Schneider, 1867.

s'assurer de ma protection, et dont les mouvements tumultueux me dirent qu'elle avait grand peur. « C'est une horrible vision, reprit-elle, je ne saurais rester là plus longtemps. Si je le regarde encore, je croirai que la mort elle-même est venue me chercher. »¹⁷¹¹ » Et c'est en effet la mort, mort symbolique du plaisir, la castration, qui a frappé la jeune femme puisque celle-ci refusera désormais les avances du narrateur ; et si elle se raccroche à lui, c'est pour échapper à l'emprise de la mort, elle tente en fait d'empêcher la vie de s'échapper.

Balzac a redonné vie au thème de la jeune fille et de la mort en plongeant le lecteur dans une atmosphère fantastique qui métamorphose le vieillard en être d'outre tombe. Ce n'est que dans la pensée de l'observateur, et donc du lecteur que cette alliance des contraires, du castrat sénile et de la pure jeune femme, prend les couleurs du fantastique.

¹⁷¹¹ Ibid., p. 1053.

Il faut enfin ajouter, au niveau spatial, une variation en ce qui concerne le traitement du thème : en substituant au squelette la figure de la chimère préparée par l'introduction antérieure de Minerve, le couple horizontal formé par la jeune fille et la mort se transforme dans la pensée de l'observateur en un couple vertical et indissociablement uni.

Le jeu avec les éléments de vie et de mort va changer de face chez Baudelaire. La chimère décrite par le narrateur de Sarrasine dissociait les deux parties du couple, petit à petit ces deux extrêmes ne vont plus former qu'un seul et même être. Dans sa description du Salon de 1859 Baudelaire passe d'un sujet à l'autre par simple association d'idées. Il décrit la petite sculpture de M. Hébert qui représente le thème de la jeune femme ravie par la mort : « La jeune fille, d'une forme riche et souple, est enlevée et balancée avec une légèreté harmonieuse ; et son corps, convulsé dans une extase ou dans une agonie, reçoit avec résignation le baiser de l'immense squelette.¹⁷¹² » Les mots traduisent l'érotisme de la sculpture. Le « baiser » de la mort est le point ultime d'un enlacement sensuel, le corps est « souple », il s'offre à son partenaire dans un doux mouvement de balance, se conjugue harmonieusement avec l'autre comme dans un lent corps à corps amoureux, l'étreinte se termine par un embrassement qui scelle l'union des deux protagonistes et provoque la convulsion de la jeune femme. « Extase » ou « agonie », le poète qui avait voilé l'image de la mort en la remplaçant par celle plus acceptable du squelette, prolonge l'ambiguïté en évoquant le thème de la « petite mort ». L'érotisme résulte aussi de la « légèreté » de l'acte sensuel qui s'accompagne d'un mouvement d'envol puisque la jeune femme est « enlevée » par son compagnon. Enlacement, envol, « extase », « agonie », « résignation », « baiser », l'amour et la mort marquent les deux aspects du plaisir charnel et l'artiste ne fait peut-être qu'illustrer, au delà du fantasme morbide, les divers aspects de l'acte amoureux.

Dans sa danse macabre, Cazalis a choisi de faire porter l'érotisme non pas sur l'échange charnel mais sur les délicats préliminaires du jeu amoureux dans lesquels les sens sont en éveil. Un « loup » devient objet d'érotisme, sa matière, le « velours » appelle le désir de toucher la douceur du tissu, ce ne sont pas des doigts qui l'effleurent mais la « lèvre » de la jeune femme qui semble le goûter tout en y déposant des « parfums de violette ». L'évocation de cette fleur enveloppe le moment d'un parfum suave et sucré alors que la couleur qui s'y rattache renforce l'impression de mystère déjà créée par le ton « noir » du masque. L'échange de regards, dissimulé par le « loup », se découvre dans le présentatif « voici ». La délicatesse et la légèreté du geste naissent de la simple suggestion du baiser qui n'est jamais dit mais simplement évoqué au moyen d'un ensemble d'impressions. La jeune femme est représentée par une « lèvre » et le poète par un « loup » ... à moins que celui-ci n'appartienne également à la coquette qui lui en aurait fait don au cours du bal en gage d'invitation ... Le couple de la jeune fille et de la mort se trouve ici reformé si l'on considère que le vers « au visage de mon squelette¹⁷¹³ » décrit le visage du poète, mais rien n'est moins sûr ! La couleur violette qui peut signifier le « passage automnal de la vie à la mort » redonne de l'opacité au motif en enveloppant la jeune femme d'un parfum de mort peut-être destiné au danseur qui se laisse séduire

¹⁷¹² BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859*, *Oeuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 786.

¹⁷¹³ CAZALIS H., *op. cit.*, p. 183.

par ses charmes. De plus, le violet « étant la gueule (la bouche d'ombre) qui avale et éteint la lumière, tandis que le vert » (couleur qui se situe sur l'horizon du cercle vital à l'opposé du violet et qui signifie le passage printanier de la mort à la vie), « est la gueule qui rejette et rallume la lumière », il devient la couleur du « secret : derrière lui va s'accomplir l'invisible mystère de la réincarnation ou, tout au moins, de la transformation ¹⁷¹⁴ » ; les violettes masqueraient alors le visage de la mort présente ou à venir.

III.2. La jeune fille et la morte.

Le glissement de la jeune femme au squelette s'opère de manière plus tranchée chez Baudelaire puisque la fascination du critique d'art ne porte pas sur la jeune fille dont il semble presque envier « l'extase » mais sur le squelette de la mort, l'adjectif « immense » trahit d'ailleurs l'attrance étrange que Baudelaire a éprouvé à l'égard de ce personnage. Il se désintéresse rapidement de la figure féminine pour s'attarder sur son partenaire.

« On croit généralement, peut-être parce que l'antiquité ne le connaissait pas ou le connaissait peu, que le squelette doit être exclu du domaine de la sculpture. C'est une grande erreur. Nous le voyons apparaître au moyen âge, se comportant et s'étalant avec toute la maladresse cynique et toute la superbe de l'idée sans art. Mais, depuis lors jusqu'au XVIII^e siècle, climat historique de l'amour et des roses, nous voyons le squelette fleurir avec bonheur dans tous les sujets où il lui est permis de s'introduire. Le sculpteur comprit bien vite tout ce qu'il y a de beauté mystérieuse et abstraite dans cette maigre carcasse, à qui la chair sert d'habit, et qui est comme le plan du poème humain. Et cette grâce, caressante, mordante, presque scientifique, se dresse à son tour, claire et purifiée des souillures de l'humus, parmi les grâces innombrables que l'Art avait déjà extraites de l'ignorante Nature. ¹⁷¹⁵ »

« Fleurir avec bonheur », « beauté mystérieuse et abstraite », « grâce, caressante, mordante », il semblerait que le squelette ait absorbé par son « baiser » tous les charmes de la « forme riche et souple » de la jeune fille. Bien plus, c'est ici une des idées fondatrices des Fleurs du Mal que le poète retrouve dans cette oeuvre d'art. « La beauté du Malheur qui s'étend d'un poème à l'autre, dans Les Fleurs du Mal, donne le sentiment d'une matière souterraine et voilée intérieure à tous les sujets. Cette matière semble reculer vers le gouffre et les objets y peuvent prendre une apparence à la fois chaude et spectrale (...). Cherchant ainsi dans « les forêts de symboles » ce qui doit donner à la Poésie plus de profondeur et peut-être aussi une plus grande spiritualité, Baudelaire rencontre le Mal dans la vie intérieure quotidienne de l'homme, le noeud des pulsions premières, amour en toutes ses formes, destruction et mort dans tous leurs aspects. « Extraire la beauté du Mal » sera donc son oeuvre, oeuvre spirituelle, puisqu'il est entré dans ce secret, avec la nature qui est la sienne, avec les armes dont la vie l'a chargé. ¹⁷¹⁶ » Baudelaire constatait ainsi au sujet des oeuvres de Goya, que l'Art permet de rendre toute sa noblesse à ce qui a été touché par la corruption : « Je présume qu'il

¹⁷¹⁴ CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., op. cit., p. 1020.

¹⁷¹⁵ *Salon de 1859, op. cit., p. 786.*

n'aimait pas les moines, car il les a faits bien laids ; mais qu'ils sont beaux dans leur laideur et triomphants dans leur crasse et leur crapule monacales ! Ici l'art domine, l'art purificateur comme le feu ; là, la servilité qui corrompt l'art.¹⁷¹⁷ »

La nature nettoie le corps de toutes les formes de corruption - péché ou pourriture - et redonne à l'ossature humaine sa grâce originelle, « claire et purifiée des souillures de l'humus ». C'est cette grâce « post-mortem » qui « fait regretter » à Baudelaire l'absence des « morceaux » de Christophe au Salon de 1859 et qui est à l'origine de sa composition macabre qu'il dédie au sculpteur :

« Figurez-vous un grand squelette féminin tout prêt à partir pour une fête. Avec sa face aplatie de négresse, son sourire sans lèvre et sans gencive, et son regard qui n'est qu'un trou plein d'ombre, l'horrible chose qui fut une belle femme à l'air de chercher vaguement dans l'espace l'heure délicieuse du rendez-vous ou l'heure solennelle du sabbat inscrite au cadran invisible des siècles. Son buste, disséqué par le temps, s'élançe coquettement de son corsage, comme de son cornet un bouquet desséché, et toute cette pensée funèbre se dresse sur le piédestal d'une fastueuse crinoline. Qu'il me soit permis, pour abrégér, de citer un lambeau rimé dans lequel j'ai essayé non pas d'illustrer, mais d'expliquer le plaisir subtil contenu dans cette figurine, à peu près comme un lecteur soigneux barbouille de crayon les marges de son livre.¹⁷¹⁸ »

Le « plaisir subtil » qui s'exprime dans la « Danse macabre » vient de l'alliance de la beauté et de l'horreur que l'on avait déjà trouvée dans les vers de Gautier et que Baudelaire affectionnera particulièrement. Une partie du corps de la statuette nous dévoile la jeune femme à la « noble stature » qui charme les danseurs par « ses yeux profonds », sa « nonchalance », sa « désinvolture » et ses « airs extravagants » ; la « coquette » a su mettre en valeur la minceur de sa « taille » au moyen d'une robe d'une « royale ampleur ». L'ensemble de sa tenue évoque des paysages champêtres, elle porte un « gros bouquet » qui trouve écho sur sa tête « de fleurs artistement coiffée ». Son « soulier pomponné » est « joli comme une fleur » et « la ruche » qui orne ses épaules est semblable à « un ruisseau lascif qui se frotte au rocher ». L'ensemble de ces comparaisons qui évoquent la gaieté et la jeunesse nous font un instant oublier les

¹⁷¹⁶ JOUVE Pierre-Jean, « Le secret de Baudelaire », Baudelaire, collectif d'auteurs dirigé par ANGELIS Gaston d', Papeteries Arjomari-Prioux : Hachette, 1970, pp. 58-59. En faisant cette remarque, Pierre-Jean Jouve pensait sans aucun doute au passage du Salon de 1859 que nous sommes en train de commenter. Il illustre en effet son propos d'une photographie de la sculpture intitulée Le Masque d'E. Christophe, que Baudelaire décrit en pensant au « sujet macabre » de M. Hébert. Cette oeuvre représente « une femme nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine (...), et qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, un visage de théâtre. Une légère draperie, habilement tortillée, sert de suture entre cette jolie tête de convention et la robuste poitrine sur laquelle elle a l'air de s'appuyer. Mais, en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur ou le remords. » BAUDELAIRE C., Salon de 1859, op. cit., pp. 786-787.

¹⁷¹⁷ Id., Quelques caricaturistes français, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 704.

¹⁷¹⁸ Id., Salon de 1859, op. cit., pp. 786-787.

« funèbres appas » de « l'humaine armature ». « Les frêles vertèbres », le « pied sec », la maigreur, le « crâne » de la coquette trahissent le squelette, et l'oeil qui s'attarde sur ce spectacle discerne « à travers le treillis recourbé » des côtes », « errant encor, l'insatiable aspic ». D' « amères nausées » envahissent alors les danseurs qui contemplant « le sourire éternel » des « trente-deux dents » et les « yeux profonds », « faits de vide et de ténèbres ¹⁷¹⁹ ».

De cette alliance des contraires naît la jovialité que le poète avait décelé dans les figures de Goya. « Il est curieux », selon lui, « que ce haïsreur de moines ait tant rêvé sorcières, sabbat, diableries, enfant qu'on fait cuire à la broche, que sais-je ? Toutes les débauches du rêve, toutes les hyperboles de l'imagination, et puis toutes ces blanches et sveltes Espagnoles que de vieilles sempiternelles lavent et préparent soit pour le sabbat, soit pour la prostitution du soir, sabbat de la civilisation ! La lumière et les ténèbres se jouent à travers toutes ces grotesques horreurs. Quelle singulière jovialité ! ¹⁷²⁰ » « The « jovialité » he discerns in Goya's « hyperboles de l'hallucination » -so singular, so un-jovial, in fact - coincides with the peculiar mirth that emanates from the noble skeleton of the poem, from its frenzied arabesques around the scenario of life :

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

The chaste shielding of feminine charms - ever so vaguely conjuring up visions of soft curves swaying in rhythmic motion - becomes the centrifugal force upon which desire converges. But desire and lasciviousness do not gravitate toward the appeals of the flesh. Not the roundness of a womanly bosom beneath frills that enhance its appeal, but the geometrical angularity of clavicles, divined within the wanton burnishing of timelessness, excites lust. The « rocher », symbol of endurance beyond the fleeting dimensions of a life span, goads here the sinuous movements of pruriency. The starkness of Goya's rocks within landscapes that defy life - with

not a tree, not a blade of grass in sight, and against which battles of endurance are waged - now assumes, in the light of Baudelaire's vision, a vigor and a sway akin to desire. ¹⁷²¹ »

¹⁷¹⁹ Id., « Danse macabre », op. cit., pp. 71, 72.

¹⁷²⁰ Id., Quelques caricaturistes étrangers, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 718.



Jean-Michel Eder-Murnau, 'Memento mori', (1810-1820). Rodenheim (Allemagne), Heimatmuseum.

Le désir, même s'il est teinté d'une pointe d'ironie, naît au moment le plus inattendu,

¹⁷²¹ CORMICK Diana Festa Mc, « Elective affinities between Goya's Caprichos and Baudelaire's « Danse macabre » », Symposium, Symposium, winter 1980-81, vol. 34, n°4, pp. 297-298. « La jovialité qu'il discerne dans les « hyperboles de l'hallucination » de Goya - en fait si singulière, si contraire à la jovialité - coïncide avec la curieuse gaieté qui émane du noble squelette du poème, de cette arabesque effrénée autour du scénario de la vie (...). Le chaste écran des charmes féminins - évoque si confusément les visions de douces courbes se balançant - devient la force centrifuge vers laquelle le désir converge. Mais le désir et la lascivité ne gravitent pas du côté de l'attrait de la chair. Ce n'est pas la rondeur d'une poitrine féminine sous les ruches qui met ce charme en valeur mais la géométrie anguleuse des clavicules, qui présageait à l'intérieur l'impudique polissage de l'éternité, excitant la lubricité. Le « rocher » symbole de résistance au delà des fugitives dimensions d'une vie brève, stimule ici le mouvement sinueux de la luxure. La désolation du rocher de Goya à l'intérieur d'un paysage qui défie la vie - il n'y a aucun arbre, aucun brin d'herbe en vue, et contre lequel se livrent des combats incessants - suppose maintenant, à la lumière de la vision de Baudelaire, une vigueur et une emprise apparentée au désir. »

les « amants ivres de chair » ne peuvent comprendre « l'élégance sans nom de l'humaine armature », le poète, lui, lance cet appel à la « bayadère sans nez », à « l'irrésistible gouge » :

« Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !¹⁷²² »

« Baudelaire était justement fier de son emploi du mot « gouge ». Dans sa lettre à Calonne du 11 février 1859, il déclare :

« Gouge est un excellent mot, mot unique, de vieille langue applicable à une danse macabre, mot contemporain des danses macabres. UNITE DE STYLE – Primitivement, une belle Gouge n'est qu'une belle femme ; postérieurement, la gouge, c'est la courtisane qui suit l'armée, à l'époque où le soldat, non plus que le prêtre, ne marche pas sans une arrière-garde de courtisanes... Or la Mort n'est-elle pas la Gouge qui suit en tous lieux, la Grande Armée Universelle, et n'est-elle pas une courtisane dont les embrassements sont positivement irréversibles ? »

Cette lettre confirme l'impression créée par la juxtaposition de « bayadère sans nez » et d' « irrésistible gouge ». Pour Baudelaire, la mort et l'acte sexuel sont deux moyens différents de rompre avec la réalité quotidienne, de transgresser les bornes du rationnel, de se laisser « entraîner en des lieux qui ne sont pas connus »¹⁷²³.

Décrivant une sculpture qui représentait le rapt de la jeune fille par la mort, Baudelaire a glissé vers une figurine qui met en scène la mort sous les traits d'un squelette féminin, son poème lui donne l'apparence d'une femme légère qui courtise les hommes grâce à ses charmes mystérieux, « charmes de l'horreur¹⁷²⁴ » qui conduisent à des « embrassements » « irrésistibles ». L'amour et la mort se confondent donc en une seule personne assimilée à la courtisane, à la danseuse indienne, à la coquette, à des femmes qui se parent de voiles ou se masquent derrière des fards et des apparences.

La jeune femme que « pleure » Cazalis avait masqué son « visage » de squelette derrière un « loup de velours noir », elle avait offert son « jeune corps, blanc et rose¹⁷²⁵ » au poète, tout porte à croire qu'elle était semblable à la « coquette¹⁷²⁶ » de Baudelaire. Il me paraîtrait logique de voir dans le vers « au visage de mon squelette » une description du visage féminin, le déterminant possessif « mon » sous-entendant le lien qui existe entre « madame » et le poète, celui-ci regrette en effet le « jeune corps » de sa partenaire d' « un soir », « cette chair, qui fait notre envie ». De plus, cette jeune personne lui a appris à voir ce qu'avaient dévoilé autrefois les danses médiévales et que nous montrait Ducos du Hauron : la présence du squelette sous la chair. Mais cette vision demande une prise de recul à laquelle il n'est pas encore pleinement préparé :

¹⁷²² BAUDELAIRE C., « Danse Macabre », op. cit., p. 72.

¹⁷²³ CASSOU-YAGER H., op. cit., p. 38.

¹⁷²⁴ BAUDELAIRE C., « Danse macabre », op. cit., p. 73.

¹⁷²⁵ CAZALIS H., op. cit., p. 183.

¹⁷²⁶ BAUDELAIRE C., « Danse macabre », op. cit., p. 71.

« Et je veux mon âme ainsi faite
Qu'un jour enfin sous tous ces corps
Je ne sache voir que des morts,
Des os en costume de fête,
Pour alors, dans un coin du bal,
Me tenir seul, et, las de vivre,
Laisser passer cette foule ivre,
Et ces gaîtés de carnaval !¹⁷²⁷ »

La statuette de Christophe, source d'inspiration de la danse macabre, montre combien Baudelaire s'est éloigné de l'idée des premières danses. Comme le souligne Hélène Cassou-Yager qui compare les poèmes de Villon et ceux de Baudelaire, alors que Villon nomme le cimetière des Innocents « à la strophe CLX de son Testament et en fait le point de départ de réflexions sur l'universalité de la mort », « ce n'est pas la vue d'une montagne d'ossements et de crânes qui inspira le poème de Baudelaire¹⁷²⁸ ». Les danses médiévales reflétaient l'éternelle angoisse de l'homme devant l'approche de la mort et la fuite du temps, la danse macabre de Baudelaire recherche une spiritualité qui se situe au delà de la corruption incarnée par le personnage féminin et que seule la vision de la mort permet de pressentir.

Le squelette sur les os duquel s'agrippent encore quelques morceaux de chair en décomposition n'est en rien répugnant, il recèle la beauté du macabre que nous avons déjà rencontrée chez Gautier et Flaubert, il est la mystérieuse expression d'une force qui nous dépasse et nous englobe :

« Si ce puissant personnage porte ici le caractère vague des fantômes, des larves et des lamies, s'il est encore, en de certaines parties, revêtu d'une peau parcheminée qui se colle aux jointures comme les membranes d'un palmipède, s'il s'enveloppe et se drape à moitié d'un immense suaire soulevé çà et là par les saillies des articulations, c'est que sans doute l'auteur voulait exprimer l'idée vaste et flottante du néant. Il a réussi, et son fantôme est plein de vie.¹⁷²⁹ »

IV. Le jeu des enchâssements.

Tourner autour des personnages de la jeune fille et du squelette nous fait passer, comme si nous contemplions la sculpture d'Ernest Christophe, de la vie à la mort. C'est le changement de point de vue, le déplacement du spectateur qui permet de découvrir les deux faces d'une même réalité. Ces deux aspects que le sculpteur traduit par le dédoublement du personnage qui nous offre les visions internes et externes du corps humain, se retrouvent transposés dans les textes littéraires qui soulignent parfois le thème par des jeux d'emboîtements.

¹⁷²⁷ CAZALIS H., op. cit., p. 184.

¹⁷²⁸ CASSOU-YAGER H., op. cit., p. 32.

¹⁷²⁹ BAUDELAIRE C., *Salon de 1859*, op. cit., p. 786.

IV.1. Cadre et encadrement.

Dans son texte, Edgar Poe s'amuse à enfermer le lecteur dans un ensemble de lieux qui se contiennent les uns les autres pour nous amener à un point de non retour, à un lieu qui n'est autre que le reflet du lieu initial. La nouvelle s'ouvre sur la description des ravages de la peste :

« La Mort Rouge avait pendant longtemps dépeuplé la contrée. Jamais peste ne fut si fatale, si horrible. Son avatar, c'était le sang, la rougeur et la hideur du sang. C'étaient des douleurs aiguës, un vertige soudain, et puis un suintement abondant par les pores, et la dissolution de l'être. Des taches pourpres sur le corps, et spécialement sur le visage de la victime, la mettaient au ban de l'humanité et lui fermaient tout secours et toute sympathie. L'invasion, le progrès, le résultat de la maladie, tout cela était l'affaire d'une demi-heure. ¹⁷³⁰ »

Elle se termine par l'évocation de son action au sein de l'abbaye. Deux éléments se font écho : le caractère fulgurant du mal et la présence du sang qui se répand sur le corps des victimes :

« On reconnut alors la présence de la Mort Rouge. Elle était venue comme un voleur de nuit. Et tous les convives tombèrent un à un dans les salles de l'orgie inondée d'une rosée sanglante, et chacun mourut dans la posture désespérée de sa chute. ¹⁷³¹ »

De la « contrée » l'on passe aux « domaines » du prince Prospero, ce dernier se fait avec des amis « une retraite profonde dans une de ses abbayes fortifiées ». La profondeur et l'enfermement dans des espaces de plus en plus restreints éloignent virtuellement le prince de la contagion. La protection va ajouter à ces deux éléments une barrière que tous jugent infranchissables.

« Un mur épais et haut [lui] faisait une ceinture. Ce mur avait des portes de fer. Les courtisans, une fois entrés, se servirent de fourneaux et de solides marteaux pour souder les verrous. Ils résolurent de se barricader contre les impulsions soudaines du désespoir extérieur et de fermer toute issue aux frénésies du dedans. L'abbaye fut largement approvisionnée. Grâce à ces précautions, les courtisans pouvaient jeter le défi à la contagion. ¹⁷³² »

Le « fer », l'épaisseur et la hauteur des murs, la fermeture de toutes les issues au moyen de « verrous », l'abondance de nourriture, tout semble avoir été prévu pour soutenir un siège. L'enfermement est double, spirituel et physique, puisque les vivants refusent de voir la mort et se barricadent en pensant pouvoir y échapper.

A l'emboîtement des espaces les uns dans les autres se substitue une suite de salles « irrégulièrement disposées » qui vient casser l'ordre apparent. Dans ce nouvel espace, la salle bleue qui occupe « l'extrémité orientale ¹⁷³³ » s'oppose à la « chambre de l'ouest », à « la chambre noire » où « la lumière du brasier qui ruisselait sur les tentures noires à

¹⁷³⁰ POE E.A., op. cit., p. 191.

¹⁷³¹ Ibid., p. 197.

¹⁷³² Ibid., p. 191.

travers les carreaux sanglants était épouvantablement sinistre et donnait aux physionomies des imprudents qui y entraient un aspect tellement étrange, que bien peu de danseurs se sentaient le courage de mettre les pieds dans son enceinte magique¹⁷³⁴». Cette chambre se distingue des autres par son absence d'unité puisqu'elle est la seule où « la couleur des fenêtres ne correspondait pas à la décoration », c'est aussi la seule qui dispose d'une horloge aux sonorités plus qu'inquiétantes, ces aspects singuliers ajoutés aux couleurs sinistres du lieu vont en faire un lieu « magique » que l'assemblée va éviter. Au sein du microcosme de la fête, les goûts étranges du prince ont recréé l'espace maudit, mais cette fois, plus aucune barricade, plus aucune porte ne le sépare des autres lieux avec lesquels il va communiquer par l'intermédiaire du son de l'horloge d'ébène.

Toutefois, ce n'est pas de la chambre noire que va surgir la mort comme pourrait le faire croire le timbre des douze coups de minuit qui captive l'attention et révèle la présence d'un masque insolite, mais de la chambre bleue dans laquelle « se tenait le prince, avec un groupe de pâles courtisans à ses côtés¹⁷³⁵ ». La mort apparaît dans le coin le plus à l'est de la pièce puisque la masque va passer devant la personne du prince avant de franchir l'espace des autres salles : « ne trouvant aucun obstacle, il passa à deux pas de la personne du prince ; et pendant que l'immense assemblée, comme obéissant à un seul mouvement, reculait du centre de la salle vers les murs, il continua sa route sans interruption.¹⁷³⁶ » Le mouvement de recul des invités, circulaire, puisqu'ils se dirigent du centre vers les murs, s'oppose au pas dynamique de la mort qui ne connaît aucune hésitation et se rend vers un lieu prédéterminé. L'espace de l'abbaye semblait pourtant n'obéir à aucun plan et se conformait en cela au « goût très vif » du prince « pour le bizarre » :

« Les salles étaient si irrégulièrement disposées, que l'oeil n'en pouvait guère embrasser plus d'une à la fois. Au bout d'un espace de vingt à trente yards, il y avait un brusque détour, et à chaque coude un nouvel aspect. A droite et à gauche, au milieu de chaque mur, une haute et étroite fenêtre gothique donnait sur un corridor fermé qui suivait les sinuosités de l'appartement.¹⁷³⁷ »

« Irrégulièrement », « détour », « coude », « gothique », « sinuosité »... autant de mots qui suggèrent un espace labyrinthique dans lequel l'homme, après s'être assuré d'être en sécurité par le biais de multiples enfermements, peut se griser et achever de perdre tout contact avec le monde réel. Pourtant, comme si le rêve s'effaçait, le masque nous donne l'impression de suivre une trajectoire rectiligne.

« Il continua sa route sans interruption, de ce même pas solennel et mesuré qui l'avait tout d'abord caractérisé, de la chambre bleue à la chambre pourpre, - de la

¹⁷³³ Ibid., p. 192.

¹⁷³⁴ Ibid., p. 193.

¹⁷³⁵ Ibid., p. 196.

¹⁷³⁶ Ibid., p. 197.

¹⁷³⁷ Ibid., p. 192.

chambre pourpre à la chambre verte, - de la verte à l'orange, - de celle-ci à la blanche, - et de celle-là à la violette, avant qu'on eût fait un mouvement décisif pour l'arrêter. »

La liaison entre les chambres, symbolisée par les tirets, devient effective pour le prince lui-même qui « s'élança précipitamment à travers les six chambres ». La présence de la mort a aboli les marques du bizarre en métamorphosant l'espace du labyrinthe en une ligne droite menant de l'est vers l'ouest, de la vie à la mort. Le masque ne se retourne « brusquement » pour faire face au prince qui le poursuit de son poignard que lorsqu'il est « arrivé à l'extrémité de la salle de velours ». Ce n'est qu'au moment où l'inconnu se tient « droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène ¹⁷³⁸ » que la mort se répand. Le son avait annoncé sa venue et ce n'est qu'en alliant le noir et le rouge, en s'unissant aux couleurs choisies par le prince, et en répandant le sang que ce dernier voulait faire couler au moyen de son poignard, que la mort fait son office. Pourquoi une telle traversée ? Pour montrer, une fois de plus, que même devant l'évidence, l'inconscience des hommes est telle qu'ils ne peuvent se résoudre à accepter leur destinée.

C'est en effet au moment où le « fléau » sévit « avec le plus de rage » et que les insoucians se croient en « sécurité » que le prince organise un « bal masqué ». La mise en abîme se poursuit, ceux qui se voilaient déjà la face en ignorant le fléau, vont se cacher réellement le visage grâce à des masques. Ce déguisement se révélera fatal puisqu'ils ne verront pas entrer la Mort Rouge. L'assemblée des vivants devient une « réunion de fantômes ¹⁷³⁹ » alors que le masque immatériel de la mort prend forme humaine dans l'esprit des convives puisque ceux-ci s'éloignent à son approche. « Emparez-vous de lui, et démasquez-le ¹⁷⁴⁰ », ordonne alors le prince, et, ironie, les masques cherchent à démasquer un masque qui n'en est pas un ! Le jeu de mise en abîme atteint son point ultime lorsque le prince, incarnation du plaisir et de l'insouciance, tombe mort sur le tapis. Ceux qui ne connaissaient que le culte de la matière cherchent alors à s'emparer du masque et leurs doigts qui ne peuvent rien saisir se referment sur le vide :

« Alors, invoquant le courage violent du désespoir, une foule de masques se précipita à la fois dans la chambre noire ; et, saisissant l'inconnu, qui se tenait, comme une grande statue, droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène, ils se sentirent suffoqués par une terreur sans nom, en voyant que sous le linceul et le masque cadavéreux, qu'ils avaient empoignés avec une si violente énergie, ne logeait aucune forme palpable. »

L'immatérialité du masque de la Mort Rouge leur apprend ainsi la vanité de la matière et leur révèle le vide de leur existence. Et ce n'est que lorsqu'ils ont fait cette découverte, - « on reconnut alors la présence de la *Mort Rouge* » -, que les convives sont frappés par la peste.

Les hommes refusaient de voir la mort qui les entourait et se croyaient invulnérables

¹⁷³⁸ Ibid., p. 197.

¹⁷³⁹ Ibid., p. 195.

¹⁷⁴⁰ Ibid., p. 196.

grâce aux frontières qu'ils pensaient avoir établies entre elle et eux ; en fait, la mort entourait l'abbaye et s'est peu à peu infiltrée dans tous les espaces que les hommes avaient cru pouvoir garder pour eux, elle s'est répandue dans les différentes pièces du bâtiment fortifié avant de s'arrêter devant l'horloge d'ébène, point de non retour, centre de la spirale qui devait mener tous les hommes à elle, à partir du cercle initial que la Mort Rouge avait défini. C'est bien ainsi dans une danse macabre fantastique que nous a entraîné Edgar Allan Poe. La présence de la peste puise aux sources du moyen âge et montre combien nous sommes tous égaux devant la mort ; le thème de l'insouciance des riches qui se pensent invulnérables rappelle les sermons des Dits et des danses macabres, mais ici, ce n'est pas la mort qui empoigne les vivants mais bien l'inverse comme si les hommes eux-mêmes, en jouant avec leurs fantasmes et leur folie, créaient leur propre déchéance. L'objet qui reliait les hommes au monde réel, l'horloge, est alors aspiré dans la spirale mortelle à laquelle la bizarrerie et le rêve du prince Prospero ont donné forme.

« Et la vie de l'horloge d'ébène disparut avec celle du dernier de ces êtres joyeux. Et les flammes des trépieds expirèrent. Et les ténèbres, et la Ruine, et la Mort Rouge établirent sur toutes choses leur empire illimité.¹⁷⁴¹ »

Le récit de Sarrasine utilise un procédé d'emboîtement semblable à celui du Masque de la Mort Rouge. Le narrateur se trouve « plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses ». Cette fête fastueuse à laquelle il se trouve convié n'a pas pour but de faire oublier les ravages de la peste mais de montrer aux yeux de tous le caractère imposant de la fortune douteuse des Lanty. C'est par le biais de l'embrasement d'une fenêtre, ligne mitoyenne entre le jardin et le salon, la mort et la vie, que le lecteur passe d'un monde à l'autre :

« Assis dans l'embrasement d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée. Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la fameuse danse des morts. Puis, en me retournant de l'autre côté, je pouvais admirer la danse des vivants ! Un salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillant de bougies. Là, fourmillaient, s'agitaient et papillonnaient les plus jolies femmes de Paris, les plus riches, les mieux titrées, éclatantes, pompeuses, éblouissantes de diamants !¹⁷⁴² »

Ainsi, l'aspect fantastique des jardins donne naissance à la vision d'une danse des morts, comme si une assemblée de spectres attendait au dehors que son heure ait sonné. Cette danse macabre, par l'intermédiaire de la fenêtre qui agit comme un miroir, se reflète à l'intérieur de l'appartement où la fête bat son plein jusqu'au moment où l'entrée en scène d'un étrange inconnu vient troubler l'insouciance des hommes. L'arrivée de ce

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁷⁴² BALZAC H. de., *op. cit.*, p. 1043.

personnage qui s'accroche au bras de la plus jolie femme de la soirée, qui est aussi celle convoitée par le narrateur, va faire naître le mystère et va pousser le couple à se retrancher dans un boudoir ; de même que dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe, cette salle occupe un point extrême de l'appartement et l'assemblée est saisie d'un mouvement de recul à l'approche du couple qui a frôlé le personnage du spectre. « Hommes et femmes, tout le monde nous fit place. Parvenus au fond des appartements de réception, nous entrâmes dans un petit cabinet demi-circulaire.¹⁷⁴³ » Ce boudoir, orné d'une tenture de « satin bleu » contient le tableau d'un Adonis, « trop beau pour être un homme ». Ce lieu qui symbolise, par la présence d'Adonis, la beauté et l'amour, va donner naissance au récit encadré puisque la jeune femme voudra savoir ce qu'il en est de ce personnage mais sa curiosité scellera son aventure amoureuse pour toujours. « Dans le récit-cadre, nous assistons à une brillante soirée parisienne qui a lieu, probablement en 1830, chez les Lanty - famille immensément riche, mais dont les commencements demeurent obscurs. Le narrateur et la jeune femme (Mme de Rochefide) qui l'accompagne et dont il est amoureux rencontrent un mystérieux vieillard, figure hoffmanesque que les maîtres de la maison entourent d'attentions. Au cours de la soirée, la jeune femme découvre dans un salon de l'hôtel Lanty un tableau représentant Adonis, jeune éphèbe d'une beauté surnaturelle. Ayant promis à la jeune femme la clé du mystère des Lanty, le narrateur la rejoint le lendemain dans son boudoir pour lui raconter - et c'est l'histoire encadrée - l'étrange aventure de Sarrasine, jeune sculpteur français parti pour Rome en 1758, où il tombe passionnément amoureux d'une belle cantatrice, la Zambinella. Le sculpteur finit par découvrir que la prétendue chanteuse est un castrat et, tandis qu'il est encore dans l'horreur de cette révélation, il meurt poignardé par les sbires du cardinal Cicognara, « protecteur » de cet homme-femme. Identifié à la fois comme modèle de l'Adonis et comme l'étrange vieillard, le castrat se trouve à l'origine de la fortune des Lanty. Choquée par ce dénouement inattendu, la jeune femme déplore la corruption de la vie parisienne, fait l'éloge de la solitude et congédie son amoureux.¹⁷⁴⁴ » Dans ce texte, la jeune femme a rencontré la mort sous la forme d'un vieillard mystérieux, mort non de l'individu mais de son désir d'amour.

IV.2. La mort dans la vie.

IV.2.1. La transgression du tabou.

Le narrateur de Sarrasine s'amuse à contempler les deux façades de la vie, le monde extérieur, sombre et inanimé des jardins et le monde intérieur dans lequel règnent l'agitation et l'effervescence des jours de fête ; l'espace de la fenêtre forme un pont symbolique entre ces deux mondes. « Ma folle imagination autant que mes yeux contemplait tour à tour et la fête, arrivée à son plus haut degré de splendeur, et le sombre tableau des jardins.¹⁷⁴⁵ » C'est à ce moment précis, alors que l'insouciance des invités

¹⁷⁴³ Ibid., p. 1053.

¹⁷⁴⁴ BREMOND C., PAVEL T., op. cit., pp. 191-192.

¹⁷⁴⁵ BALZAC H. de., op. cit., p. 1050.

atteint son point le plus élevé comme le marque l'emploi des superlatifs et des adverbes - la fête en est à « son plus haut degré de splendeur », après le onzième coup de l'horloge, « la musique s'enfle de nouveau, et les rêves revivent, et ils se tordent çà et là plus joyeusement que jamais ¹⁷⁴⁶ », dans les salles de l'abbaye, « la fête tourbillonnait », « le coeur de la vie y battait fiévreusement ¹⁷⁴⁷ » - que se produit la rupture. L'horloge qui fait résonner les douze coups de minuit sert de détonateur dans Le Masque de la Mort Rouge alors que le rire assume cette fonction dans Sarrasine : « Je ne sais combien de temps je méditai sur ces deux côtés de la médaille humaine ; mais soudain le rire étouffé d'une jeune femme me réveilla. ¹⁷⁴⁸ » La faille survient également à un moment totalement inattendu pour le spectateur qui est sans doute contaminé par les effluves de la fête ; ses pensées portent sur la mort et la vie, or ses réflexions « mélangées de noir et de blanc, de vie et de mort », se fixent tour à tour sur deux espaces différents et imperméables l'un à l'autre comme le souligne le chiasme qui renforce l'antithèse vie / mort en y superposant l'opposition fondamentale du blanc et du noir, le blanc étant l'unité de toutes les couleurs puisque l'ensemble du prisme le restitue, alors que le noir est la non couleur car il absorbe la lumière. Cette absence de passage entre les deux mondes, dont la frontière reste symbolisée dans l'imagination du narrateur comme pour les convives par l'embrasement de la fenêtre, trouve son prolongement dans l'image de la « médaille » qui est l'« emblème de l'incommunicabilité des côtés : comme la barre paradigmatique de l'antithèse, le métal ne peut en être traversé ¹⁷⁴⁹ ». Dans le Masque de la Mort Rouge, c'est également un lieu où règne l'obscurité qui symbolise l'espace interdit :

« Mais, dans la chambre qui est là-bas tout à l'ouest, aucun masque n'ose maintenant s'aventurer ; car la nuit avance, et une lumière plus rouge afflue à travers les carreaux couleur de sang, et la noirceur des draperies funèbres est effrayante ; et à l'étourdi qui met le pied sur le tapis funèbre l'horloge d'ébène envoie un carillon plus sourd, plus solennellement énergique que celui qui frappe les oreilles des masques tourbillonnant dans l'insouciance lointaine des autres salles. Quant à ces pièces-là, elles fourmillaient de monde, et le coeur de la vie y battait fiévreusement. ¹⁷⁵⁰ »

L'espace est donc circonscrit par une opposition visuelle entre une pièce et les autres pièces, et c'est encore par le biais d'une ouverture, ici une porte, un seuil, que le spectateur peut délimiter une frontière séparant les différents lieux. L'opposition entre les deux mondes est marquée par le retour visuel à l'alinéa et par l'emploi de la locution prépositive « quant à », « formule de détachement » qui souligne la « dislocation » et marque « la rupture thématique dans le déroulement d'un texte ¹⁷⁵¹ ». La locution prépositive introduit de fait un groupe nominal qui s'oppose au précédent. Le « coeur de

¹⁷⁴⁶ POE E.A., op. cit., p. 194.

¹⁷⁴⁷ Ibid., p. 195.

¹⁷⁴⁸ BALZAC H. de., op. cit., p. 1050.

¹⁷⁴⁹ BARTHES R., op. cit., p. 55.

¹⁷⁵⁰ POE E.A., op. cit., pp. 194-195.

la vie » s'oppose à l'impression de mort que sous-entendent les expressions « couleur de sang », « draperies funèbres », « tapis funèbre ». La métaphore qui redouble l'idée de vitalité en faisant appel au sens premier du mot « coeur », « organe central de l'appareil respiratoire ¹⁷⁵² », évoque également, lorsque nous le mettons en rapport avec l'adverbe « fiévreusement », la couleur rouge du sang source de vie. Nous trouvons bien évidemment cette couleur dans le paragraphe précédent mais associée à d'autres éléments qui en modifient la connotation. « Une lumière plus rouge afflue à travers les carreaux couleur de sang », or, la lumière, dans la phrase précédente est liée à l'image de la liquidité, les « rêves » reflètent « la couleur des fenêtres à travers lesquelles ruisselle le rayonnement des trépieds » ornés de bougies. Le thème de la fluidité qui se retrouve dans le verbe « afflue » nous renvoie l'image du sang qui coule, qui ruisselle sur les carreaux, et donc de la plaie. L'intensité du rouge marquée par l'adverbe « plus » et son aspect lumineux sont encore renforcés par la couleur noire qui se répand dans la pièce : « la nuit avance », le noir s'obscurcit et se reflète dans « la noirceur des draperies » et « l'horloge d'ébène ». L'union du rouge écarlate et du profond noir d'ébène appelle dans l'esprit du lecteur l'image d'une mort violente. C'est cette même couleur rouge que l'on trouvait associée à la mort dans la danse de Flaubert. - La mort qui fait halte dans « un désert immense rouge et brûlant comme un incendie ¹⁷⁵³ » porte une « mèche de cheveux rouges ¹⁷⁵⁴ », les yeux de Satan laissent passer « une flamme rouge ¹⁷⁵⁵ » et ce dernier apprécie particulièrement les moments où le jaillissement du sang se mêle aux flots du vin

Enfin, le fourmillement de la vie s'oppose au vide de la pièce de l' « ouest » - endroit où se couche le soleil, nouvelle image de la mort - parfois involontairement habitée par un « étourdi » que l'horloge fait rapidement fuir. La description de la salle funeste, que les invités évitent, est encadrée par le récit de la fête, la conjonction « mais » nous indique que nous entrons dans un autre monde. Ainsi, la place de la mort est reléguée au fond de l'enfilade des sept salles, elle est entourée d'images de la vie, comme si en la tenant à l'écart, en l'enveloppant des voiles de la fête, les invités pouvaient l'empêcher de franchir le seuil qui la sépare d'eux.

C'est donc un bruit inhabituel, le son de l'horloge d'ébène, le rire, qui va être à l'origine de la transgression du tabou de la non communication des tableaux de la vie et de la mort. « Substitut du cri, agent hallucinatoire, le rire est ce qui ébranle le mur de l'antithèse, efface dans la médaille la dualité du revers et du droit, fait tomber la barre paradigmatique qui sépare « raisonnablement » le froid du chaud, la vie et la mort, l'animé de l'inanimé. ¹⁷⁵⁶ » Le son va dans un cas s'accompagner de l'apparition d'un « masque »,

¹⁷⁵¹ RIEGEL Martin, Pellat Jean-Christophe, RIOUL René, Grammaire méthodique du français, Vendôme : P.U.F., 1994, p. 430.

¹⁷⁵² REY-DEBOVE J. et REY A., op. cit., article « coeur », p. 398.

¹⁷⁵³ Op. cit., p. 167.

¹⁷⁵⁴ Ibid., p. 170.

¹⁷⁵⁵ Ibid., p. 165.

d'une « figure de spectre ¹⁷⁵⁷ », et dans l'autre cas de celle d'un « monsieur vêtu de noir », « personnage mystérieux », « étrange », un « vieillard ¹⁷⁵⁸ » auquel la société a donné la dénomination d' « Esprit » tant elle doute « que ce soit un être vivant ¹⁷⁵⁹ ».

IV.2.2. L'entre deux mondes.

Ainsi, la transgression du tabou s'avère si impensable que nous basculons dans le fantastique. Le narrateur fait appel à une figure mythologique pour préparer le lecteur à ce spectacle hors du commun : « Par un des plus rares caprices de la nature, la pensée en demi-deuil qui se roulait dans ma cervelle en était sortie, elle se trouvait devant moi, personnifiée, vivante, elle avait jailli comme Minerve de la tête de Jupiter, grande et forte¹⁷⁶⁰, elle avait tout à la fois cent ans et vingt-deux ans, elle était vivante et morte. ¹⁷⁶¹ » La brutalité de l'apparition à laquelle personne n'a assisté, le masque « jusque là n'avait nullement attiré l'attention ¹⁷⁶² » et que le narrateur explique par un jeu de cache-cache, « le petit vieillard s'était sans doute adroitement coulé derrière une haie de gens attentifs à la voix de Marianina, qui finissait la cavatine de Tancredi ¹⁷⁶³ », marque le premier jalon du fantastique, celui-ci naît de la présence inexplicée et insolite d'un nouveau personnage qui réunit en lui des parts antithétiques de vie et de mort . « Ainsi se trouve-t-on amené au coeur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ;

¹⁷⁵⁶ BARTHES R., op. cit., p. 55.

¹⁷⁵⁷ POE E.A., op. cit., p. 196.

¹⁷⁵⁸ BALZAC H. de., op. cit., p. 1047.

¹⁷⁵⁹ Ibid., p. 1049.

¹⁷⁶⁰ « Le stupéfiant dans le mythe de Minerve, n'est pas que la déesse soit sortie de la tête de son père, mais qu'elle en soit sortie « grande et forte », déjà toute armée, toute formée. L'image (fantasmagorique) dont Minerve est le modèle ne s'élabore pas : on la trouve brusquement inscrite dans la réalité, dans le salon ; quand elle naît, elle est déjà écrite : il n'y a que translation d'écritures, trans-scription, sans maturation, sans origine organique. » BARTHES R., op. cit., p. 56.

¹⁷⁶¹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1050.

¹⁷⁶² POE E.A., op. cit., p. 195.

¹⁷⁶³ BALZAC H. de., op. cit., p. 1050.

dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. ¹⁷⁶⁴»

Pendant une partie du récit, nous sommes plongés dans cette incertitude. Le « masque » qui cache le visage de celui qui a pris le déguisement du type de la Mort Rouge est si réaliste, - « l'analyse la plus délicate aurait difficilement découvert l'artifice » - , que les invités qui auraient pu approuver « cette laide plaisanterie ¹⁷⁶⁵ » si le personnage n'avait pas poussé le raffinement du détail jusqu'à barbouiller son vêtement et son visage de sang, sont tout d'abord surpris puis horrifiés. La nouvelle de l'intrusion « d'un masque » « s'étant répandue en un chuchotement à la ronde, il s'éleva de toute l'assemblée un bourdonnement, un murmure significatif d'étonnement et de désapprobation, - puis, finalement, de terreur, d'horreur et de dégoût ». La répulsion vient de ce que malgré la « licence carnavalesque de cette nuit », l'étranger a « franchi les bornes - cependant complaisantes - du décorum imposé par le prince ». Ce commentaire accentue le réalisme du masque tout en nous avertissant que le personnage dérange puisqu'il a poussé à bout les limites du possible et a ainsi franchi la barrière des tabous. « Même chez les dépravés, chez ceux pour qui la vie et la mort sont également un jeu, il y a des choses avec lesquelles on ne peut pas jouer. ¹⁷⁶⁶ » Le prince Prospero, sur lequel les regards de tous se fixent dans l'attente d'une réponse, « on le vit », brise l'incertitude. « Homme impérieux et robuste », il ordonne de démasquer l'inconnu et transforme donc la « figure de spectre » en être vivant et vulnérable. Les « courtisans », convaincus par le jugement du prince, esquissent « un léger mouvement en avant dans la direction de l'intrus » mais le doute les assaille aussitôt ; « par suite d'une certaine terreur indéfinissable que l'audace insensée du masque avait inspirée à toute la société, il ne se trouva personne pour lui mettre la main dessus ¹⁷⁶⁷ ». Les réflexions des convives, comme si elles se calquaient sur le mouvement de balancier de l'horloge d'ébène, oscillent entre la vie et la mort, entre l'illusion de la fête et la vision de l'inacceptable maladie ; il est impensable que le mouvement cesse, que la mort pénètre dans les lieux réservés à la vie ...

L'apparition du vieillard dans le salon des Lanty est si étrange et si déplacée que les observateurs doutent de son caractère d'être humain. Il se transforme en pantin d'outre-tombe, « il semblait être sorti de dessous terre, poussé par quelque mécanisme de théâtre ¹⁷⁶⁸ », en être surnaturel, « créature sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans action ¹⁷⁶⁹ », en « cadavre ambulante » aux

¹⁷⁶⁴ TODOROV Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Ligugé : éditions du Seuil, 1993, p. 29.

¹⁷⁶⁵ POE E.A., op. cit., p. 196.

¹⁷⁶⁶ Ibid., p. 195.

¹⁷⁶⁷ Ibid., pp. 196-197.

¹⁷⁶⁸ BALZAC H. de, op. cit., p. 1050.

« doigts de squelette ¹⁷⁷⁰ ». Le « petit vieillard » au « dos courbé » se métamorphose en mort-vivant, une jeune femme se demande d'ailleurs pourquoi Madame de Lanty laisse « errer des revenants dans son hôtel ¹⁷⁷¹ ». Son « corps étrange » est soutenu par des « petites jambes » dont « vous eussiez dit de deux os mis en croix sur une tombe ¹⁷⁷² ». Ce « spectre ¹⁷⁷³ », le mot revient à plusieurs reprises, « sent le cimetière ¹⁷⁷⁴ », et sa venue s'accompagne, comme celle de la mort, d'une sensation de froid :

« Depuis un moment, j'ai froid », dit à sa voisine une dame placée près de la porte. L'inconnu, qui se trouvait près de cette femme, s'en alla.

« Voilà qui est singulier ! J'ai chaud, dit cette femme après le départ de l'étranger. ¹⁷⁷⁵ »

Une « sueur froide » s'échappe des « pores » de Madame de Rochefide lorsqu'elle porte « la main sur le phénomène ». Le son émis par la voix de ce dernier, « cri semblable à celui d'une crécelle » rassemble le côté mécanique et l'aspect surnaturel, le narrateur doute en effet du caractère humain de celle-ci : « cette aigre voix, si c'était une voix, s'échappa d'un gosier presque desséché ». Mais la partie du corps la plus effrayante de « cet homme en poussière ¹⁷⁷⁶ » reste sans conteste le visage.

« Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux ; les tempes étaient creuses ; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescriptible, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. Ces gibbosités, plus ou moins éclairées par les lumières, produisirent des ombres et des reflets curieux qui achevaient d'ôter à ce visage les caractères de la face humaine. ¹⁷⁷⁷ »

Semblable à la Mort Rouge qui offre à la vue « la physionomie d'un cadavre raidi ¹⁷⁷⁸ » le « spectre » « reluisait » de « rouge et de blanc », ce qui contribue encore à lui « donner l'apparence d'une création artificielle ¹⁷⁷⁹ » et appelle l'idée de la mort suggérée par la

¹⁷⁶⁹ Ibid., p. 1051.

¹⁷⁷⁰ Ibid., p. 1055.

¹⁷⁷¹ Ibid., p. 1054.

¹⁷⁷² Ibid., p. 1051.

¹⁷⁷³ Ibid., pp. 1052, 1054, 1055.

¹⁷⁷⁴ Ibid., p. 1053.

¹⁷⁷⁵ Ibid., p. 1047.

¹⁷⁷⁶ Ibid., p. 1053.

¹⁷⁷⁷ Ibid., p. 1052.

¹⁷⁷⁸ POE E.A., op. cit., p. 196.

¹⁷⁷⁹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1052.

couleur rouge, « tous les traits de sa face étaient aspergés de l'épouvantable écarlate ». Le rapprochement avec le type de la Mort Rouge se poursuit puisque celle-ci cache son « visage » sous « un masque ¹⁷⁸⁰ » et que le vieillard semble déguisé : « les sourcils de son masque recevaient de la lumière un lustre qui révélait une peinture très bien exécutée ». Après nous avoir fait osciller entre la vie et la mort, le narrateur opte pour l'aspect morbide du personnage. Son « crâne cadavéreux ¹⁷⁸¹ » tourne sur la jeune femme « deux yeux glauques qui ne pouvaient se comparer qu'à de la nacre ternie ¹⁷⁸² ». « La lexie connote le cadavre, le mort qui a forme humaine, en le ramenant à ce qu'il y a de plus inquiétant en lui : *les yeux ouverts* (fermer les yeux du mort, c'est conjurer ce qu'il y a dans la mort de mitoyen à la vie, faire bien mourir le mort, le faire bien mort). Quant à *glauque*, il n'a ici aucune importance dénotative (peu importe la couleur exacte du *glauque*) ; connotativement (culturellement), c'est la couleur de l'oeil qui ne voit pas, de l'oeil mort : une mort de la couleur qui cependant ne soit pas incolore. ¹⁷⁸³ » L'impression de néant de ce regard vivant, qui marque encore une nouvelle frontière entre la vie et la mort, se prolonge dans le rictus du « personnage fantasmagorique » : « Enfin, cette espèce d'idole japonaise conservait sur ses lèvres bleuâtres un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort. ¹⁷⁸⁴ » L'idole japonaise « connote un mélange inhumain d'impassibilité et de fard ¹⁷⁸⁵ », et prolonge l'image du masque mortuaire.

Dans un cas l'imagination prend pour un déguisement ce qui n'est que l'effet du temps sur le corps humain, dans l'autre, elle refuse de voir dans le personnage de la Mort Rouge autre chose qu'un déguisement. Ces deux attitudes ont en commun une peur devant l'inattendu, l'inexplicable, une frayeur que le masque symbolise ; refus de voir et besoin de cacher, il est, comme l'embrasure de la fenêtre ou le seuil de la porte, une frontière posée entre la vie et la mort, un objet dont on refuse de comprendre la véritable signification, c'est de ce flottement que naît l'atmosphère fantastique.

IV.2.3. Beauté, richesse et mort.

Le mort vivant « inspire la répulsion en tant qu'ensemble - « Un sentiment de profonde horreur pour l'homme saisissait le coeur quand une fatale attention vous dévoilait les marques imprimées par la décrépitude à cette casuelle machine » - ainsi que par certains de ces détails (l'étrangeté du visage, par exemple, dont les yeux, ces « globes incapables de réfléchir une lueur », semblent se mouvoir « par un artifice imperceptible »). En même

¹⁷⁸⁰ POE E.A., op. cit., p. 196.

¹⁷⁸¹ BALZAC H. de., op. cit., p. 1052.

¹⁷⁸² Ibid., p. 1051.

¹⁷⁸³ BARTHES R., op. cit., p. 60.

¹⁷⁸⁴ BALZAC H. de., op. cit., p. 1052.

¹⁷⁸⁵ BARTHES R., op. cit., p. 66.

temps, le spectateur ne peut se défendre d'une sorte d'admiration pour la grâce corporelle du vieillard.¹⁷⁸⁶ » « Son excessive maigreur, la délicatesse des ses membres, prouvaient que ses proportions étaient toujours restées sveltes.¹⁷⁸⁷ »

Le même sentiment d'attrance / répulsion se rencontre au contact de la « coquette maigre aux airs extravagants » de la « Danse macabre » de Baudelaire. Le poète, dès la première strophe, a intentionnellement donné un double sens à plusieurs termes afin de maintenir le lecteur entre le rêve et la réalité.

« Fièrè, autant qu'un vivant, de sa noble stature,
Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants,
Elle a la nonchalance et la désinvolture
D'une coquette maigre aux airs extravagants.¹⁷⁸⁸ »

« Un climat d'ambiguïté est immédiatement créée, car ces mots peuvent s'appliquer à la fois à une femme et à un squelette : la « nonchalance » peut signifier le manque de chaleur ; avoir de la « désinvolture » voulait dire originellement que l'on était sorti de son enveloppe ; « extravagant », que l'on errait dans l'au-delà. On parle de cette vivante comme d'une morte et de cette morte comme d'une vivante ! Ce jeu continue pendant les strophes suivantes, pour devenir de plus en plus clair au profit de la mort, au fur et à mesure que nous progressons dans la lecture du poème :

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

Il y a un élément « baroque » dans ce squelette déguisé en femme, cette confusion voulue entre la mort et la vie, ce changement constant de point de vue.¹⁷⁸⁹ »

L'étranger qui apparaît dans les salons du prince Prospero porte les stigmates de la Mort Rouge, son apparence est repoussante mais son allure dégage une impression de dignité. Il se tient « comme une grande statue, droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène¹⁷⁹⁰ ». Cette stature que l'on peut comparer à celle du prince s'accompagne de gestes nobles, « d'un mouvement lent, solennel, emphatique, comme pour mieux soutenir son rôle » ; « cette figure de spectre » « se promenait çà et là à travers les danseurs », il s'approcha du prince « d'un pas délibéré et majestueux¹⁷⁹¹ ». L'accumulation des adjectifs qui décrivent tous la démarche du spectre montrent sa détermination, la hauteur de son

¹⁷⁸⁶ BREMONT C. et PAVEL T., op. cit., p. 235.

¹⁷⁸⁷ BALZAC H. de., op. cit., p. 1051.

¹⁷⁸⁸ Op. cit., p. 71.

¹⁷⁸⁹ CASSOU YAGER Hélène, op. cit., p. 36.

¹⁷⁹⁰ POE E.A., op. cit., p. 197.

¹⁷⁹¹ Ibid., p. 196.

rang, le pouvoir qu'il sait détenir... autant de qualificatifs qui pourraient s'appliquer à un souverain qui passe parmi ses sujets pour lire dans leurs yeux sa puissance et sa gloire.

Cette recherche de l'effet de surprise par la juxtaposition d'éléments contraires ou inattendus glisse de l'aspect général vers la tenue vestimentaire. Après avoir incarné la puissance du souverain, comme dans les danses macabres médiévales, la mort va nous renvoyer l'image de la coquetterie. L'élégance du petit vieillard qui hante les salons des Lanty provoque l'étonnement. « L'inconnu portait un gilet blanc, brodé d'or, à l'ancienne mode, et son linge était d'une blancheur éclatante », cette couleur blanche, symbole de pureté peut étonner le spectateur non averti mais elle est tout à fait justifiée du fait de la pureté essentielle du castrat. « Ce qui cause l'effroi, c'est le sentiment qu'on a affaire à un revenant, à un mort-vivant, qui, figé dans une grimace éternelle, échappe à la décomposition : « Cette espèce d'idole japonaise conservait sur ses lèvres bleuâtres un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort. » Ce qui, en revanche, provoque l'admiration, voire une certaine sympathie, c'est le luxe exorbitant de son costume et de ses bijoux : « La coquetterie féminine de ce personnage fantasmagorique était assez énergiquement annoncée par les boucles d'or qui pendaient à ses oreilles, par les anneaux dont les admirables pierreries brillaient à ses doigts ossifiés, et par une chaîne de montre qui scintillait comme les chatons d'une rivière au cou d'une femme. » L'ensemble est un non-sens inoubliable : une momie immortelle, couverte de bijoux, au regard terni, et qui n'arrête pas de rire.¹⁷⁹² » Cette figure hétéroclite va provoquer la raillerie. La richesse et la coquetterie féminine du personnage soulignent une élégance dérisoire :

« Un jabot de dentelle d'Angleterre assez roux, dont la richesse eût été enviée par une reine, formait des ruches jaunes sur sa poitrine ; mais sur lui cette dentelle était plutôt un haillon qu'un ornement. Au milieu de ce jabot, un diamant d'une valeur incalculable scintillait comme le soleil. Ce luxe suranné, ce trésor intrinsèque et sans goût, faisait encore mieux ressortir la figure de cet être bizarre.¹⁷⁹³ »

La beauté se fane au contact de la figure de spectre du vieillard, la riche dentelle d'Angleterre « était plutôt un haillon qu'un ornement », son diamant, même s'il à l'éclat du soleil, révèle un « luxe suranné » et « sans goût ». L'élan de répulsion que l'on éprouve au contact du vieillard donne ensuite naissance à un sourire sarcastique, à un sentiment de moquerie que l'on retrouve en présence du squelette féminin de Baudelaire :

« La ruche qui se joue au bord des clavicules,
Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher,
Défend pudiquement des lazzi ridicules
Les funèbres appas qu'elle tient à cacher.¹⁷⁹⁴ »

L'alliance de ces éléments hétéroclites ne fait plus cette fois appel au fantastique mais au grotesque et déclenche le rire.

¹⁷⁹² BREMOND C. et PAVEL T., op. cit., p. 235.

¹⁷⁹³ BALZAC H. de, op. cit., pp. 1051-1052.

¹⁷⁹⁴ « Danse macabre », op. cit., p. 71.

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

The aspect of the gaunt coquette is clearly caricatural, cast as she is with admirable traits, such as « nonchalance » and « désinvolture », and unequivocally derisory ones, « maigre » and « airs extravagants ». But the initial word « fière » followed by « noble stature » restrains the reader from smiling too openly when reaching the second verse - where the presence of « son gros bouquet, son mouchoir et ses gants » does indeed suggest something quite ludicrous. The tension established by the contradictory statements on the still mysterious figure, does not impede humor ; yet it tempers it. Also, the strange female in the poem is endowed with the recognizable qualities of the living : pride, vanity, and the ability to turn weaknesses into sources of complacency - for after all, imposing physical height is not necessarily a mark of feminine distinction, even if Baudelaire often uses it to relieve the banality of womanhood through a touch of virility. The fact that she is recognizable in her exaggerated appearance but that, simultaneously, she precludes identification with any known human being, introduces the element of the grotesque (...).

In « Danse macabre », beauty appears under the guise of mockery for the transient canons of the flesh :

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

The mixture of heterogeneous elements underlies the presence of the grotesque here. The interrogation in the first verse, « Vit-on jamais au bal une taille plus mince ? » encompasses both the familiar and the unaccustomed. By evoking visions of exiguous waistlines swirling on dance floors, of lithe shapes admired presumably at other times, the poet seems to summon youth and lightness. But the « pied sec » two lines further, retrospectively conveys to the slimness of the present dancer a bony quality, rather than suppleness. Yet, the two aspects (the lithesome and the angular, the youthful and the ageless) having been suggested, both remain evident, inseparable from one another. The « royale ampleur » of the skirt further suggests a discordant contrast between the skeletal figure and the more traditional accoutrements of elegance. With the « soulier pomponné », the ridiculous comes to the fore, reinforced by the obviously derisive comparison, « joli comme une fleur ». ¹⁷⁹⁵

Chez Baudelaire, « la haine et la terreur de la femme se mêlent inextricablement à l'horreur de la mort ¹⁷⁹⁶ », la femme entraîne l'homme vers la déchéance ; pour Cazalis, c'est la femme qui exerce la cruauté qu'il attribue à la nature, « le désir éveillé par la femme est un tourment et un supplice pour celui qui l'éprouve ¹⁷⁹⁷ ». Baudelaire insiste sur

¹⁷⁹⁶ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 23.

¹⁷⁹⁷ LAWRENCE A.J., op. cit., p. 131.

le côté grotesque du culte de la chair, d'une chair vouée à la pourriture. Il « n'a pas besoin de spectacle macabre pour être conscient de la présence du squelette autour de lui et en lui. Tout s'écoule, tout semble lui dire : « Vado mori ». La mort est toujours parmi nous, visible pour le poète, invisible pour les autres. Sournoise, elle se glisse dans ses plaisirs :

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

Le poète rit de l'inconscience des autres hommes, mais ce rire traduit son angoisse devant le néant. Comme Baudelaire le dit à propos de Melmoth, « ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance ». Car Baudelaire souffre de la contradiction entre l'ivresse de la chair et la brièveté de cette ivresse, entre l'aspiration humaine à l'éternité et la négation dérisoire de cette aspiration manifestée par l'apparition du squelette. On songe à Madame Bovary sur son lit de mort, éclatant frénétiquement de rire lorsque l'aveugle passe sous ses fenêtres et chantonne la chanson grivoise. Le rire de Baudelaire aussi est un rire désespéré. C'est pourquoi il se moque de son squelette avec tant de férocité. Il se venge sur lui des déceptions de l'amour et du gouffre qui sépare nos rêves de la réalité¹⁷⁹⁸ ».

Cazalis déplore la perte de l'être aimé ; Lawrence, commentant Melancholia, un recueil paru en 1868 nous dit au sujet des poèmes consacrés à la femme et à l'amour qu'ils expriment un idéalisme affaibli. « A côté de quelques pièces dans la manière de

¹⁷⁹⁵ MC CORMICK Diana Festa, op. cit., pp. 295 à 297. « L'aspect de la coquette décharnée est nettement caricatural, esquissée comme elle l'est avec d'admirables traits de caractère comme la « nonchalance » et la « désinvolture » et d'autres qui sont sans équivoque dérisoires comme « maigre » et « airs extravagants ». Mais le mot initial « fière » suivi de « noble stature » empêche le lecteur de sourire trop ouvertement lorsqu'en atteignant le deuxième vers - la présence de « son gros bouquet, son mouchoir et ses gants » produit vraiment quelque chose de tout à fait risible. La tension créée par les formulations contradictoires au sujet de la calme et mystérieuse figure, n'entrave pas l'humour ; mais elle le tempère. Ainsi, l'étrange femme est dotée, dans le poème, des qualités reconnaissables des vivants : de l'orgueil, de la vanité, et de la capacité de transformer la faiblesse en suffisance - et après tout, une taille physique imposante n'est pas nécessairement une marque de distinction féminine, même si Baudelaire utilise souvent ce procédé pour remédier à la banalité de la féminité en y ajoutant une touche de virilité. Le fait qu'elle soit reconnaissable par son apparence exagérée mais aussi que, simultanément, elle dissipe toute identification avec une quelconque existence humaine connue, introduit l'élément du grotesque (...). Dans la « Danse macabre », la beauté se manifeste sous les traits de la raillerie quant aux éphémères canons de la chair : (...). Le mélange d'éléments hétérogènes est ici à l'origine de la présence du grotesque. L'interrogation du premier vers, « Vit-on jamais au bal une taille plus mince ? » contient en même temps des éléments familiers et inaccoutumés. En évoquant les visions de la taille mince tourbillonnant sur la piste de danse, des formes souples probablement admirées à d'autres moments, le poète semble convoquer la jeunesse et la légèreté. Mais, deux lignes plus loin, le « pied sec » communique rétrospectivement à la minceur de la danseuse en question un aspect plutôt osseux que souple. Et, les deux aspects (l'agilité et l'anguleux, la jeunesse et le sans âge) ayant été suggérés, restent évidemment associés, inséparables l'un de l'autre. Par la suite, la « royale ampleur » de la jupe suggère un contraste discordant entre la figure squelettique et la tenue plus traditionnelle de l'élégance. Le « soulier pomponné » met le ridicule en évidence, celui-ci est renforcé par la comparaison évidemment moqueuse, « joli comme une fleur ». »

¹⁷⁹⁸ CASSOU-YAGER H., op. cit., pp. 35-36.

Gautier qui décrivent la femme selon la conception romantique comme une incarnation de l'idéal, d'autres poèmes, tout en lui conservant sa vocation céleste, expriment à son égard une déception. En effet, la passion évoquée dans ce recueil est le plus souvent une flamme éteinte ; le paradis promis est irrévocablement perdu.¹⁷⁹⁹ » La « Danse macabre » paraît dans le deuxième Parnasse en 1869, et exprime cette perte de l'idéal. Le poète a gardé « le loup de velours noir », en mémoire de la « vanité des amours », il « pleure » en songeant à cette « chair » qui « fait notre envie ». « Je veux me rappeler », « j'ai quelque peu regretté / votre jeune corps » ; même s'il a conscience de l'aspect éphémère de la beauté du corps féminin, il ne peut en détacher sa pensée ; il tente de réduire en cendres ce corps qu'il a aimé,

« Cette chair, qui fait notre envie,
N'est après tout, comme la vie,
Qu'une loque sur du néant !¹⁸⁰⁰ »

Le point d'exclamation et l'expression « n'est après tout » montrent bien que le poète essaie de se persuader que le corps humain n'est rien, qu'il est voué à la corruption, mais je doute qu'il parvienne à croire en ces paroles, il ne peut se résoudre à les faire siennes.

« Et je veux mon âme ainsi faite
Qu'un jour enfin sous tous ces corps
Je ne sache voir que des morts,
Des os en costumes de fête (...) »

La violence du souhait « je veux », associée à « un jour », nous prouve que Cazalis n'est pas encore capable de voir de telles choses, ce souhait, pour être réalisé, demande de s'isoler du monde, de le regarder évoluer avec cynisme ; pour cela, il faut être « las de vivre¹⁸⁰¹ ». Ainsi, même si le poète tente de prendre le contre-pied des aspirations qui l'ont déçu, il ne parvient jamais à les étouffer complètement.

On le voit, la vision des poètes n'est pas la même, l'un regrette amèrement d'avoir perdu l'amour d'un être cher, l'autre tente d'exprimer son angoisse devant le désir charnel. L'un souhaiterait pouvoir percevoir le squelette sous la chair, l'autre lance le signal de la danse macabre avec une ironie mordante :

« Antinoüs flétris, dandys à face glabre,
Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
Le branle universel de la danse macabre
Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus !
Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange,
Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir
Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir.
En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire

¹⁷⁹⁹ Op. cit., p. 133.

¹⁸⁰⁰ Op. cit., pp. 183-184.

¹⁸⁰¹ Ibid., p. 184.

En tes contorsions, risible humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité ! ¹⁸⁰²»

« Le poète se moque des amants, aveuglés par leur sens, qui préfèrent la chair corruptible à la solidité du squelette, dont l'élégance est « sans nom » ¹⁸⁰³ ; qui ne savent pas voir la corruption qui attend leur corps et qu'ils tentent de cacher par « l'art des poudres et du rouge ». Qu'ils soient jeunes ou vieux, « à face glabre » ou « chenus », tous sont victimes du cynisme mordant de Baudelaire qui leur crie : « vous sentez tous la mort ! » Chacun de nous est porteur de son squelette, comme le suggèrent les deux hémistiches de l'alexandrin qui sont, comme le squelette déguisé en coquette, superposables du fait de l'antagonisme dont ils sont porteurs, « cadavres vernissés » ou « lovelaces chenus » sont une seule et même personne. L'un, dans la mort, tente de couvrir son corps d'enduit pour paraître plus beau ; l'autre, encore vivant, fait fi de sa vieillesse et se déguise pour continuer à séduire. La beauté est par essence mortelle, les visages les plus fins seront un jour « flétris ».

Toute idée de la mort comme niveleuse de l'ordre social est absolument inexistante, l'ancienne égalité des hommes devant la mort se transforme ici en une sorte d'égalité géographique : la mort nous guette « en tout climat, sous tout soleil », elle étend son pouvoir depuis la porte de notre demeure jusqu'aux contrées les plus lointaines, jusqu'à des « lieux qui ne sont pas connus » ; « des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange », les fleuves qui parcourent le monde, quel que soit le climat, ne s'arrêtent jamais de couler et semblent ainsi véhiculer la mort sur leurs eaux. Nous sommes tous des « condamnés à mort qui ne voient pas la trompette de l'Ange « sinistrement béante », comme la gueule de l'Enfer du théâtre médiéval. Cette image menaçante, ainsi que la transformation du monde en cauchemardesque salle de bal, réveille en nous le même sentiment de terreur collective que devaient ressentir les hommes du moyen âge devant les fresques des Innocents ¹⁸⁰⁴. Les hommes ne forment plus qu'un « troupeau » qui « saute et se pâme » en de multiples « contorsions », la danse se transforme en une sorte d'orgie monstrueuse et collective, le « sabbat du Plaisir devient une fête de la mort ¹⁸⁰⁵ », mais le poète ne semble nullement s'en émouvoir et rit de l'« insanité » des hommes.

« In « Danse macabre » the statue of a woman's skeleton dressed for the ball appeals to his love of irony, of the sheer beauty of complex mathematical shape, and of imagining a past, then calls up the old symbol of the dance of death, with corrupt and frivolous mankind capering madly in « le branle universel de la danse macabre ». ¹⁸⁰⁶ »
Chez Baudelaire la danse a changé de forme, elle ne représente plus le défilé des hommes de toutes conditions entraînés par la mort mais une gigantesque farandole dans laquelle chacun cherche un moyen de plaisir ; la crainte de la mort a disparu au profit

¹⁸⁰² BAUDELAIRE C., « Danse macabres », op. cit., p. 73.

¹⁸⁰³ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 37

¹⁸⁰⁴ CASSOU YAGER H., op. cit., p. 34.

¹⁸⁰⁵ Ibid., p. 38.

d'une orgie gigantesque et sabbatique menée cette fois par les vivants. Le poète ne s'effraie plus de la corruption des corps mais recherche la beauté cachée sous la chair ; les os, polis par le temps deviennent des objets nobles et admirables bien plus que le jeune corps féminin, haïssable du fait qu'il éveille en l'homme un désir insatiable et pervers ...

Tous nos textes sont reliés par le thème du bal et tous tournent en dérision l'atmosphère qui enveloppe ce type de manifestation. La danse permet de se moquer ouvertement des fausses valeurs mondaines, de l'attachement aux richesses et au paraître qui, comme le prouvent la Zambinella ne sont parfois qu'illusions. Trois thèmes se sont mélangés dans la nouvelle de Balzac qui montrent combien la frontière entre le rêve et la réalité restent minces : celui de l'ambiguïté du sexe, l'association entre le vieillard et la mort et le thème fantastique du vieillard comme machine-vivante. « Une fois le récit achevé, les traits du vieillard acquièrent une nouvelle vraisemblance, chacun trouvant sa source dans un aspect du destin de Zambinella. Les notes de féminité, marques de la castration, se mêlent alors aux traits qui désignent la fusion entre la mort et la vie : la castration, suspension de la dépense d'énergie, a désormais l'effet d'un élixir de longue vie grâce auquel l'idole aux yeux éteints semble promise à jouir d'une vie quasi éternelle. Mais cette vie inutile se réduit, en vertu de l'artificialité de la castration, à une sorte d'existence mécanique, à une manière de devancer la mort : c'est mettre la mort dans la vie pour esquiver la mort. La richesse fabuleuse du chanteur-momie et sa postérité mondaine le récompensent d'avoir su s'exhiber en demeurant absent, de s'être offert à l'admiration en s'y dérochant, d'avoir cruellement entretenu et déçu les désirs. Son rire implacable et goguenard, enfin, est celui du triomphe : le monde, semble dire l'idole japonaise couverte de bijoux, appartient pour l'éternité aux êtres sans coeur qui savent le séduire.¹⁸⁰⁷ »

Cette amère constatation relie la réussite au mensonge, la fortune à la perte d'une partie de son être. La société et ses représentants, comme l'illustrent les personnages de Sarrasine et de Madame de Rochefide, s'attachent à des préjugés qui les empêchent d'atteindre l'essence de l'art ou la vérité de l'amour.

Enfin, tous ces textes insistent sur l'inconscience des hommes qui préfèrent se voiler la face derrière les masques de la beauté ou de ses substituts pour se cacher leur destin corporel. Chacun de nous porte, dans sa chair, le squelette qui apparaîtra tôt ou tard au grand jour, et aucune porte, aucun mur n'empêchera la mort de venir nous chercher, c'est ce constat qu'illustre avant tout le Masque de la Mort Rouge. « Poe, personnellement, ne redoutait pas plus la mort qu'il ne l'appelait pour en finir avec une existence désolante : il se bornait à la considérer comme un phénomène immanquable, règle pour tous et, pour quelques-uns, condition de l'accès au mystère infini. Mort et Vie ne sont que des mots, la

¹⁸⁰⁶ FAIRLIE Allisson, « Baudelaire : Les Fleurs du mal », Studies in french litterature, n°6, London : W.G. Moore, p.52. « Dans la « Danse macabre », la statue de la femme squelette parée pour le bal fait appel à son amour de l'ironie, de la beauté toute simple des formes mathématiques complexes, et de sa représentation du passé, alors il évoque le vieux symbole de la danse des morts, avec son humanité corrompue et frivole se livrant à de folles cabrioles à l'occasion du « branle universel de la danse macabre ».

¹⁸⁰⁷ BREMOND C. et PAVEL T., op. cit., pp. 235-236.

vie est une destruction et une réédification de tous les instants, tout en nous change, s'abolit, se refait : la peur résulte uniquement de l'ignorance de l'heure, soudaine et imprévisible, où l'équilibre de ces destructions et de ces réfections simultanées se rompra et où cette rupture prendra le nom définitif de mort, entraînant la dissociation de la conscience et du corps, de la personnalité et de son destin futur. La mort, de par cette imprévisibilité, est une présence et non un avenir. Elle n'est pas postée au bout de la route humaine. Son rôle commence avec la naissance elle-même, elle vit avec nous et en nous, elle est la commensale qui peut entrer partout et nous guette sans trêve, intervenant à son gré pour couper court à nos projets et à nos actes. La connaissance de cette règle en implique l'acceptation, mais sans exclure le sentiment d'une profonde tristesse et d'une angoisse ambiante. Tout homme qui aime et comprend la nature incline, avant de retourner en elle vers des refontes inconnues, à regretter la vision qu'il en eut dans sa phase humaine, et ce regret est encore une des formes d'hommage qu'il lui doit. S'il faut obéir à ses lois avec courage et sérénité, ses lois elles-mêmes commandent aussi ce regret normal. L'homme qui voit la mort sans regret n'a pas su comprendre le sens de la vie. ¹⁸⁰⁸ » Et c'est bien ce regret qui pousse Cazalis à aimer, malgré tout, le corps féminin et qui provoque chez le spectateur une répulsion face aux personnages qui, transgressant les frontières, unissent en eux les aspects antithétiques de la vie et de la mort. Le squelette de Baudelaire, paré pour le bal ou la jeune femme de Cazalis, qui cache ses os sous un costume de fête, n'appartiennent pas à notre monde et ne peuvent être perçus que par un observateur qui se tient « seul », « dans un coin du bal ¹⁸⁰⁹ ». Lorsque la limite qui sépare la danse des vivants de la danse des morts est par malheur franchie, nous voyons alors apparaître de nouveaux avatars du double qui errent entre la vie et la mort.

La Zambinella a toujours été un mort vivant, autrefois elle charmait par la grâce de sa voix mais son apparence féminine était fausse et donc sans vie, aujourd'hui sa voix est morte, « sa voix cassée » ressemblait « au bruit que fait une pierre en tombant dans un puits ¹⁸¹⁰ » ; et elle se présente au monde sous les traits d'un homme qui a doublement perdu sa virilité, par la castration et par la vieillesse. Vivant aux yeux du grand monde et mort à la vie sexuelle, le castrat est devenu spectre pour la société en retrouvant sa masculinité pourtant définitivement perdue. Individu entre deux sexes, personnage vivant sur les planches du théâtre pour mourir à la vie réelle, La Zambinella ne fut jamais qu'un être d'illusions, recouvert du masque de la beauté puis de celui de l'horreur, une représentation en chair et en os de la transgression des tabous : posséder deux sexes opposés, être vivant et mort ... un nouvel avatar du double qui ne possède plus de corps propre et ne peut accéder au repos procuré par la mort.

¹⁸⁰⁸ MAUCLAIR Camille, Le génie d'Edgar Poe, Lagny-sur-Marne : Albin Michel éditeur, 1925, pp. 228-229.

¹⁸⁰⁹ CAZALIS H., « Danse macabre », op. cit., p. 184.

¹⁸¹⁰ BALZAC H. de., op. cit., p. 1051.

Chapitre II : Masques et carnivals.

La mort s'invite au bal et peut, de manière plus générale, accompagner les humains dans leurs divertissements. « On l'a vue présente au Carnaval d'Aix-en-Provence ; elle apparaît également le soir d'un jour de carnaval, à Florence, nous rapporte Langlois. « On ne se contentait pas de mettre la Mort en scène dans de grandes cérémonies, dans des représentations théâtrales édifiantes, « on l'introduisait encore dans des pièces comiques, dans des danses ordinaires, et surtout dans les farces de Carnaval ». ¹⁸¹¹ » Michel Vovelle commente ainsi une page de Heine évoquant théâtralement l'épidémie de choléra à Paris en 1831, au coeur des réjouissances du carnaval : « dans l'étourdissement du spectacle, un des danseurs se démasque, dévoilant les stigmates du mal. Cette irruption de la mort au milieu de la vie retrouve, dans l'iconographie du temps, les traits de l'ancienne danse macabre ¹⁸¹² ».

Lors du carnaval comme lors du bal c'est au moment où la fête culmine, où tout respire l'insouciance, que la mort fait son apparition. Suivant ces paroles de Victor Hugo, nous pouvons voir là une résurgence romantique du thème de la danse macabre : « L'homme danse volontiers la danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir. C'est à l'heure où il est le plus gai qu'il est le plus funèbre. Un bal en carnaval, c'est une fête aux fantômes. Le domino est peu distinct du linceul. Quoi de plus lugubre que le masque, face morte promenée dans les joies ! L'homme rit sous cette mort. La ronde du sabbat semble s'être abattue à l'opéra, et l'archet de Musard pourrait être fait d'un tibia. Nul choix possible entre le masque et la larve. ¹⁸¹³ »

Les morts ouvraient les danses macabres en dansant et en jouant de divers instruments et il leur arrivait parfois de prendre le ton de l'amuseur public, du baladin. Les représentations théâtrales des danses se composaient « probablement de moralité, conséquemment de scènes parlées, et très certainement de simples pantomimes ». Ce spectacle « était parfois entremêlé d'intermèdes bouffons dans lequel le fou ou le sot ... égayait les spectateurs » nous dit encore Langlois ¹⁸¹⁴. Ces personnages vont être intégrés dans les danses les plus tardives : le sot entre en 1846 dans la danse de Guyot Marchant, la sottie figurera à son tour dans la Danse des femmes de 1491 et nous trouvons le bouffon ou le fou dans les fresques de Berne et de Bâle. « Ce qui est certain c'est que, surtout au XV^e siècle, la Mort ne se contente plus seulement de moraliser, de paraître sérieuse et terrible, de susciter la terreur et la dévotion. Maintenant, avec le froc du sermonneur, elle arbore la casaque du jongleur, du fou, du sot. Elle gambade, elle

¹⁸¹¹ BARGUES ROLLINS Y., Le Pas de Flaubert, op. cit., p. 32.

¹⁸¹² Op. cit., p. 517.

¹⁸¹³ Promontorium Somnii, vol. 42, 19, cité par BARGUES ROLLINS Y., Le Pas de Flaubert, op. cit., p. 33.

¹⁸¹⁴ Ibid., p. 31.

saute, elle mène la danse, elle joue du tambourin, de la harpe, du fifre, de l'orgue portatif. Tout en restant hideuse, elle veut être facétieuse. Elle devient grotesque et vraiment « macabre ». Dans ses attitudes et dans ses exploits, comme peut-être dans son origine, c'est tout l'esprit de parodie, le goût mimique et jongleresque, le mauvais goût et l'insensibilité du moyen âge. La Mort-baladin va connaître un succès inouï.¹⁸¹⁵»

C'est dans ce monde où les rôles sont inversés que nous allons terminer notre cheminement à travers les danses macabres. Les statues reviennent à la vie dans la « Nuit du Walpurgis classique » de Verlaine alors que les spectateurs de l'opéra ont emprunté les traits de la mort dans la « Lanterne magique » de Lorrain ; l'arlequine est frôlée par les ombres des morts dans le « Crépuscule » d'Apollinaire ; le carnaval se teinte de tristesse et d'angoisse dans la « Lettre à M. de Lamartine » de Musset et « Les trous du masque » de Lorrain, textes que nous rapprocherons d'un passage des Cahiers de Malte Laurids Brigge de Rilke.

I. La mise en scène.

Renouant avec l'origine première des danses - un squelette, rappelons-le, ferme la danse macabre de la Ferté-Loupière en saluant le public -, les textes que nous avons choisi d'étudier, bien que ne portant pas le titre de « danse macabre », insistent sur le caractère théâtral qui entoure l'apparition de la mort ou du moins exacerbe l'impression de sa présence.

I.1. La scène.

La « Lanterne magique » est dédiée à Mademoiselle Marguerite Moreno, pensionnaire à la Comédie Française de 1890 à 1903 et c'est donc tout à fait naturellement que Jean Lorrain nous introduit dans l'univers des spectacles parisiens. C'est ainsi à l'occasion du « brouhaha d'un entracte », lors de « la trois cent quatre-vingtième et quelque » représentation de La Damnation de Faust de Berlioz que « l'électricien Folster » va révéler à son « voisin de fauteuil¹⁸¹⁶ » la véritable nature du public qui hante la salle du Châtelet. Musset occupe également une position de spectateur puisqu'il décide de s'asseoir, « Seul, je me suis assis dans la nuit de mon cœur » et de regarder, « Mes yeux noyés de pleurs ne voyaient que le vide ». Le voile de larmes va peu à peu se dissiper pour laisser place à la description annoncée par l'emploi du déictique « ce » et par l'utilisation de l'imparfait « c'était dans une rue », les adverbes et compléments circonstanciels de lieu guident alors le regard du lecteur : « Sur le pavé », « dans l'ombre », « Partout », « Dans un carrosse », « sous le ciel », « dans la ville », « sous la résine », « au fond des cabarets », « dans cette rue¹⁸¹⁷ »... mais à la différence des

¹⁸¹⁵ SICILIANO Italo, François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge, Paris : Librairie A. Nizet, 1971, p. 244.

¹⁸¹⁶ « Lanterne magique », Histoires de masques, Joué-lès-Tours : éditions Christian Pirot, 1987, p. 38.

¹⁸¹⁷ MUSSET Alfred de, « Lettre à M. de Lamartine », Premières poésies, Poésies nouvelles, Saint-Amand, nrf, Gallimard, 1993, p. 274.

personnes qui se rendent dans une salle de spectacle et dont le regard est limité par l'hémicycle de la scène, il décide lui-même de l'espace dans lequel il va laisser aller son regard.

Inversement, Malte et le narrateur de l'histoire « Les trous du masque » se retrouvent confrontés à un univers auquel rien ne les avait préparés, ils sont obligés de se rendre jusqu'à un endroit où ils n'avaient pas le désir d'aller. La notion de contrainte qui obligeait les vivants à entrer dans la danse réapparaît alors. L'un est jeté dans la rue, « que j'aie dû sortir » - l'utilisation du verbe de modalité sous-entend que Malte ne désirait pas sortir -, il fut poussé vers l'extérieur par un environnement hostile, le poète s'est « encore mis à fumer¹⁸¹⁸ » ; l'autre est conduit par une main amie mais ne peut échapper à son emprise, « La main de mon compagnon avait saisi la mienne et, quoique molle et sans force, la tenait dans un étau qui me broyait les doigts... Cette main de puissance et de volonté me clouait les paroles dans la gorge, et je sentais sous son étreinte toute velléité de révolte fondre et se dissoudre en moi¹⁸¹⁹ ». Ils ont dû traverser un dédale de rues où ils ont peu à peu perdu tout repère avant de parvenir au lieu dans lequel ils vont découvrir une nouvelle réalité. « J'ai marché sans cesse. Dieu sait combien de villes, de quartiers, de cimetières, de ponts et de passages j'ai traversés¹⁸²⁰ » ; « Où allons-nous le long de ces quais et de ces berges inconnues ? » « Quai Saint-Michel, quai de la Tournelle, quai de Bercy même, nous étions loin de l'Opéra, des rues Drouot, Le Peletier, et du centre ». Les noms disparaissent avec l'entrée dans l'inconnu, « nous roulions maintenant hors des fortifications et, par des grandes routes bordées de haies et de mornes devantures de marchands de vins, guinguettes de barrières depuis longtemps closes¹⁸²¹ ». Nous avons l'impression qu'un chemin infini est parcouru avant d'arriver à destination, comme cela est le cas dans les rites initiatiques et c'est ce passage obligé qui met en scène l'action qui va suivre, qui prépare le lecteur à un « coup de théâtre ».

Dans la « Nuit du Walpurgis classique », la mise en scène est différente puisque le poète fait appel à nos connaissances littéraires, « C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre » et nous décrit le décor en faisant revivre nos souvenirs « Imaginez un jardin de Lenôtre¹⁸²² ». C'est l'espace extérieur qui va se transformer en scène de même que dans « Crépuscule » où, avant que le spectacle ne débute,

« Un charlatan crépusculaire
Vante les tours que l'on va faire »
En entrant sur scène l'acteur s'adresse à son public,

¹⁸¹⁸ RILKE Rainer Maria, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Saint-Amand : éditions du Seuil, 1980, p. 45.

¹⁸¹⁹ LORRAIN Jean, « Les trous du masque », Histoires de masques, Joué-lès-Tours : éditions Christian Pirot, 1987, p. 72.

¹⁸²⁰ RILKE R.M., op. cit., p. 45.

¹⁸²¹ LORRAIN J., « Les trous du masque », op. cit., pp. 71-72.

¹⁸²² VERLAINE Paul, « Nuit du Walpurgis classique », Poèmes saturniens, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf, Gallimard, 1962, p. 71 (Nous ne ferons référence qu'à ce poème de Verlaine au cours de ce chapitre).

« Sur les tréteaux l'arlequin blême
Salue d'abord les spectateurs ¹⁸²³ »

La simple présence de ce personnage de la comédie italienne qui incarne des rôles de jeune drôle, de bouffon malicieux, de valet sensible et naïf ... nous plonge dans une atmosphère ludique, son teint « blême » est cependant porteur d'angoisse.

Cette impression d'étrangeté qui règne dans l'ensemble de nos textes, exacerbée par la volonté de porter l'action sur les planches d'un théâtre ou tout au moins de la donner à voir de la même façon que si nous assistions à une représentation, va se refléter dans le décor.

I.2. Le décor.

Les personnages que nous rencontrons au cours de nos textes se trouvent transportés dans un univers qui échappe à la réalité quotidienne et oscille entre un Eden baigné d'une étrange atmosphère et un monde teinté de couleurs infernales.

Paul Verlaine nous emmène dans un « jardin de Lenôtre, / Correct, ridicule et charmant ¹⁸²⁴ », il nous propose « une vue d'ensemble du parc de Versailles par une simple énumération qui juxtapose des motifs sans les composer. Dans la deuxième strophe, les enjambements, le caprice rythmique cher à Banville mouvementent adroitement tout cela et évitent la monotonie d'un inventaire :

« Des ronds-points ; au milieu, des jets d'eau ; des allées
Toutes droites ; sylvains de marbre ; dieux marins
De bronze ; çà et là, des Vénus étalées ;
Des quinconces, des boulingrins ;
Des châtaigniers ; des plants de fleurs formant la dune ;
Ici, des rosiers nains qu'un goût docte affila ;
Plus loin, des ifs taillés en triangles. La lune
D'un soir d'été sur tout cela. ¹⁸²⁵ »

Un peu d'ironie romantique se fait sentir dans la troisième strophe avec le « goût docte » et peut-être les « plants de fleurs formant la dune », qui soulignent ce qu'il y a de compassé dans cette architecture végétale ¹⁸²⁶ ». La main de l'homme a modelé ce parc avec une habileté et un souci du détail tel qu'il semble que les « ifs » resteront à jamais « taillés en triangles », que les « allées » seront éternellement « droites ». Et pourtant l'aspect immuable et « correct » des lieux semble déjà menacé par l'attitude lascive des « Vénus étalées » et par l'enjambement qui semble insinuer que les « dieux marins / De bronze » ne resteront pas à jamais de simples décorations. L'évolution fantastique du

¹⁸²³ APOLLINAIRE Guillaume, « Crépuscule », *Alcools*, OEuvres poétiques, Bruges : Nrf, Gallimard, 1967, p. 64 (Nous ne ferons référence qu'à ce poème d'Apollinaire au cours de ce chapitre).

¹⁸²⁴ Op. cit., p. 71.

¹⁸²⁵ Ibid., p. 71.

¹⁸²⁶ AGUETTANT Louis, Verlaine, Bar-le-Duc : éditions du Cerf, 1978, p. 46.

poème est déjà sous-jacente dans ces premières strophes.

Dans le poème d'Apollinaire le décor et l'entrée en scène du personnage forment une unité, la première strophe de « Crépuscule » nous plonge dans une atmosphère en demi-teinte :

« Frôlée par les ombres des morts
Sur l'herbe où le jour s'exténue
L'arlequine s'est mise nue
Et dans l'étang mire son corps ¹⁸²⁷ »

La nudité de la jeune femme que l'on imagine fragile et pâle, semblable aux personnages de Marie Laurencin à qui est dédié le poème ¹⁸²⁸, contraste avec l'odeur de mort calfeutrée dans l'herbe où le « jour » vient verser ses derniers rayons de soleil. Le jour « s'exténue » et laisse paraître « les ombres des morts » ; l'étang aux eaux stagnantes reflète la noirceur de la nuit qui s'installe ; la mort du jour, les ombres inquiétantes, l'aspect angoissant de l'eau insondable et immobile font naître la tentation du suicide. Nue, sans défense, déjà enveloppée par la mort, l'arlequine semble prête à se laisser glisser dans le néant.

Ce désir de mort se retrouve dans la « Lettre à M. de Lamartine » ; le décor dans lequel évolue le poète se définit tout d'abord par ce qu'il n'est pas,

« Ce n'était pas au bord d'un lac au flot limpide,
Ni sur l'herbe fleurie au penchant des coteaux ; »
l'utilisation des négations met inversement en valeur la répugnance de l'espace dans lequel il est enfermé,
« C'était dans une rue obscure et tortueuse
De cet immense égout qu'on appelle Paris (...). »

La ville, transformée en un « immense égout » aux eaux sales et puantes s'oppose au « lac » pur et « limpide ¹⁸²⁹ », l'individu se trouve nié, perdu dans « une rue » parmi tant d'autres dont la noirceur est incompatible avec le caractère chatoyant des fleurs. Ce jeu sur les contrastes met en relief la profondeur de la peine du personnage et prépare la scène du carnaval où les contraires vont s'exacerber.

Autour de Malte et de l'ami de de Jakels, l'espace se rétrécit peu à peu, leurs

¹⁸²⁷ Op. cit., p. 64.

¹⁸²⁸ Guillaume Apollinaire consacra un article à Marie Laurencin et nous pouvons rapprocher ses commentaires de son poème « Crépuscule ». « Dès ses premières peintures, ses premiers dessins, ses premières eaux-fortes, bien que ces essais ne se signalassent que par une certaine simplicité naturelle, on pouvait deviner que l'artiste, qui allait bientôt se révéler, exprimerait un jour la grâce et le charme du monde. Elle produisit alors des tableaux où les arabesques devenaient des figures délicates. Depuis ce temps, à travers ses recherches, on retrouve toujours cette arabesque féminine dont elle a su garder intacte la connaissance (...). L'art féminin, l'art de Mademoiselle Laurencin, tend à devenir une pure arabesque humanisée par l'observation attentive de la nature et qui, étant expressive, s'éloigne de la simple décoration tout en demeurant aussi agréable. » « Les Peintres Cubistes », 1913, Marie Laurencin, Lausanne : Fondation Pierre Gianadda, 1993, p. 52.

¹⁸²⁹ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

parcours débouchent, de la même façon que dans le Masque de la Mort Rouge ou que dans Sarrasine, sur une série d'enfermements. Tous deux quittent l'espace connu de leur appartement pour se retrouver projetés dans un ou plusieurs lieux dont ils sont prisonniers. Dans « les trous du masque », la hauteur des murs est écrasante, le narrateur est conduit dans « une grande salle très haute, aux murs crépis à la chaux », dans « une église abandonnée et désaffectée » ; l'espace des fenêtres qui pourrait offrir une échappatoire renforce l'impression d'étouffement puisque « la plupart » sont « à moitié murées » et que toutes sont garnies de « volets intérieurs hermétiquement clos » ; un détail ironique mime enfin la position du personnage : sur les tables, les « gobelets de fer-blanc » sont « retenus par des chaînes ¹⁸³⁰ » ... « Les lieux qui, dans leur contingence, ne devraient rien avoir en commun avec l'état d'esprit dans lequel un sujet les appréhende, sont presque toujours chez Lorrain porteurs de sentiments ¹⁸³¹ », ils traduisent ici l'angoisse d'un être confronté à un milieu hostile, à une force inconnue contre laquelle le personnage se retrouve sans défense. Jeté dans le « gouffre de la rue ¹⁸³² », Malte est confronté à la vision d'un mur qui porte en lui les marques de la destruction : « pour être précis, c'étaient des maisons qui n'étaient plus là. Des maisons qu'on avait démolies de haut en bas. » « Ce n'était pas, à proprement parler, la première paroi des maisons subsistantes (comme on aurait pu le supposer), mais bien la dernière de celles qui n'étaient plus ¹⁸³³ » ; cette vision de destruction annonce celle du mourant qu'il rencontre dans la « petite crèmerie ». « Aussi était-ce trop pour moi que lui encore dût m'attendre », image insoutenable qui entraîne une nouvelle fuite et le livre à l'étreinte de la foule qui le retient prisonnier, « Il n'y avait plus d'avance possible ¹⁸³⁴ », et tente de l'étouffer. « Et je sentais en même temps que l'air était épuisé depuis longtemps et qu'il ne restait plus que des exhalaisons viciées dont mes poumons ne voulaient pas. ¹⁸³⁵ »

L'espace, qu'il soit ainsi ouvert ou fermé, se révèle aussi étouffant qu'une prison, semblable à la bouche de l'Enfer des Mystères, il semble vouloir happer les personnages et les forcer à regarder leurs peurs.

II. Un sabbat humain.

Placé au centre de la scène et non plus simple témoin, le personnage se trouve contraint de participer à un sabbat d'un genre nouveau où les masques se substituent aux démons et aux squelettes qui ne sont plus conviés à participer à la fête...

¹⁸³⁰ LORRAIN J., op. cit., pp. 72-73.

¹⁸³¹ SANTOS José, L'art du récit court chez Jean Lorrain, Mayenne : Librairie Nizet, 1995, p. 150.

¹⁸³² RILKE R.M., op. cit., p. 47.

¹⁸³³ Ibid., p. 46.

¹⁸³⁴ Ibid., p. 48.

¹⁸³⁵ Ibid., p. 49.

II.1. La blancheur nocturne.

De la même façon que dans les scènes de bal ou de sabbat, c'est au cours d'une nuit fantasmagorique que l'étrange fait son apparition. « C'était le soir ¹⁸³⁶ », un soir troublé par les éléments météorologiques, le ciel est « pluvieux ¹⁸³⁷ », un « grand vent ¹⁸³⁸ » se lève.

Le « clair de lune ¹⁸³⁹ » recouvre la campagne d'une lumière phosphorescente, la lune « semblait répandre sur cet équivoque paysage de banlieue une nappe grésillante de sel ¹⁸⁴⁰ » ; la lumière nocturne « fait / Opaline » les « formes toutes blanches, / diaphanes ¹⁸⁴¹ » ; les rayons lunaires peuvent aussi véhiculer un halo de douceur et transformer les astres en objets fragiles et délicats :

« Le ciel sans teinte est constellé
D'astres pâles comme du lait ¹⁸⁴² »

« Le ciel n'a plus qu'une exquise absence de teinte, et la pâleur des astres s'accorde avec celles de la nudité féminine dont la lumière s'atténue dans le jour finissant, et du reflet humain dans l'eau ¹⁸⁴³ », cette blancheur se projette sur le visage de « l'arlequin blême » et se dépose sur « l'étoile » qu'il « manie à bras tendu ¹⁸⁴⁴ ». La douce lumière laiteuse de la voie lactée se reflète sur les personnages et enveloppe le poème d'une atmosphère féerique.

Dans la ville minée par la tristesse du poète le ciel a disparu et les lampadaires se sont substitués à la douce lumière lunaire, ils éclairent la scène d'une lumière artificielle et sans âme, ces « feux vagues et ternes » dirigent le regard du spectateur vers la terre :

« Sur le pavé noirci les blafardes lanternes
Versaient un jour douteux plus triste que la nuit (...). ¹⁸⁴⁵ »

¹⁸³⁶ Ibid., p. 48.

¹⁸³⁷ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

¹⁸³⁸ LORRAIN J., « Les trous du masque », op. cit., p. 71.

¹⁸³⁹ VERLAINE P., op. cit., p. 71.

¹⁸⁴⁰ LORRAIN J., « Les trous du masque », op. cit., p. 72.

¹⁸⁴¹ VERLAINE P., op. cit., p. 71.

¹⁸⁴² APOLLINAIRE G., « Crépuscule », op. cit., p. 64.

¹⁸⁴³ DURRY M.J., Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Tome II, op. cit., p. 60. (M.J. Durry cite deux pages plus loin ces vers de Sagesse : « L'onde, roulée en volutes, De cloches comme des flûtes Dans le ciel comme du lait. »)

¹⁸⁴⁴ APOLLINAIRE G., op. cit., p. 64.

¹⁸⁴⁵ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

L'accumulation des adjectifs dépréciatifs, « noirci », « blafarde », « douteux », « triste » et l'utilisation du verbe « verser » contribuent à nous donner l'impression d'une descente dans le gouffre infernal de la capitale.

II.2. Jeux d'ombres et de masques.

II.2.1. Les ombres.

Verlaine et Apollinaire mettent en scène les apparences fantomatiques qui, selon maintes croyances, subsistent après la mort. Au début de « Crépuscule », des ombres, en circulant d'une façon indécise et feutrée, créent la tonalité trouble qui sera celle de tout le poème. « Les « ombres des morts » frôlent la vivante, dans le décor ombreux où la fin du jour approche d'une autre nuit que la nuit réelle.¹⁸⁴⁶ » Verlaine s'est inspiré d'un poème de Glatigny, « Nocturne¹⁸⁴⁷ » dans lequel le poète « rêve que les Dorimènes et les marquis reviennent la nuit au clair de lune, dans un parc du Grand Siècle » ; mais il « est parti de là pour rêver tout autre chose ; dans un parc de Le Nôtre, ce ne sont plus des marquises défuntées qu'il évoque, mais des ombres anonymes et inquiétantes¹⁸⁴⁸ » :

« S'entrelacent soudain des formes toutes blanches,
Diaphanes, et que le clair de lune fait
Opalines parmi l'ombre verte des branches (...).¹⁸⁴⁹ »

« Le thème de la « nuit hantée » était déjà familier au Parnasse, au moment où Verlaine s'en est emparé. C'est le thème du poème de Léon Dierx, « La nuit de juin » :

« A chaque instant, l'on voit passer dans un rayon
Une forme inconnue et faite de lumière,
Qui luit, s'évanouit, revient et disparaît (...) ».
C'est aussi celui du poème de L.X. de Ricard, « Ronde nocturne » :
« (...) Le sommeil sourd des rameaux sombres
Emplit mystérieusement
L'horreur frissonnante des ombres
D'un peuple spectral et charmant ». ¹⁸⁵⁰ »

L'évocation de ces « ombres des morts » nous renvoie aux personnages qui participent

¹⁸⁴⁶ DURRY M.J., tome II, op. cit., p. 60.

¹⁸⁴⁷ « Vous reviendrez, belles ombres galantes (...) Vous reviendrez par un beau clair de lune, (...) A l'heure où court la chasse fantastique D'Hérodiade au fond du noir ravin, Quand Faust éveille, avec le monde antique, La grande Hélène au visage divin. Et les amants de la douce féerie, Qui vous suivront aux taillis toujours frais, Dans leur chanson mollement attendrie Raconteront ce Walpurgis français. » Les Flèches d'or, 1864, cité par BORNECQUES J.H., op. cit., p. 176.

¹⁸⁴⁸ AGUETTANT L., op. cit., p. 45.

¹⁸⁴⁹ Op. cit., p. 71.

¹⁸⁵⁰ BORNECQUES J.H., op. cit., p. 177.

aux sabbats ; toutefois, à la différence des formes que nous avons rencontrées dans les danses de Fagus, Ducos du Hauron, Nerval ou Verhaeren, ces ombres ne s'incarnent pas, elle restent des apparitions fantomatiques et le spectateur est amené à douter de leur existence. Le poète, en effet, nous parle d'autres ombres, des ombres allongées et floues qui naissent à la fin du jour :

« S'entrelacent soudain des formes toutes blanches

(...)

S'entrelacent parmi l'ombre verte des arbres (...).¹⁸⁵¹ »

L'ambiguïté est d'autant plus forte que la répétition du verbe « s'entrelacer » tend à brouiller les formes, les ombres vertes et blanches dansent ensemble et ont tendance à se confondre dans cette semi-obscurité d'une nuit éclairée par des rayons de lune. Les « ombres des morts » de « Crépuscule » ne sont peut-être que le résultat du mouvement des arbres dont les ombres sont projetées « sur l'herbe¹⁸⁵² » par le jour finissant. Ainsi, toutes les ombres sont insaisissables, aussi bien les ombres réellement projetées, qui prolongent nos corps, que les ombres spectrales, qui prolongent irrésolument la vie.

Dans la nuit qui recouvre la ville, éclairée çà et là par de « blafardes lanternes », « L'homme passait dans l'ombre, allant où va le bruit », l'ombre a ici pour rôle de prolonger l'impression de tristesse et de noirceur dans laquelle est plongé l'observateur. Mais l'ombre occupe quelques vers plus loin une autre fonction, elle incarne la personne de l'infidèle amante » et c'est en vain que le poète attend un signe de sa part :

« Ah ! toi, le savais-tu, froide et cruelle amie,
Qu'à travers cette honte et cette obscurité,
J'étais là, regardant de ta lampe chérie,
Comme une étoile au ciel, la tremblante clarté ?
Non, tu n'en savais rien, je n'ai pas vu ton ombre ;
Ta main n'est pas venue entr'ouvrir ton rideau.¹⁸⁵³ »

Celle que le poète a tendrement chérie a déjà revêtu certaines des caractéristiques de la mort, « froide et cruelle », indifférente au malheur et à la souffrance d'autrui elle a perdu son enveloppe corporelle ; celle qui a cessé d'aimer n'est plus que l'ombre d'un amour mort. Ce jeu avec les significations va être encore accru par l'utilisation du masque.

II.2.2. Les masques.

Les masques permettent aux ombres des morts de pénétrer au coeur des plaisirs humains. « Si , pour certains chercheurs, les porteurs de masques incarneraient les esprits de la végétation et s'inscriraient dans des rituels de fertilité, d'autres ont adopté la thèse selon laquelle les origines du masque se situeraient dans les croyances liées aux esprits des morts. Ils incarneraient, d'une part, les ancêtres directs que l'on craint,

¹⁸⁵¹ OP. CIT., pp. 71, 72.

¹⁸⁵² APOLLINAIRE G., op. cit., p. 64.

¹⁸⁵³ MUSSET A. de., op. cit., p. 275.

respecte, évoque dans les moments difficiles et, d'autre part, un ensemble d'êtres anonymes et mystérieux, supposés malveillants et dangereux, dont il convient de se protéger. Cette hypothèse, développée voici une quarantaine d'années par Karl Meuli, s'appuie tant sur le comportement des personnages masqués dans un certain nombre de coutumes européennes que sur le terme utilisé pour désigner le masque : étymologiquement, le terme « masca », dérivé du vieil italien, ne désigne-t-il pas un être hideux, malfaisant, un démon ? Tout comme le terme latin « larva » qui signifie « masque » désigne initialement un être infernal, un être de l'au-delà, un fantôme, signification que l'on retrouve dans le « schème » germanique.¹⁸⁵⁴»

Cette confusion entre le masque et le fantôme n'a pas échappé à Jean Lorrain qui utilise dans « Les trous du masque » les ressorts dramatiques offerts par la légende. Le narrateur qui erre depuis un temps indéterminé à travers une étrange salle de bal « où l'on ne dansait pas » en vient à comparer les masques à des fantômes. « Et toutes ces cagoules se taisaient dans une immobilité de spectres et, au-dessus de leurs couronnes funèbres, l'ogive des fenêtres se découpant en clair sur le ciel blanc de lune, les coiffait d'une mitre transparente. » L'absence de mouvement des masques alliée à la lumière phosphorescente projetée par le clair de lune le fait basculer dans un monde qui échappe au réel.

« Je sentais ma raison sombrer dans l'épouvante ; le surnaturel m'enveloppait ! Cette rigidité, le silence de tous ces êtres masqués ! Quels étaient-ils ? Une minute d'incertitude de plus, c'était la folie ! Je n'y tenais plus et, d'une main crispée d'angoisse, m'étant avancé vers un des masques, je soulevai brusquement sa cagoule. Horreur ! il n'y avait rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux d'un capuchon ; la robe, le camail, étaient vides. Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant. Fou de terreur, j'arrachai la cagoule du masque assis dans la stalle voisine : le capuchon de velours vert était vide, vide le capuchon des autres masques assis le long des murs. Tous avaient des faces d'ombre, tous étaient du néant. »¹⁸⁵⁵

L'apparition des « formes toutes blanches » préparée dès les premiers vers du poème par la mention du « sabbat du second Faust » et par l'attitude lascive des « Vénus étalées » qui s'oppose au bel alignement des plantes est rapidement assimilée à une vision spectrale. Les silhouettes « diaphanes », « opalines », qui ne sont peut-être que de simples masques réunis là pour danser, sont identifiées à de « fébriles fantômes ». L'étrangeté du décor où les statues contrastent avec le type de jardin à la française, l'heure fatidique de « Minuit » et « La lune / d'un soir d'été sur tout cela » redonnent vie aux légendes populaires. Le poète attardé ne sait plus à quelle réalité il doit se fier :

« - Ces spectres agités, sont-ce donc la pensée
Du poète ivre, ou son regret, ou son remords,
Ces spectres agités en tourbe cadencée,
Ou bien tout simplement des morts ? »¹⁸⁵⁶»

¹⁸⁵⁴ REVELARD Michel et KOSTADINOVA Guergana, Le Livre des Masques, Tournai (Belgique) : La Renaissance du livre, 1998, p. 6.

¹⁸⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 74-75.

L'apparition de spectres au milieu d'une salle de bal ou dans « un jardin de Lenôtre » nous fournit le point de passage entre deux thèmes déjà étudiés. Lors des nuits de sabbat les morts revenaient à la vie en prenant tout d'abord l'aspect de fantômes mais leur réunions se situaient toujours en dehors des espaces habités. Au cours d'un bal, la mort ayant pris apparence humaine, venait perturber le bel agencement de la fête. Dans le cas présent nous trouvons l'alliances des deux motifs : la mort pénètre dans des espaces modifiés par la main de l'homme, dans des salles illuminées, mais elle est multiple comme c'était le cas dans les premières danses macabres, et impalpable. Le carnaval va permettre aux hommes de s'approprier ces différentes croyances en donnant un masque à leurs peurs qui prennent en priorité l'aspect des squelettes et des démons.

II.3. Fête et carnaval.

II.3.1. Fête et bien être.

Plusieurs de nos textes se déroulent lors du carnaval : « C'était en février, au temps du carnaval ¹⁸⁵⁷ », « Car c'était le soir, et de plus carnaval ¹⁸⁵⁸ », « dehors les cornets à bouquin et les cris exaspérés d'un soir de carnaval m'arrivaient confus du Boulevard ¹⁸⁵⁹ ».

« Le carnaval est une expérience plurielle, avec des dates fluctuantes, des scénarios multiples, des mythes d'origine variés. Il mobilise les sociétés qui l'organisent pour des motifs différents, mais toujours dans le même but : provoquer une irruption de joie dans le quotidien, effacer le terne, rénover le temps, faire venir le printemps et créer une vraie communauté festive. ¹⁸⁶⁰ » La douce ambiance de la fête ou des moments de bien être, apparaît furtivement dans tous nos passages.

Le poète se promène « un soir d'été » dans un jardin « correct, ridicule et charmant ¹⁸⁶¹ ». Arlequin offre un tour de magie aux « sorciers venus de Bohême », aux « fées » et aux « enchanteurs » :

« Ayant décroché une étoile
Il la manie à bras tendu ¹⁸⁶² »

Cet instant merveilleux semble volé au temps et gomme la tentation de suicide du

¹⁸⁵⁶ VERLAINE P., op. cit., pp. 71-72.

¹⁸⁵⁷ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

¹⁸⁵⁸ RILKE R.M., op. cit., p. 48.

¹⁸⁵⁹ LORRAIN J., « Les trous du masque », op. cit., p. 70.

¹⁸⁶⁰ SIKE Yvonne de, Les masques, rites et symboles en Europe, Turin (Italie) : éditions de La Martinière, 1998, p. 95.

¹⁸⁶¹ VERLAINE P., op. cit., p. 71.

¹⁸⁶² APOLLINAIRE G., op. cit., p. 64.

personnage féminin. Dans la « Lanterne magique », le spectacle de l'opéra permet d'oublier le monde réel et ses contingences. « L'orchestre Colonne venait d'exécuter en sourdine, du fin bout de l'archet, toute cette délicieuse partie du *Sommeil de Faust*, le Choeur des Esprit et la Danse des Sylphes. » Les adjectifs « fin » et « délicieuse » transcrivent la délicatesse de l'interprétation qui plonge le narrateur dans des « rêveries esthétiques ». De même que les spectateurs qui assistent au tour d'Arlequin ou que le poète qui se promène dans un parc à la beauté mystérieuse, il est transporté dans un univers de rêve, il se retrouve « sous le charme », au sens magique du terme, de « cette hallucinante musique ¹⁸⁶³ ».

Les individus qui se retrouvent plongés dans l'ambiance du carnaval ne font que constater l'existence d'une atmosphère festive. L'un, suivant les indications de son ami, s'est préparé pour la fête : « enveloppé dans les plis bruissants d'un long camail, un masque de velours à barbe de satin assujetti derrière les oreilles, j'attendais mon ami de Jakels dans ma garçonnière de la rue Taitbout ¹⁸⁶⁴ ». Les autres se retrouvent à leur insu au milieu de la fête. Dans la rue les gens laissent éclater leur joie, « Partout retentissait comme une joie étrange ¹⁸⁶⁵ », « les gens, qui avaient du temps à eux, flottaient et se frottaient les uns aux autres. Et leurs visages étaient pleins de la lumière des éventaires (...) ¹⁸⁶⁶ ». La simple description de cet état de fête indique déjà que nos personnages occupent une position de témoin et non d'acteur. L'un attend et n'apprécie guère le déguisement, ses pieds sont « irrités » « sous le contact inaccoutumé de la soie ¹⁸⁶⁷ », le second trouve cette joie « étrange » et Malte ressent déjà la foule comme un monstre étouffant qui nuit à la liberté de mouvement des individus : les gens « se frottaient les uns aux autres ». Tous vont rapidement se trouver exclus de cette fête qui va pour eux prendre des allures de cauchemar.

II.3.2. Fête « macabre »

L'intrusion de ce que nous nommerons le « sabbat » pour reprendre les termes de Verlaine et, nous allons le voir, de Lorrain, est annoncée de la même façon que dans les danses macabres par un élément, musique ou bruit, qui crée un point de rupture.

II.3.2.1. Les cohortes de la nuit.

« Minuit sonne, et réveille au fond du parc aulique
Un air mélancolique, un sourd, lent et doux air
De chasse : tel, doux, lent, sourd et mélancolique,

¹⁸⁶³ LORRAIN J., op. cit., p. 38.

¹⁸⁶⁴ Id., « Les trous du masque », op. cit., p. 70.

¹⁸⁶⁵ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

¹⁸⁶⁶ RILKE R.M., op. cit., p. 48.

¹⁸⁶⁷ LORRAIN J., « Les trous du masque », op. cit., p. 70.

L'air de chasse de Tannhäuser. ¹⁸⁶⁸»

« Pour créer l'atmosphère de son évocation, Verlaine tire ici un effet très heureux, et assez neuf, de la musique. Il choisit naturellement une musique récente et c'est l'apparition du wagnérisme dans la poésie française (...). Verlaine pense sans doute au Vénusberg plus qu'à « l'air de chasse ». ¹⁸⁶⁹» Mais l'utilisation de ce dernier n'est pas innocente et doit à mon avis être rapprochée des thèmes du chasseur diabolique et de la chasse infernale. Le chasseur diabolique est un démon lancé à la poursuite d'une personne, il surgit à cheval et signale son arrivée en soufflant dans un cor : « Et voilà qu'on entendit au loin un bruit ressemblant à celui d'un chasseur soufflant de façon horrible dans son cor, puis les aboiements de chiens de chasse qui le précédaient. ¹⁸⁷⁰» Les chasses infernales menées par Hellequin ou Herla et dont nous avons déjà parlé, peuvent également être annoncées par le son du cor, voici « l'apparition que notent la Laud chronicl anglo-saxonne et celle de Hugh Candidus pour l'année 1127 :

« Peu après, de nombreuses personnes virent et entendirent passer de nombreux chasseurs ; ils étaient noirs, grands et repoussants ; leurs chiens étaient tout noirs, laids et avaient de grands yeux. Ils chevauchaient des destriers et des boucs noirs. On les vit aussi dans la ville de Burth et dans toutes les forêts entre cette ville et Stanford. Les moines entendirent sonner les cors que les chasseurs faisaient retentir le soir ». ¹⁸⁷¹»

Paul Verlaine attribue au cor les mêmes connotations contradictoires que nous avons rencontrées au moyen âge :

« Des chants voilés de cors lointains où la tendresse
Des sens étreint l'effroi de l'âme en des accords
Harmonieusement dissonants dans l'ivresse ;
Et voici qu'à l'appel des cors
S'entrelacent soudain des formes toutes blanches (...). ¹⁸⁷²»

Le cor, jouant un air de chasse, annonce l'hallali et provoque inévitablement « l'effroi de l'âme » et pourtant cet air de chasse, ainsi que le souligne la répétition en chiasme des adjectifs qui miment le son de l'instrument, reste paradoxalement « mélancolique », « sourd, lent et doux ». L'oxymore « Harmonieusement dissonants » met en relief la tonalité des « accords » qui portent en eux la double caractéristique de la musique du diable. L'ambiguïté se poursuit puisque les « formes blanches » se transforment en de « fébriles fantômes ¹⁸⁷³».

¹⁸⁶⁸ VERLAINE P., op. cit., p. 71.

¹⁸⁶⁹ AGUETTANT L., op. cit., pp. 46-47. La première représentation de Tannhäuser eut lieu le 13 mars 1861.

¹⁸⁷⁰ LECOUTEUX C., Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au moyen âge, op. cit., p. 56. (Extrait du texte de Césaire de Heisterbach, XIII^e siècle, Dialogus miraculorum atque magnum visionum).

¹⁸⁷¹ *ibid.*, p. 90.

¹⁸⁷² Op. cit., p. 71.

II.3.2.2. Rires et cris.

Le bruit et les cris enlèvent le personnage à sa solitude. Encore sous le charme de la « Danse des Sylphes » le mélomane tombe « cruellement » « du haut » des « ses rêveries esthétiques dans le prosaïsme et le brouhaha d'un entracte ¹⁸⁷⁴ » qui va lui révéler qu'il se trouve « en pleine assemblée de sabbat sabbatant ¹⁸⁷⁵ ». Les sons des « cornets à bouquin et les cris exaspérés » qui montent du boulevard rendent « étrange et même inquiétante » la « veillée solitaire d'une forme masquée affalée dans un fauteuil », et, dans le « clair-obscur », les objets prennent peu à peu des allures sinistres : les « bougies très blanches, sveltes » sont « comme funéraires ». « Les cris des masques éclatant au loin aggravaient encore l'hostilité du silence ¹⁸⁷⁶ », ce sont ces cris qui vont provoquer la longue descente vers les Enfers au cours de laquelle le narrateur va côtoyer le néant : « Dans quel cauchemar, dans quelle ombre et dans quel mystère avais-je commencé de descendre ? ¹⁸⁷⁷ » se demande-t-il avant de prendre la route.

Celui qui ne peut entrer dans la danse ou dans la farandole parce qu'il n'est pas psychologiquement prêt, va se sentir agressé par la foule : « Autour de moi criait cette foule railleuse / Qui des infortunés n'entend jamais les cris. ¹⁸⁷⁸ » Le monde, autour du poète livré à la solitude, se vide peu à peu de son humanité. Les hommes sont réifiés, ils deviennent des « masques ¹⁸⁷⁹ » et leurs voix se transforment en cris. La puissance du cri, qui devient insoutenable, est mise en relief par l'isolexisme « criait / cris », par l'alliance des termes « criait / railleuse » et par l'allitération en [r] - « autour », « criait », « railleuse » -, le cri moqueur de la foule ne semble plus pouvoir avoir de fin.

Malte se sent lui aussi agressé par la gaieté inhabituelle de la foule, « le rire suintait de leurs bouches comme de blessures purulentes ¹⁸⁸⁰ ». Le rire moqueur de ceux qui savent participer à la farandole rappelle celui qui se dessine sur le visage des momies qui invitent les vivants à danser. Ce rire satirique, particulièrement visible dans la fresque de la Ferté-Loupière, n'entraîne pas dans les premières représentations plus proches de l'atmosphère du Dit des trois morts et des trois vifs à la sobre et tragique éloquence.

¹⁸⁷³ Ibid., p. 72.

¹⁸⁷⁴ LORRAIN J., « Lanterne magique », op. cit., p. 38.

¹⁸⁷⁵ Ibid., p. 41.

¹⁸⁷⁶ Id., « Les trous du masques », op. cit., p. 70.

¹⁸⁷⁷ Ibid., p. 71.

¹⁸⁷⁸ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

¹⁸⁷⁹ Ibid., p. 274.

¹⁸⁸⁰ RILKE R.M., op. cit., p. 48.

« Là, les « transis » prenaient une attitude digne et venaient par charité, charité provocante il est vrai, mais avec une sorte de honte de leur laideur et de terreur pour leur mission, avertir les vivants de mieux profiter du temps qu'il leur restait à vivre. Ici, ils perdent toute dignité, toute pudeur. Tandis que trois d'entre eux s'affublent d'instruments de musique pour composer un orchestre dont les sonorités douces contrastent vigoureusement avec la laideur des musiciens, les autres s'agitent, gesticulent, gambadent, se contorsionnent, esquissent des pas de danse. Ils se montrent dans le même temps irrespectueusement familiers. L'un ne prend-il pas le pape par le bras ? L'autre ne frappe-t-il pas l'épaule du légat et du roi ? Celui-ci saisit la main de l'archevêque, celui-là pousse l'évêque dans le dos et tel autre saisit le curé au collet. Il y a de plus un parti pris visible de les enlaidir. Nous avons décrit déjà cet être ignoble, moitié momie, moitié squelette, dont le ventre crevé baye largement. Mais la tête surtout est excessivement grotesque. La bouche garnie de toutes ses dents, se fend et remonte vers le crâne beaucoup plus que ne le permet la vérité anatomique : elle s'ouvre pour le cri, s'incurve pour le rire. Et dans l'orbite creux, les yeux tout ronds tournent en tout sens.¹⁸⁸¹ » Le rire, transposé dans le climat de dérision qu'offre le carnaval, permet de prolonger les leçons des fresques médiévales puisqu'il possède au sein de la fête un pouvoir égalisateur : « le rire carnavalesque est un rire d'en bas ; il donne aux exclus la possibilité de railler les gens en place.¹⁸⁸² » C'est ce même rire qui agite la foule dans La danse macabre de Paul Lacroix, lorsque la Mort se sert de sa pelle pour pousser le pape à la suivre : « Le peuple riait de tous ses poumons, et applaudissait la pantomime autant que la musique.¹⁸⁸³ » « L'explosion du rire est liée à un phénomène physique, physiologique. Le défoulement qu'il permet intéresse cependant aussi bien notre esprit que notre corps. Secouer les conventions, surprendre par l'évocation des réalités que l'on cache ordinairement, choquer en disant l'impossible à dire, ce sont des moyens de créer un malaise que se dénoue par une décharge, d'ébranler nos nerfs et de déclencher le rire, un « rire nerveux » justement, dont ne peuvent pas toujours se défendre ceux mêmes qui le jugent d'un goût discutable. Ce type de comique peut-être paillard, ou « stercocaire », scatologique. Il est avant tout provocation, et par là même encore une farce, un jeu.¹⁸⁸⁴ » Ne pouvant se défouler par le rire et refusant donc de partager les valeurs véhiculées par ce dernier, ceux qui ne sont pas aptes à participer à la liesse populaire, - « je sentais que j'aurais dû rire, moi aussi ; mais je ne le pouvais pas¹⁸⁸⁵ » - , les témoins de la fête vont projeter leurs angoisses sur la foule.

II.3.3. Orgie et débauche.

¹⁸⁸¹ MEGNIEN P., op. cit., pp. 43-44.

¹⁸⁸² HEYVAERT Alain, La transparence et l'indicible dans l'oeuvre de Musset, Paris : presses de l'A.N.R.T., 1994, p. 99.

¹⁸⁸³ Op. cit., p. 186.

¹⁸⁸⁴ FAVRE Robert, Le rire dans tous ses éclats, Aubenas : P.U.L., 1995, p. 97.

¹⁸⁸⁵ RILKE R.M., op. cit., p. 48.

« Dans son poème Musset rappelle que sa première trahison a eu lieu pendant la période de carnaval, la description insiste sur l'avilissement de la fête ¹⁸⁸⁶ » :

« C'était en février, au temps de carnaval.
Les masques avinés se croisaient dans la fange,
S'accostaient d'une injure ou d'un refrain banal.
Dans un carrosse ouvert une troupe entassée
Paraissait par moments sous le ciel pluvieux,
Puis se perdait au loin dans la ville insensée,
Hurlant un hymne impur sous la résine en feux. ¹⁸⁸⁷ »

Le personnage « Assis sur une borne, au fond d'un carrefour ¹⁸⁸⁸ » n'a qu'une vision parcellaire et négative de la foule, « les masques s'accostaient », « une troupe entassée / Paraissait par moments » ; la ville, « immense égout », est remplie de « fange » et ses habitants sont semblables à des bêtes furieuses. Ils se croisent dans la boue, s'entassent dans des espaces minuscules, s'échangent des injures, hurlent au lieu de parler. Le motif de l'orgie préparé par l'expression « les masques avinés » va alors éclater :

« Cependant des vieillards, des enfants et des femmes
Se barbouillaient de lie au fond des cabarets,
Tandis que de la nuit les prêtresses infâmes
Promenaient çà et là leurs spectres inquiets.
On eût dit un portrait de la débauche antique,
Un de ces soirs fameux chers au peuple romain,
Où des temples secrets la Vénus impudique
Sortait échevelée, une torche à la main. ¹⁸⁸⁹ »

Dans ce monde inversé mêmes les êtres innocents, les « enfants », participent à l'orgie ; les femmes, sans doute des prostituées, se transforment en « spectres inquiets » et tous, à la suite de la « Vénus impudique », semblent sombrer dans la luxure.

Malte se retrouve dans la même position d'infériorité puisque ses yeux blessés ne peuvent plus voir qu'une partie du monde. « Quelqu'un me jeta dans les yeux une poignée de confettis qui me brûlèrent comme un coup de fouet », il est d'autre part également placé à un carrefour, lieu dont nous avons précédemment précisé la connotation démoniaque. Prisonnier de la foule il va devoir subir l'accouplement des hommes. Les individus « flottaient et se frottaient les uns aux autres (...). Ils riaient d'autant plus que plus impatiemment je tentais d'avancer (...). Aux carrefours les gens étaient coincés, imbriqués les uns dans les autres. Il n'y avait plus d'avance possible, rien qu'un mol et silencieux mouvement de va-et-vient parmi eux comme s'ils s'accouplaient debout ¹⁸⁹⁰ ».

¹⁸⁸⁶ HEYVAERT A., op. cit., p. 100.

¹⁸⁸⁷ Op. cit., p. 274.

¹⁸⁸⁸ Ibid., p. 275.

¹⁸⁸⁹ Ibid., p. 274.

Le drame de l'amoureux trahi retire au carnaval ses prestiges et le poète transforme le spectacle offert par la fête en « un portrait de la débauche antique ». Nous avons l'impression d'assister à la fois à l'incendie de Rome - Vénus brandit « une torche », les individus hurlent « sous la résine en feu » - et aux orgies du « peuple romain¹⁸⁹¹ » décadent. Croyant échapper à l'emprise du terrible que représentait pour lui la vision du mur dévasté, Malte se retrouve prisonnier de la foule et subit la pire des agressions, le viol. Malte et Musset se retrouvent mêlés, contre leur volonté, à un véritable sabbat, mais, comble de l'horreur, ce ne sont plus des morts vivants, des sorcières ou des démons qui y participent mais des hommes, des femmes et des enfants.

III. Déplacements et inversions.

Le carnaval se définit comme une période où l'ordre social et les hiérarchies sont symboliquement modifiés ou renversés, il est l'occasion de fêtes, de spectacles où s'actualisent les oppositions. « Le carnaval bouleverse les rapports sociaux ; il bouscule les hiérarchies - il crée un monde à l'envers.¹⁸⁹² »

III.1. Les fêtes des fous.

Pour mieux comprendre comment le carnaval peut être relié aux danses macabres, il faut se replonger dans l'histoire de celui-ci. Il trouve notamment une partie de ses origines dans les fêtes des fous médiévales, restes des réjouissances de l'ancienne Rome. « La fête des Calendes ou des Saturnales commençait, chez les Romains, au milieu du mois de décembre, et se prolongeait jusqu'au troisième ou cinquième jour de janvier ; tant que durait cette fête, les affaires publiques et particulières restaient suspendues ; on ne songeait qu'au plaisir ; ce n'étaient que collations, danses, concerts, mascarades : on s'envoyait l'un à l'autre invitations et présents ; on ne quittait presque plus la table ; on y faisait des rois du festin ; on y installait les esclaves à la place de leurs maîtres ; on se permettait de tout dire et de tout faire, comme sous le règne de Saturne, au bon temps de l'âge d'or. Le christianisme, qui recruta ses premiers apôtres parmi les classes infimes de la société, n'eut garde de priver celles-ci d'une fête pareille, que l'on pouvait, au besoin, défendre avec les paroles de l'Évangile sur la charité et l'égalité. Il fractionna seulement cette longue fête en plusieurs fêtes spéciales qui s'abritèrent chacune sous les auspices d'un jour férié du calendrier catholique.¹⁸⁹³ » Ainsi, les Lupercales, qui se célébraient au mois de février en l'honneur du dieu Pan furent partagées en deux fêtes distinctes : les fêtes du carnaval qui s'ouvraient le lendemain de l'Épiphanie et ne se terminaient qu'au mercredi des Cendres et les fêtes du mois de mai qui généralement se bornaient aux

¹⁸⁹⁰ RILKE R.M., op. cit., p. 48.

¹⁸⁹¹ MUSSET A. de., op. cit., p. 274.

¹⁸⁹² HEYVAERT A., op. cit., p. 98.

¹⁸⁹³ LACROIX Paul, Le Moyen Age et la Renaissance, Tome I, Partie 3, « Fête des fous », Paris : 1849, non paginé.

premiers jours de ce mois. Toutes ces fêtes reçurent la désignation générique de Fête des Fous.

A la fin du XV^e siècle se multiplient les énumérations, les défilés ou les danses de fous dans la littérature narrative, la poésie et le théâtre, et c'est donc tout naturellement que le personnage du fou va prendre place dans le défilé macabre. « Le péché commence à être figuré par la folie et le fou en personne, au cours du XII^e siècle. A mesure que l'instant de la mort se met à signifier en même temps l'en deçà et l'au-delà, le fol devient par delà la figure directe du péché, celle, seconde, de la mort. C'est ce qui explique que se rejoignent dans nombre de supports à l'instant de la mort, le fol, le mort et les diables. En ce lieu qui signifie la mort, étrangement, ils échangent leurs figures : le fol a un squelette pour corps, le mort prend des allures de fol, le diable a des aspects de cadavre ou de fol. Ils échangent aussi leurs mouvements : les morts se mettent à danser comme les diables, et les fols comme les morts. Vivants, ces fous anticipent la danse macabre, morts qu'ils sont déjà par leur péché :

« Vous deussiez ja estre devant
Et danser toute la première, »
dit la Mort à Margot la folle.¹⁸⁹⁴»

La danse des fous anticipe donc, au sein de la vie quotidienne, sur la danse des morts. Symbole de l'inversion que permet la mort puisque tous les hommes sont égaux devant elle et que ce sont les squelettes et non les vivants qui se livrent aux plaisirs de la fête, les danses macabres apparaissent comme une autre expression du motif du carnaval, moment où la hiérarchie est mise à mal mais aussi lieu de la fête et donc espace propice aux débordements. Quant aux fêtes des fous, elle sont le seul espace où les hommes acceptent, par jeu, de danser avec la mort.

III.2. Danse, carnaval ou sabbat ?

Le carnaval et ses formes apparentées ont occupé une place importante comme réalité festive et source d'inspiration au XIX^e siècle. « On a en effet tendance à croire que les bouleversements économiques et politiques avaient condamné le carnaval ; la révolution industrielle aurait affaibli les liens familiaux et corporatistes nécessaires à l'unité festive et la Révolution aurait réalisé une émancipation qui n'était jamais que jouée par les bouleversements carnavalesques. En réalité le carnaval reprend vigueur sous la Restauration et ne verra s'amorcer son déclin qu'après le second Empire. Les observateurs sont mêmes frappés par le déchaînement des passions carnavalesques sous la monarchie de Juillet, particulièrement pendant les dix premières années. Certes l'influence littéraire sur le carnaval est sensible ; cependant la mode vénitienne à laquelle ont concouru Delavigne, Sand, Musset, Valéry... n'est pas coupée de la source populaire comme le montre la liesse carnavalesque qui prend les allures d'une fête généralisée et conserve les caractéristiques du carnaval : gaspillage,¹⁸⁹⁵ mélange des classes sociales, fronde du pouvoir, propos scatologiques et obscènes . »

¹⁸⁹⁴ BLUM Claude, La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, tome I, Paris : Librairie Honoré Champion, 1989, p. 122.

Le port du masque confère donc le pouvoir de se livrer à diverses manifestations festives dans lesquelles la danse et le défilé occupent une place centrale. Dans la « Nuit du Walpurgis classique » où nous n'avons pas à proprement affaire à des masques mais à de « fébriles fantômes », à des « spectres » qui ne sont peut-être que le reflet des « sylvains de marbre », des « dieux marins » ou des « Vénus », c'est-à-dire d'autres formes de l'étrange, la danse développe ses arabesques, accompagnée par les « chants voilés » des cors :

« Et voici qu'à l'appel des cors
S'entrelacent soudain des formes blanches,
Diaphanes, et que le clair de lune fait
Opalines parmi l'ombre verte des branches,
- Un Watteau rêvé par Raffet ! -
S'entrelacent parmi l'ombre verte des arbres
D'un geste alangui, plein d'un désespoir profond,
Puis, autour des massifs, des bronzes et des marbres,
Très lentement dansent en rond.¹⁸⁹⁶ »

Verlaine, dans les vers précédents, a essayé de transposer l'impression musicale qu'évoque pour lui « l'air de chasse de *Tannhäuser*¹⁸⁹⁷ ». « Puis vient une période poétique de neuf vers, qui s'étale sur trois strophes enjambant de l'une à l'autre, créant une sorte de déséquilibre, de vertige, où disparaît un instant le dessin rythmique de la strophe. Consciemment ou non, le poète a préparé l'effet saisissant que produira le retour à l'équilibre rythmique, dans les deux derniers vers de la période, qui évoquent la lente ronde des spectres. Ainsi, les vicissitudes du rythme traduisent le sentiment lyrique du morceau - l'étrangeté de ce ballet harmonieux dansé par des ombres désespérées.¹⁸⁹⁸ » Cette poésie évoque le ballet des ombres, une danse des spectres qui réalise l'alliance des arts proposée par les danses macabres. Le poète rappelle dans ses vers la musique de Wagner, les atmosphères picturales de Watteau, mais plus encore, en jouant avec la sonorité des mots et leur pouvoir évocateur, il met en musique la Revue des Ombres de Raffet.

Cette danse des ombres est très proche de celle des Sylphes que Jean Lorrain évoque dans la « Lanterne magique ». La scène sept de la seconde partie de La Damnation de Faust contient le chœur des sylphes et des gnomes :

« « Dors, heureux Faust, dors ! Bientôt, sous un voile
D'or et d'azur, tes yeux vont se fermer ;
Songes d'amour vont enfin te charmer,
Au front des cieux va briller ton étoile. »

¹⁸⁹⁵ Ibid., pp. 96-97.

¹⁸⁹⁶ Op. cit., pp. 71-72.

¹⁸⁹⁷ Ibid., p. 71.

¹⁸⁹⁸ AGUETTANT L., op. cit., p. 47.

Puis a lieu le ballet des sylphes : « Les esprits de l'air se balancent quelque temps en silence autour de Faust endormi et disparaissent peu à peu ». ¹⁸⁹⁹ » Ces esprits ne sont en fait que des figures du démon et leur entrée en scène préfigure l'irruption des morts vivants dans l'enceinte de la salle du Châtelet. En effet, transporté « dans les bosquets et prairies du bord de l'Elbe, Faust s'endort dans un « voluptueux sommeil ». Dans un songe, le chœur de gnomes et de sylphes, esprits « de la terre et de l'air », en fait émissaires amenés de l'Enfer par Méphistophélès, berce Faust dans l'illusion d'un bonheur parfait. Leur musique est féerique, infiniment délicate, totalement séduisante ¹⁹⁰⁰ ». Notre narrateur, semblable au personnage de Faust se trouve « tout entier sous le charme de cette hallucinante musique ¹⁹⁰¹ ». « Mais c'est dans l' « Evocation », scène 12, autre illusion créée cette fois pour enlever Marguerite, que Méphistophélès avoue franchement la nature de son chœur de démons :

« Esprits des flammes inconstantes,
 Accourez ! J'ai besoin de vous...
 Follets capricieux, vos lueurs malfaisantes
 Vont charmer une enfant et l'amener à nous.
 Au nom du Diable, en danse !
 Et vous, marquez bien la cadence,
 Ménétriers d'enfer, ou je vous éteins tous ! »

En vérité, le Menuet des Follets est grotesque : on peut facilement y imaginer sorcières et crapauds tournoyant à la ronde du Sabbat. Avant de commencer sa célèbre Sérénade, Méphistophélès « fait le mouvement d'un homme qui joue de la vielle », référence à la tradition du ménétrier diabolique. ¹⁹⁰² » Cette scène de sabbat, nous allons le voir dans notre prochaine partie, va contaminer l'ensemble de la salle.

Devant Arlequin, figure emblématique du carnaval, s'attourent les « sorciers », « fées » et « enchanteurs » ; « l'arlequine » se tient en retrait tandis que « l'aveugle » et « le nain » semblent animés par le mouvement de « la biche » qui « passe avec ses faons ». L'un « berce un bel enfant » tandis que l'autre « regarde » « Grandir l'arlequin trismégiste ¹⁹⁰³ ». Tous ces personnages échappés de l'univers de la fête et du merveilleux défilent devant les yeux du lecteur charmé par la douceur des vers. La pantomime d'Arlequin accentue l'impression de mouvement tandis que le rythme des cymbales suggère le motif de la danse.

Dans tous nos textes la danse ou la farandole joyeuse nous guident vers l'exclusion qui peut se manifester à tout moment au sein de la fête. Dans la « Lettre à M. de

¹⁸⁹⁹ Op. cit., p. 38, note n° 2.

¹⁹⁰⁰ WILKINS N., op. cit., p. 143.

¹⁹⁰¹ LORRAIN J., op. cit., p. 38.

¹⁹⁰² WILKINS N., op. cit., p. 143.

¹⁹⁰³ APOLLINAIRE G., op. cit., p. 64.

Lamartine » « vieillards », « femmes, « enfants »... la « troupe » des hommes rendus égaux par le port du masque, les « gens » comme les nomme Rilke, défilent indistinctement devant le poète comme dans une gigantesque danse macabre. Cette position en retrait qui trahit le refus du mélange carnavalesque et qui se confond avec la trahison amoureuse se retrouve dans un épisode de La Confession d'un enfant du siècle. Le troisième chapitre « révèle que la trahison a eu lieu après une mascarade et dans la deuxième partie, lorsque Octave se lance dans l'apprentissage de la débauche, la découverte du peuple s'effectue par le truchement du carnaval et en particulier lors de la descente de la Courtille ¹⁹⁰⁴ ».

« La première fois que j'ai vu le peuple... c'était par une affreuse matinée, le mercredi des Cendres, à la descente de la Courtille. Il tombait depuis la veille au soir une pluie fine et glaciale ; les rues étaient des mares de boue. Les voitures de masques défilaient pêle-mêle, en se heurtant, en se froissant, entre deux longues haies d'hommes et de femmes hideux, debout sur les trottoirs. Cette muraille de spectateurs sinistres avait, dans ses yeux rouges de vin, une haine de tigre. Sur une lieue de long tout cela grommelait, tandis que les roues des carrosses leur effleuraient la poitrine, sans qu'ils fissent un pas en arrière. J'étais debout sur la banquette, la voiture découverte ; de temps en temps un homme en haillons sortait de la haie, nous vomissait un torrent d'injures au visage, puis nous jetait un nuage de farine. Bientôt nous reçûmes de la boue (...). ¹⁹⁰⁵ »

Nous retrouvons dans les deux textes la même atmosphère d'ivrognerie et de violence contenue et chez Musset comme chez Rilke le carnaval, sorte d'exutoire, provoque une aspiration vers le bas. A l'époque de Musset le carnaval offre davantage l'occasion d'un « encanaillement des classes défavorisées que d'un renversement temporaire des hiérarchies. Les témoignages abondent. Ainsi, le Magasin pittoresque s'indigne en 1840 : « Aujourd'hui nous voyons au rebours de cette coutume païenne (saturnales), des riches profiter de la licence antique pour oublier leur condition, pour s'avilir et descendre au-dessous des derniers rangs du peuple, ils se précipitent dans la dégradation avec une ardeur furieuse comme dans leur élément naturel. » Le préfet de police, Gisquet, déplore les mêmes faits : « Nos élégants, les hommes de la haute société, semblaient prendre à tâche d'imiter la classe la plus abjecte et de renchérir sur les obscénités dont celle-ci avait jusque là le privilège de nous donner le spectacle » ¹⁹⁰⁶ ».

En réalité, le carnaval a toujours tiré ses participants vers le bas puisque son rôle consiste avant tout de permettre l'expression de ce qui est jugé tabou par la société : propos obscènes et scatologiques, beuveries, danses débauchées... autant d'éléments qui apparaissaient déjà au moyen âge et qui rapprochent ce moment des assemblées du sabbat. La fête des Calendes ou des Saturnales autorisait les folies les plus coupables et les plus honteuses. En 1444 Charles VII invita la Faculté de Théologie de Paris à écrire aux prélats et aux églises pour les adjurer de travailler à l'abolition de la scandaleuse

¹⁹⁰⁴ HYVAERT A., op. cit., p. 101.

¹⁹⁰⁵ MUSSET Alfred de., *La confession d'un enfant du siècle*, Manchecourt : G.F. Flammarion, 1993, p. 107.

¹⁹⁰⁶ HYVAERT A., op. cit., p. 97.

superstition connue sous le nom de Fête des Fous qui se pratiquait à l'intérieur des édifices religieux et débordait parfois dans les rues de la cité, se transformant en un cortège estudiantin qui entourait, au milieu des cris et des chants, l'âne des Fous sur lequel était juché un évêque de pacotille. « Suivant cette lettre, le jour de la Circoncision, les gens d'église assistaient à l'office, les uns en habits de femmes, de fous, d'histriens, les autres en chape et en chasuble mises à l'envers, la plupart avec des masques de figure monstrueuse ; ils élisaient un évêque ou un archevêque des Fous, le revêtaient d'habits pontificaux, et recevaient sa bénédiction, en psalmodiant les leçons des matines indignement travesties ; ils dansaient dans le chœur, chantaient des chansons dissolues, mangeaient et buvaient sur l'autel, jouaient aux dés sur le pavé de l'église, encensaient le célébrant avec la fumée de vieux cuirs et de matières puantes qu'ils faisaient brûler dans l'encensoir, couraient et sautaient de la façon la plus indécente, et, à la suite de cette messe dérisoire, se montraient sur des échafauds et se promenaient sur des chars en luttant de cris, de grimaces, d'insolences et d'impiétés.¹⁹⁰⁷ »

III.3. La mort au sein de la fête.

Les fêtes du carnaval obéissent également à un rituel, « dans la tradition européenne, un grand nombre de fêtes masquées se déroulent à des moments importants de l'année, espaces-temps qui, du point de vue naturel et cosmique, représentent des passages saisonniers¹⁹⁰⁸ ». Ces fêtes avaient pour but de rétablir la communication entre la communauté des vivants et les monde des morts, celui des ancêtres. « La mort et la résurrection sont une constante des carnivals. Ici c'est le roi ou le prince qui meurt, ailleurs c'est le gitan, le marié, l'ours, le taureau... ou encore la sardine, que l'on enterre en grande cérémonie dans une ambiance de faux deuil et d'allégresse amplifiée par les travestissements. Souvent, frappée de gigantisme, c'est la fête elle-même qui s'essouffle, mais toujours pour mieux renaître. Le fondement philosophique du carnaval, sa caractéristique la plus constante, est cette idée, profondément ancrée chez l'homme, que l'existence est un continuum. La vie, la mort et la renaissance représentent de simples étapes successives, mais vitales pour l'être humain, qu'elle projettent vers l'éternité.¹⁹⁰⁹ » Cette réunion de la mort et de la vie dans les moments de liesse populaire a fourni aux écrivains un thème aux multiples variations.

La descente aux Enfers dans laquelle se trouve emporté Musset dans la « Lettre à M. de Lamartine » va se clore sur une vision de mort. Le monde, autour de lui, change de couleur ; les contours sont rendus indistincts par le « ciel pluvieux », les sanglots « étouffés ». La ville est revêtue d'un « jour douteux » éclairé par de « blafardes lanternes ». Pour celui qui est exclu, le temps du carnaval offre une joie « étrange » et, nous l'avons vu, la foule se comporte comme lors d'une assemblée du sabbat. La « Vénus impudique » porte « une torche à la main » tandis que la « troupe entassée »

¹⁹⁰⁷ LACROIX P., « Fête des fous », op. cit., non paginé.

¹⁹⁰⁸ REVELARD M. et KOSTADINOVA G., op. cit., p. 14.

¹⁹⁰⁹ SIKE Y. de., op. cit., p. 95.

dans un carrosse hurle « un hymne impur » cependant que « des vieillards, des femmes et des enfants / Se barbouillaient de lie au fond des cabarets ¹⁹¹⁰ ». Tous se roulent dans la fange et dans la lie alors que, au même moment, la mort fait son apparition sous la forme des prêtresses métamorphosées en « spectres inquiets », attachées au service de Bacchus et de Pan. La diérèse sur le mot « inquiet » ajouté à l'allitération en [z] imposée par la liaison - « prêtresses infâmes », « spectres inquiets » - n'est pas sans rappeler les accords dissonants du violon du diable. Cette descente dans le néant, marquée par la répétition de la locution prépositive « au fond » - « au fond des cabarets », « au fond d'un carrefour » - n'a d'autre but que la recherche de l'être aimé :

« Ah ! toi, le savais-tu, froide et cruelle amie,
Qu'à travers cette honte et cette obscurité,
J'étais là, regardant de ta lampe chérie,
Comme une étoile au ciel, la tremblante clarté ? ¹⁹¹¹ »

L'indifférence de l'amante, soulignée par les adjectifs antéposés « froide et cruelle » est assimilée à une vision de mort. Celle-ci était déjà préparée avant la scène de carnaval par la rime « amante / sanglante » et par la comparaison épique qui proposait un rapprochement entre la détresse du laboureur, qui rentre chez lui en ne trouvant que mort et désolation après le passage du tonnerre, et la peine du poète abandonné par celle qu'il aimait :

« Tel, lorsque abandonné d'une infidèle amante,
Pour la première fois j'ai connu la douleur,
Transpercé tout à coup d'une flèche sanglante,
Seul, je me suis assis dans la nuit de mon coeur (...). ¹⁹¹² »

L'amante devient celle qui blesse, celle qui met à mort ; au sein de la fête, elle reste insensible aux cris du poète : « Ô mon unique amour ! que vous avais-je fait ? », elle ne vient pas lever le voile qui offrirait à l'agonisant un peu de « clarté ». L'« infidèle amante », « cruelle », insensible à la détresse de celui qui l'aimait devient la figure de la Mort ; la rime « rideau / tombeau » laisse sous-entendre qu'elle place elle-même la lame enfermant l'amant dans la tombe, sans un seul geste de regret ou de tendresse puisqu'elle ne soulève pas le linceul qui le recouvre.

« Ta main n'est pas venue entr'ouvrir ton rideau.
Tu n'as pas regardé si le ciel était sombre ;
Tu ne m'as pas cherché dans cet affreux tombeau ! ¹⁹¹³ »

Cette mise à mort de l'amant au sein du carnaval offre au lecteur une vision renouvelée de la danse macabre.

¹⁹¹⁰ Op. cit., p. 274.

¹⁹¹¹ Ibid., pp. 274, 275.

¹⁹¹² Ibid., p. 274.

¹⁹¹³ Ibid., p. 275.

Nous retrouvons celle-ci chez Jean Lorrain, déclinée sous la forme d'une danse des masques. « Le masque de chair n'est certes pas le dernier à tourmenter les hommes et, de la réalité au délire et inversement, il n'y a qu'un pas que l'esprit, fragilisé par la vision d'horreur qui s'impose à lui, ne manque pas de franchir tant est infime cette frontière qui sépare l'illusion du réel.¹⁹¹⁴ » C'est ce pas que le personnage livré à la solitude dans un « étrange bal, où l'on ne dansait pas, et où il n'y avait pas d'orchestre » va être amené à franchir ; la mort se répand tout d'abord sur les « dalles poudreuses, dont certaines, noircies d'inscriptions, recouvraient peut-être des tombeaux », puis sur les assistants qui subitement privés de mouvement se retrouvent « assis, rangés immobiles des deux côtés de l'ancienne église ». Identiques aux morts qui se réunissent la nuit dans un lieu saint pour prier, il se tiennent « muets, sans un geste, comme reculés dans le mystère sous de longues cagoules de drap d'argent, d'un argent mat au reflet mort ». Tous ont perdu leurs couleurs et leurs attributs carnavalesques, - « il n'y avait plus ni dominos, ni blouses de soie bleues, ni Colombines, ni Pierrots, ni déguisements grotesques » - pour se confondre en une troupe silencieuse et sans vie : « Tous ces masques étaient semblables, gainés dans la même robe verte, d'un vert blême comme soufré d'or, à grandes manches noires, et tous encapuchonnés de vert sombre avec, dans le vide du capuchon, les deux trous d'yeux de leur cagoule d'argent. » Ayant endossé la couleur de la folie les participants de ce bal masqué, désormais tous égaux, vont devenir semblables aux momies des danses macabres : leurs visages vont se décomposer devant les yeux du spectateur qui sent sa raison vaciller. « On eût dit des faces crayeuses de lépreux des anciens lazarets ». L'église abandonnée, devenue cimetière, n'abrite plus que des « spectres¹⁹¹⁵ », « des faces d'ombre » et lorsque le personnage, affolé, se tourne vers une glace il se découvre identique : « il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide : j'étais mort et je...¹⁹¹⁶ ». La folie, la mort et le démon (cette réunion d'êtres « encapuchonnés » rappelle les messes noires) se sont réunis en ce jour de carnaval pour montrer au narrateur une image de sa propre mort.

« La loge du théâtre, comme l'époque du carnaval, fournissent à Lorrain, toujours friand de ce spectacle, l'espace d'un gigantesque atelier où le modèle vieux se prend lui-même comme objet de peinture. C'est là qu'en vérité, « ce que notre temps appelle vulgairement maquillage » (Baudelaire) va prendre tout sons sens. Le temps n'est plus, où celui-ci ne servait que des fins séductrices. Il va désormais contribuer à l'élaboration de la dernière oeuvre d'art : non pas exactement chef-d'oeuvre inconnu, mais objet d'art funèbre, celui qui précède et annonce les fins dernières. Farder la mort : comment ne point voir là une esthétique, non plus délicate, mais décadente ?¹⁹¹⁷ » Le maquillage qui, par

¹⁹¹⁴ GIANINO Dominique, Le thème du masque dans la littérature romantique, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 304.

¹⁹¹⁵ LORRAIN J., « Les trous du masque », op. cit., p. 74.

¹⁹¹⁶ Ibid., p. 75.

¹⁹¹⁷ PALACIO Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Besançon : Nouvelles éditions Séguier, 1994, p. 155.

l'intermédiaire des lépreux, cache un instant la mort dans le récit que nous venons d'évoquer va permettre de transformer la salle du Châtelet en une « assemblée de sabbat ¹⁹¹⁸ ».

Le narrateur de la « Lanterne magique » reproche à l'électricien Folster d'avoir mis à mort « le grand Pan », d'avoir supprimé la Folie : « vous êtes un des assassins de la Fantaisie avec votre horrible manie d'expliquer tout, de tout prouver ¹⁹¹⁹ » ; mais, cruelle ironie, habitué aux mises en scènes romantiques empruntées au moyen âge, regrettant « ces tombes au clair de lune, ce ciel brumeux d'hiver, et, au-dessus des ces torsions et de ces pâleurs de damnées, la bataille éternelle des nuages et les cônes noirs des cyprès agités par le vent... » il ne sait pas voir au-delà des apparences et prend cette déclaration de son voisin de fauteuil « nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous entoure ¹⁹²⁰ », pour une des conséquences des expériences de Charcot. Excédé, Folster lui tend ses jumelles et lui apprend à déceler les morts vivants au sein de la foule :

« Là-bas, au balcon, ces trois femmes élégantes en veste de peluche, en chapeau Directoire, trois demoiselles évidemment. Regardez-moi ces pâleurs de craie, ces yeux noircis de kohl ; et comme une plaie vive ouverte en pleine chair, dans ces faces de trépassées, la tache écarlate des lèvres archi-peintes. Ne sont-ce pas de véritables goules, de damnables cadavres échappés du cimetière et vomis par la tombe à travers les vivants, fleurs de charnier jaillies pour séduire, envoûter et perdre les jeunes hommes ? Quel sortilège émane-t-il donc de ces créatures, car elles ne sont mêmes pas jolies, ces fripeuses de moelles, plutôt effrayantes avec leur teint mortuaire et leur sourire sanguinolent. ¹⁹²¹ »

Ces femmes au « sourire de goule, tout humide de sang » se nourrissent des grosses fortunes de la ville. Dans une « seconde loge, une petite femme honnête et fraîche comme une rose » est en fait une sorcière qui assiste à toutes les exécutions publiques et « tressaille d'une volupté profonde en voyant choir une tête coupée » elle reste « toujours jeune » et « comme gardée fraîche par la vue du sang ! ¹⁹²² » ; un « grand gaillard à fortes moustaches rousses » est en fait un démon dont toutes les « maîtresses meurent dans l'année » ; quant à l'amie de Folster, elle eût été « bel et bien rouée vive et brûlée » par la « Sainte Inquisition ¹⁹²³ »... Jean Lorrain dessine des « damnés, spectres à la tête humaine et autres épouvantements », « personnes absolument défuntes, dont les cadavres ont l'aspect très vivant ¹⁹²⁴ ». « Entre la réalité du corps et sa représentation, une ambiguïté

¹⁹¹⁸ LORRAIN J., « Lanterne magique », *op. cit.*, p. 41.

¹⁹¹⁹ Ibid., p. 39.

¹⁹²⁰ Ibid., p. 40.

¹⁹²¹ Ibid., p. 41.

¹⁹²² Ibid., p. 42.

¹⁹²³ Ibid., p. 43.

¹⁹²⁴ Ibid., p. 41.

s'installe, un substitution s'opère de l'artificiel au naturel ¹⁹²⁵ » par le biais du maquillage ¹⁹²⁶. « Le maquillage ne fait désormais que rehausser la danse macabre, sujet imprévu qui prend de court l'aquarelle. Il ne s'agit plus maintenant d'édulcorer, mais de proclamer. « Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut au contraire, s'étaler », écrivait Baudelaire ¹⁹²⁷ ». La vie n'existe pas à l'extérieur du fard, nouveau masque qui cache l'état de nature du visage et qui nous révèle que le portrait, tout comme celui de Dorian Gray, est constamment guetté par la corruption du charnier. « Peindre à même le corps, prendre la corruption à la fois comme moyen et comme fin, devenait l'extrême du naturalisme, le point précis où il touche à la Décadence. ¹⁹²⁸ »

La mort fait partie intégrante de notre existence, elle est pour Rilke le noyau central de la vie ; il « ne conçoit pas la mort comme une Parque sinistre coupant un fil ténu ou comme un squelette terrifiant armé d'une faux, c'est-à-dire comme un ennemi extérieur à l'homme, mais comme la face intérieure de l'homme même ¹⁹²⁹ ». Lors de cette journée qui se termine par les fêtes du carnaval, Malte va côtoyer les différentes facettes de la mort et va à chaque fois tenter de fuir. Le mur sur lequel se devine le reste des maisons lui offre une vision de la tombe, il accroche çà et là des lambeaux de vie de même que « La charogne » de Baudelaire laisse encore entrevoir des morceaux de chair. Les intestins sont présents en creux à travers les « tuyaux de gaz » qui « avaient laissé sur les bords des plafonds des sillons gris et poussiéreux qui se repliaient çà et là, brusquement, et s'enfonçaient dans des trous noirs » ; les différents stades de la décomposition sont visibles sur les parois dans les « couleurs que d'année en année elle [la vie] avait changées, le bleu en vert chanci, le vert en gris, et le jaune en un blanc fatigué et rance ¹⁹³⁰ ». Mais ce mur sordide est « plein d'existence, de toutes les existences ¹⁹³¹ » : « avec quelque brutalité qu'on l'eût piétinée, on n'avait pu déloger la vie opiniâtre de ces chambres » et dans tous les recoins, la vie qui « se retenait aux clous », qui « tremblait », qui « s'était blottie sous ces encoignures », qui « transpirait dans d'affreuses tâches », offre un portrait des multiples existences qu'elle a habitées. « Elles étaient là, l'haleine fade des bouches, l'odeur huileuse des pieds, l'aigreur des urines, la suie qui brûle, les grises buées de pommes de terre et l'infection des graisses rancies. ¹⁹³² » Enfin, la rencontre du mourant fournit une passerelle entre la vision des maisons et la confrontation

¹⁹²⁵ PALACIO J. de., op. cit., p. 153.

¹⁹²⁶ Selon Baudelaire, « c'est grâce au maquillage que le visage peut devenir « ce pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature » ; que le visage est « corrigé, embelli, refondu ». Le maquillage serait ainsi la seule façon qu'aurait la femme d'accéder à l'oeuvre d'art, d'échapper à la malédiction d'être « naturelle, donc abominable ». » Ibid., p. 151.

¹⁹²⁷ Ibid., pp. 156-157.

¹⁹²⁸ Ibid., p. 156.

¹⁹²⁹ ANGELLOZ J.F., Rainer Maria Rilke, Mesnil : Paul Hartmann éditeur, 1936, p. 178.

¹⁹³⁰ RILKE R.M., op. cit., pp. 46-47.

¹⁹³¹ ANGELLOZ J.F., op. cit., p. 250.

avec la foule. Malte voit en lui la mort comme il a pu déceler la vie à l'intérieur des maisons, « c'est précisément son immobilité qui je sentis et que je compris tout à coup ¹⁹³³ » ; ne pouvant supporter la terreur de ce moribond qui « ne se défendait plus », Malte se précipite dehors. Toutefois, ce personnage qui incarne la Mort n'est peut-être qu'un diable de carnaval : « Ses oreilles étaient longues, jaunes et jetaient de grandes ombres derrière lui ¹⁹³⁴ ». Et ce masque de la mort va se propager sur tous les visages de la foule, « le rire suintait de leurs bouches comme de blessures purulentes ». Alors qu'il tente de se débattre, « j'accrochai je ne sais comment le châle d'une femme ¹⁹³⁵ », « à travers la déchirure de la foule, je courais comme un fou, en vérité c'étaient tout de même eux qui bougeaient, et moi qui restais en place », il va se trouver aspiré, asphyxié, pris d'un « vertige qui semblait faire tourner le tout » ; semblable au mourant, « j'étais lourd de sueur et une douleur étourdissante circulait en moi », il est symboliquement mis à mort par ses semblables : « l'air était épuisé depuis longtemps. ¹⁹³⁶ »

Le temps du carnaval a inversé les valeurs, recouvrant de vie ce qui n'était « a priori » qu'un mur détruit et ôtant à la foule son pouvoir de communiquer la joie ; la rencontre du personnage de la crémierie, qui n'est peut-être rien d'autre qu'un masque de carnaval nous fait osciller entre les deux faces d'une même réalité. Rilke « n'admet pas le précédé simpliste qui oppose le bien et le mal ou la vie et la mort comme des entités distinctes ; il imagine un concept plus grand embrassant les deux contraires ; la vie et la mort, oppositions simplement relatives, seraient groupées à l'intérieur de la vie, prise dans son sens absolu et considérée comme le fondement nécessaire des deux phénomènes, qui se limitent et se conditionnent l'un l'autre ¹⁹³⁷ ».

III.4. La découverte d'une autre vérité.

L'art du masque et celui du maquillage ne résistent pas au travail du vers :

« La dénudation absolue et complète,
C'est moi. J'ôte la force aux muscles de l'athlète ;
Je creuse la beauté ;
Je détruis l'apparence et les métamorphoses ;
C'est moi qui maintiens nue, au fond du puits des choses,
L'auguste vérité. ¹⁹³⁸ »

¹⁹³² RILKE R.M., op. cit., p. 47.

¹⁹³³ Ibid., p. 50.

¹⁹³⁴ Ibid., p. 51.

¹⁹³⁵ Ibid., p. 48.

¹⁹³⁶ Ibid., p. 49.

¹⁹³⁷ ANGELLOZ J.F., op. cit., p. 179.

¹⁹³⁸ HUGO Victor, « L'épopée du vers », op. cit., vers 313-318, p. 286.

Cette vérité, ainsi que le faisait pressentir le jeu des inversions lié au Carnaval, c'est désormais le fou, autre figure de la mort, qui en est le détenteur. « Le sot entre en 1486 dans la fameuse danse macabre de Guyot Marchant. La sottise figurera à son tour dans la danse des femmes de 1491. Comme ce personnage ne se trouve pas dans l'édition princeps de 1485, on peut penser qu'il ne figurait pas dans la danse du cimetière des Innocents. Que le sot n'échappe pas à la mort, qu'il soit figure, exemple de la mort, on le savait déjà. La signification de cette soudaine intrusion se situe ailleurs, dans le rapport qu'entretiennent folie et sagesse : le sage connaît le même sort que le sot ; au regard de la mort il est semblable à lui. Fou et sage sont figures de Mort. L'ancienne dichotomie est rompue : le fou et le sage qui signifiaient en opposition face à la mort ne sont plus que la double image d'une même réalité ¹⁹³⁹ » ; c'est pourquoi le sot répond au mort qui l'invite à « danser comme plus sage » :

« Or sont maintenant bons amis,
Et dansent icy d'un accord
Pleuseurs qui estoient ennemis
Quant ilz vivoient et en discord.
Mais la mort les a mis d'accord,
La quelle fait estre tout un
Sages et sots. Quant dieu l'accord,
Tous morts sont d'un estat commun. ¹⁹⁴⁰ »

Le fou, bien plus que le sage, est porteur du message de vérité et nous invite à rechercher celle-ci au sein même de l'inversion qui l'a créé. C'est dans le masque du carnaval qu'il faut chercher à voir, de même que Folster invite le narrateur de « La lanterne magique » à regarder les individus en face afin de découvrir sous le maquillage qui n'est que faux-semblant, la vraie réalité.

« Dans la « Lettre à M. de Lamartine » les masques sont répandus indistinctement dans la rue, dans le roman ils défilent devant une foule dont on ne sait si elle est masquée ou non. Sa haine lui sert de masque ; expression bien maladroite puisque le masque est ici la vérité. Le profond a submergé le superficiel. De la révélation du carnaval émerge un refoulé équivalent à la découverte de la trahison amoureuse narrée au troisième chapitre de la Confession qui exprime tout le paradoxe du carnaval mussétien : fête masquée propice au dévoilement des vérités. ¹⁹⁴¹ » Vérité de la haine née de l'abandon mais aussi vérité des larmes dont la fonction est de prouver que « le cœur n'est pas encore mort, que derrière le masque existe une âme ¹⁹⁴² ». C'est la découverte également, au-delà de la détresse et de la fête, du pouvoir de la poésie qui sait rendre immortel les instants de bonheur :

¹⁹³⁹ BLUM C., op. cit., pp. 125-126.

¹⁹⁴⁰ ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, op. cit., p. 163.

¹⁹⁴¹ HYVAERT A., op. cit., pp. 101-102.

¹⁹⁴² Ibid., p. 241.

« Lamartine, c'est là, dans cette rue obscure,
Assis sur une borne, au fond d'un carrefour,
Les deux mains sur mon coeur, et serrant ma blessure,
Et sentant y saigner un invincible amour ;
C'est là, dans cette nuit d'horreur et de détresse,
Au milieu des transports d'un peuple furieux
Qui semblait en passant crier à ma jeunesse :
« Toi qui pleures ce soir, n'as-tu pas ri comme eux ? »
C'est là, devant ce mur, où j'ai frappé ma tête,
Où j'ai posé deux fois le fer sur mon sein nu ;
C'est là, le croiras-tu ? chaste et noble poète,
Que de tes chants divins je me suis souvenu. ¹⁹⁴³»

Le poème de Verlaine évoque, par son titre, les ombres porteuses de mort qui s'assemblent sous les yeux d'Erichtho dans Le second Faust :

« Wachfeuer glühen, rote Flammen spendende,
Der Boden haucht vergossnen Blutes Widerschein,
Und angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.
Um alle Feuer schwankt unsicher, oder sitzt
Behaglich, alter Tage fabelhaft Gebild...
Der Mond, zwar unvollkommen, aber leuchtend hell,
Erhebt sich, milden Glanz verbreitend überall ;
Des Zelten Trug verschwindet, Feuer brennen blau. ¹⁹⁴⁴»

En les transposant dans un jardin de Lenôtre, le poète leur ôte toute agressivité, ils n'en demeurent pas moins inquiétants et le visiteur nocturne en vient à douter de ce qu'il voit :

« - Ces spectres agités, sont-ce donc la pensée
Du poète ivre, ou son regret, ou son remords,
Ces spectres agités en tourbe cadencée,
Ou bien tout simplement des morts ?
Sont-ce donc ton remords, ô rêveur qu'invite
L'horreur, ou ton regret, ou ta pensée, - hein ? - tous
Ces spectres qu'un vertige irrésistible agite,
Ou bien des morts qui seraient fous ? - ¹⁹⁴⁵»

Dans cette métaphysique de l'ivresse, folie et sagesse apportent des réponses tout aussi contradictoires en face du songe et du rêve. L'aube fait disparaître la « ronde vaste et

¹⁹⁴³ MUSSET A. de., op. cit., p. 275.

¹⁹⁴⁴ GOETHE, Le second Faust, collection bilingue, traduction de Henri Lichtenberger, Paris : éditions Montaigne, non daté, p. 83.
« Des feux de garde brûlent, jetant des flammes rouges, Le sol exhale le reflet du sang répandu, Et, attirées par l'éclat rare et merveilleux de cette nuit, S'assemblent les cohortes de la légende hellénique. Autour de ces feux vacillent incertaines ou s'installent A l'aise les créatures fabuleuses des jours antiques... La lune, incomplète il est vrai, mais lumineuse et claire, Se lève, répandant partout son doux éclat ; Le mirage des tentes s'évanouit, les feux jettent des lueurs bleues. »

¹⁹⁴⁵ VERLAINE P., op. cit., p. 72.

morne et tressautant » des « fébriles fantômes » ; le mystère retombe sur le « jardin de Lenôtre, / correct, ridicule et charmant ». Yves-Gérard Le Dantec rapproche ce poème du recueil des Fêtes galantes : « Bords de Seine ou de Marne ou massifs d'un jardin à l'anglaise, canal ou allées d'un parc de Lenôtre, « correct, ridicule et charmant », ces éléments à peine reconnaissables ont déjà dérivé hors de toute réalité : non pas même décor, ils sont faits de l'étoffe même du songe. La réalité la plus précise, c'est la rêverie qui, aussitôt, chez Verlaine s'en empare et l'abolit au profit d'une réalité seconde, patrie instantanée d'une âme de passage et qui ne peut davantage s'installer en elle, dont cette âme transie n'est jamais que l'habitante fuyante et pourchassée. » C'est sous le signe du clair de lune que s'inscriront les Fêtes galantes. « Ce « paysage choisi » c'est dans une « âme » qu'il s'étend ; c'est à même la trame de l'âme que bougent ces frondaisons, que dansent ou chantent « sur le mode mineur » ces personnages masqués, sans nom et sans visage, et c'est dans un air vide que sanglotent sans retomber « les grands jets d'eau sveltes » qui ne mouillent, qui n'éclaboussent rien. Ce décor, c'est le rêve de l'âme. » Dans la « Nuit du Walpurgis classique » ce décor était presque totalement en place. « Ronds-points, jets d'eau, allées, sylvains de marbre, dieux marins, quinconces, boulingrins, dans « l'ombre verte des arbres » c'est, sous l'impossible duperie de la localisation, la même patrie adorable et désespérée du rêve, envahie, pénétrée d'un même vertige et du pressentiment de son anéantissement tout proche. Monde du songe et de la mort, où le clair de lune déjà blanchit les êtres et les choses.¹⁹⁴⁶ »

Apollinaire plonge le lecteur de « Crépuscule » dans une atmosphère si étrange et si féérique qu'il en oublie la véritable nature d'Arlequin, figure mythique dont la description traditionnelle que voici ne correspond guère avec l'image véhiculée par le poète. « Une paire de ballerines noires toutes prêtes à favoriser une éventuelle et preste fuite ; un couvre-chef noir aussi, variant selon l'occasion (serre-tête évoquant le foulard du forban à l'espagnole, pétase rustique ou paradoxal prototype en toile raide du chapeau de gendarme) : telles sont les bornes physiques du personnage d'Arlequin. Ajoutons-y le masque de cuir bouilli : il cache plus de la moitié du visage, il permet donc au regard d'être parfaitement ambigu, et en même temps il peut laisser deviner aussi bien une insoutenable laideur de benêt disgracié que des traits d'une ingénuité charmante. Habillons le tout d'un assemblage de restes d'étoffe : c'est le gai costume bariolé des Carnavals (...). Ces éléments extérieurs, dès l'origine, assurent au personnage sa prééminence dans l'univers du théâtre comique.¹⁹⁴⁷ »

Nous sommes fort loin de ce personnage de carnaval, bouffon et maladroit. Par sa pantomime il tient le public en haleine, magicien il a le pouvoir de s'approcher des étoiles et il ne vient pas à l'esprit du lecteur que ce personnage puisse être masqué, l'adjectif « blême » s'associe naturellement au teint de la peau et ne peut désigner la couleur d'un masque. « Dans « Crépuscule », sous un ciel pâle et étoilé où paradent le « charlatan crépusculaire » et « l'arlequin blême », on ne sait presque plus, pris par le charme des

¹⁹⁴⁶ DANTEC Yves-Gérard le, préface des Fêtes galantes, VERLAINE Paul, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf, Gallimard, 1962, pp. 101-102.

¹⁹⁴⁷ DESVIGNES Lucette, « Prénom Arlequin, Nom de Famille Peuple », Arlequin est ses masques, Actes du colloque franco-italien de Dijon, 5-7 septembre 1991, Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, EUD, 1992, p. 17.

vers, si l'on est devant de vraies fées, de vrais sorciers et enchanteurs, ou devant des bohémiens et bohémiennes drapés d'oripeaux pour la fête foraine ¹⁹⁴⁸ » ; plus encore, j'ajouterai que nous ne savons plus si nous nous trouvons en présence du personnage d'Arlequin qui semble avoir pris ici les traits du Pierrot lunaire immortalisé par Watteau.

Le poète joue avec le thème du masque mais aussi avec celui du sabbat et de la mort. Les membres du sabbat, « sorciers », « enchanteurs » sont présents mais ils ont à leurs côtés des personnages merveilleux et bienveillants, des « fées ». Arlequin ¹⁹⁴⁹ autour de qui ils se sont réunis est à la fois le chef des démons et le créateur du merveilleux. Le « nain » qui pourrait porter des caractères maléfiques nous attendrit par son « regard triste » porté sur celui qui a le pouvoir de « grandir ». La mort est présente à travers les personnages du pendu et de l'arlequine, mais l'action de ces deux figures est également détournée. Le pendu « sonne en mesure des cymbales » avec ses « pieds », ce n'est donc qu'un acrobate, « non un cadavre, mais le mot assombrit le clair bruit des cymbales ¹⁹⁵⁰ ». La hantise de la noyade qui étreint le personnage féminin est surmontée par la saisie de l'étoile dans la voie lactée. « Le couple parvient à nier la fatalité de l'amour dans cette possession dont naît un enfant (v. 17) : « La paternité transfigure l'arlequin dans une chambre carrée », écrivait Apollinaire des personnages de Picasso. L'enfant, dans sa chair, est création de vie, c'est-à-dire poésie réalisée : dans cette lettre à Lou, poésie et engendrement / enfantement se recouvrent : « L'amour même, c'est la poésie naturelle de la vie, l'instinct naturel qui nous pousse à créer de la vie, à reproduire » (...). Dans ce déplacement du lieu clos au lieu ouvert, du terrestre au céleste, et dans cette intégration de la passion amoureuse au devenir cosmique, le sujet participe à la création de la vie. L'amour ne finit pas : il se perpétue dans la chair du monde. ¹⁹⁵¹ » Une promesse de poésie ininterrompue jaillit de la vibration des derniers vers :

« L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons
Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'arlequin trismégiste ¹⁹⁵² »

¹⁹⁴⁸ DURRY M.J., op. cit., tome III, p. 18.

¹⁹⁴⁹ « De toutes les autres étymologies plus ou moins vraisemblables qui ont été avancées, les plus crédibles restent celles qui mettent le nom en relation avec la tradition des diables bouffons qui, en France, s'appelaient Herlequin, Hellequin, ou Hennequin puisqu'étymologiquement Hellequin désigne le chef des démons. De cette origine infernale, Arlequin semble avoir gardé un visage couleur de suie, à moins que, d'une manière plus réaliste, la noirceur de son masque effrayant ne provienne de l'habitude qu'avaient les faquins et les charbonniers des vallées bergamasques de se barbouiller les joues de noir. En tout cas, c'est le plus terrifiant de tous avec cette espèce de protubérance sur le sommet du crâne, ce nez camus au-dessus d'une fine moustache, ces joues creuses et ces deux petits trous à la place des yeux surmontés par des sourcils broussailleux. » JONARD Norbert, « Avant propos », Arlequin est ses masques, Actes du colloque franco-italien de Dijon, 5-7 septembre 1991, Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, EUD, 1992, pp. 7-8.

¹⁹⁵⁰ DURRY M.J., op. cit., tome II, p. 61.

¹⁹⁵¹ ALEXANDRE D., op. cit., pp. 104-105.

Le poème s'estompe dans la mélancolie, l'aveugle ne voit pas la beauté de l'enfant, le nain envie la silhouette de l'arlequin et la biche évoque en nous un regard implorant, mais « la voix ne s'abaisse pas, la dernière syllabe reste en suspens, vibre dans l'espace (...). Quand les ombres conjuguées ont disparu, la poursuite d'une belle ombre recommence ¹⁹⁵³».

Ce monde du songe et du rêve, Jean Lorrain va l'atteindre par le biais de la drogue, si son personnage a pu côtoyer la mort c'est seulement parce qu'il a « encore bu de l'éther ¹⁹⁵⁴ ». Nous nous éloignons alors de l'atmosphère en demi-teinte créée par Apollinaire et Verlaine pour plonger dans un univers où la mort nous offre sa face la plus hideuse : celle de la décomposition... visible au grand jour ! « Quand paraîtra Histoires de masques, en 1900, dernier feu d'artifice d'une veine qui appartient déjà au passé... c'était à la fois le chant du cygne et l'illustration de l'observateur qu'était devenu Lorrain après la drogue. Le masque est une forme édulcorée de l'hallucination mais il en procède. Cette hallucination, cet état que confère la drogue, sont bien sûr propices à la déformation des visages, des silhouettes, des corps et si Jean Lorrain explore ce thème du masque, c'est aussi, bien sûr, parce que ses visions le conduisent vers ce thème si propice à l'imagination prête à s'envoler à la moindre suggestion, au moindre masque posé sur un secret, un mystère, car avant tout « l'ombre impénétrable, l'ombre silencieuse et hostile recèle tout l'infini dans le mystère et toute l'épouvante dans l'inconnu ¹⁹⁵⁵ » et même si Lorrain parle ici de la nuit, le masque n'est-il pas lui aussi impénétrable, silencieux, hostile, tant il recèle à son tour d' « infini dans le mystère » et d'épouvante dans l'inconnu » ? C'est d'ailleurs ce thème de l'épouvante de l'inconnu qui rejoint celui de la mort et de la décomposition, tout se tient, tout se lie pour ne plus faire qu'un, non seulement dans l'horreur mais aussi dans l'abject. ¹⁹⁵⁶ »

Le personnage du fou ou du bouffon, qui apparaît tardivement dans les danses, se voit dans celles-ci porteur du message égalitaire. Il nous apprend que le désir de posséder rend tous les hommes semblables :

La mort dit au bouffon

« Tiens-toi tranquille, bouffon et grande gueule,
Il te faut mourir comme les sages !

Car la mort n'a pas de regard différent
Pour le sage et le fou.

Réponse du bouffon

Bien que dans ce monde il y eut beaucoup de fous,
Qui plus que moi ont manié de l'argent,

¹⁹⁵² APOLLINAIRE G., op. cit., p. 64.

¹⁹⁵³ DURRY M.J., op. cit., tome III, pp. 222-223.

¹⁹⁵⁴ « Les trous du masque », op. cit., p. 75.

¹⁹⁵⁵ LORRAIN Jean, « Trio de masques », Histoires de masques, Joué-lès-Tours : éditions Christian Pirot, 1987, p. 62.

¹⁹⁵⁶ GIANINO D., op. cit., pp. 305-306.

Mais je voudrais bien continuer ainsi,
Si aucun bouffon ne devait rester sur terre. ¹⁹⁵⁷»

Ce n'est donc pas dans les apparences qu'il faut chercher ce qui rend les hommes égaux mais dans les sentiments qu'ils éprouvent : tous sont attirés par le gain et tous ont peur de mourir. Le fou des danses macabres de même que le bouffon ou le fou du carnaval nous enseigne à rechercher la vérité là où nous ne pensons pas la trouver. C'est celui dont se moque le narrateur de la « Lanterne magique », l'électricien Forlster qui a « tué le Fantastique ¹⁹⁵⁸ », qui sait reconnaître les morts vivants cachés dans la foule parisienne. Accédant à un autre univers au moyen de la drogue le narrateur des « trous du masque » reconnaît, dans le masque de la folie et de la mort, son propre visage. Et, comme s'il était besoin d'un certain recul, ce sont ceux qui ne participent pas à la mascarade qui vont voir apparaître la mort ; confrontés à leurs peurs les plus profondes, ils vont alors accéder à une autre vérité. C'est ainsi au sein de cet univers inversé par le port du masque ou par la fête que Musset et Malte comprennent la beauté de l'écriture et combien celle-ci permet de métamorphoser ses peurs. « Le temps de l'autre explication va venir, où les mots se dénoueront, où chaque signification se défera comme un nuage et s'abattra comme de la pluie. Malgré ma peur je suis pourtant pareil à quelqu'un qui se tient devant de grandes choses, et je me souviens que, autrefois, se sentais en moi des lueurs semblables lorsque j'allais écrire. Mais cette fois-ci je serai écrit. Je suis l'impression qui va se transposer. Il ne s'en faudrait plus que de si peu, et je pourrais, ah ! tout comprendre, acquiescer à tout. ¹⁹⁵⁹»

Le motif du masque permet également de transposer la danse macabre dans un nouvel environnement. En faisant resurgir les cohortes de la nuit et un de ses meneurs, Arlequin, au milieu d'un jardin à la française ou sur une scène de théâtre éclairée par la lune, Verlaine et Apollinaire ôtent la couleur angoissante qui était attachée à ces thèmes. La danse macabre devient une danse de fantômes, de pantins colorés, elle semble surgie d'un lointain passé à moins qu'elle ne soit qu'une part de notre imagination ; ces personnages qui défilent sont peut-être des morts, des figures démoniaques ou des êtres échappés du sabbat, peu importe, ils nous ouvrent les portes d'un monde onirique qui reste toutefois étrange et dérangeant.

Nous avons mentionné dans notre introduction que Heinrich Heine, venu à Paris après la révolution de 1830, avait décrit l'épidémie de choléra lors des fêtes du carnaval. Alfred Rethel s'est inspiré du récit de Heine pour composer une gravure montrant l'entrée de la mort au sein d'un bal masqué. La mort, de même que dans Le Masque de la Mort Rouge s'avance dans la salle alors que les hommes tombent autour d'elle, au fond, les musiciens tentent de fuir. En outre, la mort tire avec beaucoup d'application des accords d'un tibia qui imite le violon, motif qui rappelle l'alliance du diable et de la mort. Cette association est pourtant paradoxale puisque le squelette est vêtu d'une robe de moine. Enfin, le fou ou le bouffon est couché à ses pieds, il fait partie, avec les personnages

¹⁹⁵⁷ ANONYME, La Danse macabre de Berne, op. cit., p. 299.

¹⁹⁵⁸ LORRAIN J., op. cit., p. 39.

¹⁹⁵⁹ RILKE R.M., op. cit., p. 52.

masqués qui jonchent le sol, des victimes de la mort. Cette gravure établit ainsi un lien étroit entre le bal masqué et le carnaval et réunit les divers éléments que nous trouvons dans les danses macabres : mort musicienne, égalité des hommes devant la mort, tentative de fuite esquissée par les vivants alors que le squelette avance inexorablement, sûr de sa puissance. Enfin, dans le bal masqué comme dans le carnaval, la mort s'insinue au milieu des plaisirs de la vie, motif romantique mais aussi thème déjà exploité par Holbein. Sous le couvert du masque, et c'est là que nous pouvons établir une distinction avec les danses, la mort fait son entrée en passant inaperçue, ce qui permet aux écrivains qui ont exploité ce thème, de jouer du coup de théâtre. Si la mort fait réellement son apparition et trouble la fête des vivants, comme c'est le cas dans le Masque de la Mort Rouge, nous glissons dans le fantastique, mais très souvent, la mort n'est que la projection des pensées de l'auteur ou des rêves du narrateur. Faisant resurgir de sa mémoire les récits populaires et les fresques légendaires, celui-ci se projette dans une autre réalité. Il ouvre alors les portes d'un monde onirique - comme dans « Nuit du Walpurgis classique » ou « Crépuscule » -, ou effrayant et sans issue, ainsi en est-il dans Sarrasine et dans les récits de Jean Lorrain. La vérité que nous délivrent les songes ou les apparences n'est pas toujours acceptable et rares sont ceux qui comme Rilke ou Baudelaire, cherchent à lever le masque et à lire au-delà de ce premier voile qu'ils ont réussi à ôter.



Akfred Rethel, 'Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831'. (1847/48 et 1851). Bois de Gustav Richard Steinbrecher.

CONCLUSION

Les recherches que nous avons effectuées sur les danses médiévales ont fourni un point de départ à notre travail et nous ont servi de référence. Elle nous ont donné le pouvoir d'étudier les danses « contemporaines » et de savoir dans quelles mesures celles-ci leur sont restées fidèles, et comment elles ont évolué. De manière presque magique, il s'est alors produit une interaction entre des oeuvres que plusieurs siècles séparent. Les oeuvres « contemporaines », en nous renvoyant le reflet des oeuvres médiévales, mettent l'accent sur des éléments qui pouvaient être noyés dans le riche flot d'informations contenues dans les fresques et dans les textes, et nous aident ainsi à mieux comprendre les oeuvres originelles. Nous avons alors pu établir des distinctions qui jusque là n'étaient pas apparues. En effet, le travail de la mémoire qui influe sur les choix des graveurs et des écrivains aide à redéfinir plus clairement les oeuvres premières et ouvre de nouveaux horizons. Ainsi, en s'inspirant des oeuvres médiévales les auteurs ont mis l'accent de façon tout d'abord inconsciente sur tel ou tel aspect de l'oeuvre qui correspondait à leur personnalité ou à leurs aspirations et ont mis en évidence des éléments qui étaient alors jusque là passés quasiment inaperçus. L'image la plus concrète de ce travail de mémoire concerne la vision de l'Enfer que de nombreux critiques ont délaissée et qui apparaît comme une composante essentielle des danses. En associant la légende du sabbat à celui de la danse macabre, les écrivains ont redonné toute sa place à la gueule de l'Enfer médiéval, en faisant réellement danser les morts, ils nous ont montré à quel type de danse les momies des fresques médiévales pouvaient s'adonner. Enfin, l'entrée de la mort dans les bals masqués redonne toute sa vigueur au motif de l'inversion qui était dominant lors des fêtes des fous médiévales.

Quels thèmes apparaissent comme réellement novateurs par rapport aux oeuvres médiévales ? Comment peut-on définir celles-ci au terme de cette étude ?

Je ne reformulerai pas ici les différents points que nous avons soulevés quant à l'origine des danses, je proposerai simplement cette hypothèse : ne peut-on pas imaginer que deux types de danses aient coexisté ? L'une, émanant de l'Eglise, était un nouveau sermon sur la mort ; un prédicateur en chaire, après avoir décrit les scènes de la Genèse, comme on le voit à la Chaise Dieu, montrait aux hommes qu'ils devaient s'en remettre aux mains de Dieu sous peine de devoir être absorbés par l'enfer qui était le prolongement de la danse, comme c'est le cas dans la petite chapelle de Kernascleden. L'autre, jouée sur les parvis des églises et sur les places des villes, était un mystère, faisant entrer sur scène les personnages par couple. Leur apparition se faisait au son d'un orchestre de musiciens, comme on le voit dans les gravures de Guyot Marchant ou dans la fresque de la Ferté-Loupière. La mort dansait sur scène en suivant le rythme du tambourin, de la cornemuse ou de la vielle à archet, elle poussait les hommes à abrégier leurs regrets portant sur leur vie terrestre, puis les emmenait vers l'Enfer ou le Paradis; la représentation se terminait peut-être par une longue farandole.

L'imprimerie, qui a repris cette version des danses, a remplacé le prédicateur par l'auteur, qui devient un personnage semblable à celui de l'ermite que l'on rencontre dans les Dits et qui, à sa manière, mais d'une façon moins rigoureuse que l'Eglise, invite les hommes à prendre conscience de leur destinée. Néanmoins, comment s'expliquer l'absence de l'orchestre dans la première édition et toutefois la présence de l'auteur ? Peut-être faut-il voir là une nouvelle imitation de la structure des Dits qui ignoraient toute intervention musicale mais faisaient parler l'ermite, puis les morts et les vifs. La musique aurait alors été figurée par un orchestre typique, alors que les sermons ecclésiastiques, pour marquer le côté intimiste, ne font intervenir qu'un musicien. Il faut de plus faire remarquer que ce personnage, assis au pied de la chaire, joue très souvent de la cornemuse, sa présence n'avait peut-être d'autre but que de symboliser le diable. Preuve en est que le musicien de Berlin est figuré sous les traits d'un diabolotin. Ainsi, l'idée selon laquelle la danse macabre aurait été représentée avant d'être peinte ou fixée par le texte, me semble la plus acceptable et donne au terme « danse » tout son sens. Car pourquoi parler de « danse » pour des peintures ou des textes qui ne représentent qu'un défilé, d'autant que les morts musiciens, qui pouvaient à eux seuls suggérer une chorégraphie, sont apparus plus tardivement ? Il est en effet certain, lorsque l'on compare les mouvements des cadavres à ceux des danses de l'époque, que ces figures exécutaient des branles, des sauterelles, des danses vives et joyeuses. Par opposition, les vivants ne se livraient timidement qu'à une danse noble, mesurée et hiératique.

La danse macabre oscille donc entre deux mondes qui s'opposent : elle est jouée dans les églises et sur les places publiques, elle est accessible aux lettrés par le texte et aux autres par l'image, elle associe la gaieté des momies à la tristesse des vivants contraints de les suivre ; peinte au cimetière des Innocents, elle devient un des plus beaux livres du XV^e siècle. Ne peut-on expliquer sa perdurance par cette ambiguïté ? « La danse macabre n'est-elle pas le lieu où les tendances peuvent être exploitées : l'une aristocratique où le macabre n'est qu'humour noir provocant et périlleux, l'autre plus « populaire » démontre enfin une égalité rassurante, l'égalité devant la mort (...). Pour les

uns c'est vraisemblablement un livre « comique », par rapport au reste de la production, qui rappelle le carnaval avec une certaine dérision ; pour les autres, deux siècles plus tard, c'est un livre politique à pouvoir taumaturgique, qu'ils pensent « posséder » depuis longtemps. Mais pour l'un comme pour l'autre cette idée de squelette schématique, son alliance à tout ce qui est frivole, éphémère, lui ôte ce que son mystère pouvait avoir d'angoissant.¹⁹⁶⁰ »

Enfin, la danse doit une grande partie de son succès à l'imprimerie, qui lui a permis de multiples éditions. Guyot Marchant donna à un grand nombre l'occasion de pouvoir accéder à un thème qui n'avait encore jamais connu un tel moyen de diffusion. « Vers la fin du moyen âge, à la parole du prédicateur se joignit une nouvelle forme de représentation, la gravure sur bois, qui pénétra dans tous les rangs de la société. Ces deux moyens d'expression : prédication et image, s'adressant aux masses, ne pouvaient donner à la représentation de la mort qu'une forme simple, directe et facilement accessible. Toutes les méditations des moines d'autrefois sur la mort se condensèrent alors en une image très primitive.¹⁹⁶¹ » La perte de popularité des danses s'explique, par la suite, par un changement d'état d'esprit. L'emprise religieuse devient moins forte et l'homme « se découvre lui-même et prend de l'important à ses propres yeux. Il cesse de se tourner uniquement vers l'au-delà et attribue davantage de valeur à la vie terrestre en elle-même¹⁹⁶² ». La préoccupation de la mort diminue, d'autant que sa réalité se fait plus faiblement sentir. Les grandes épidémies se font plus rares, la médecine fait des progrès et les famines sont en nette régression.

Il faudra donc attendre le retour d'une calamité semblable au fléau de la peste noire, pour que les anciennes danses macabres reprennent toute leur signification. Il sera également nécessaire que des écrivains redécouvrent ce moyen âge qui fut trop longtemps jugé comme « barbare ». Il est surprenant de remarquer que dans les oeuvres issues de la tradition des danses macabres, le caractère ambivalent, dual des danses, se fait toujours sentir.

Les oeuvres qui puisent aux sources de la tradition médiévale et qui ont vu dans les danses un modèle à exploiter, ont avec elle en commun le désir de s'ancrer dans la réalité : la danse des morts n'est pas un simple défilé destiné à rappeler la puissance de la mort, elle dresse avant tout un portrait de la société et dénonce les avatars de celle-ci. La danse macabre, dans sa forme originelle, offrait aux écrivains tels que Pierre-Jean Jouve, Ulysse Normand, Léon Cathlin, la possibilité de montrer les ravages matériels et moraux causés par la guerre ... L'écriture devient une manière de réagir face à la dégradation matérielle et morale de la vie. La danse leur donnait « la possibilité de mettre en évidence une fragilité et une condition humaines bien réelles que le genre littéraire avait exprimées sous la forme la plus tragique : quelques auteurs - Fagus, Barrault - y ont aussi ajouté la vision d'un espoir concret et immédiat¹⁹⁶³ ».

¹⁹⁶⁰ BLONDEL Fabienne, « Pour une lecture de la danse macabre », L'écrit, revue d'histoire des arts, janvier 1993, n°2, pp. 70-71.

¹⁹⁶¹ HUIZINGA J., op. cit., p. 164.

¹⁹⁶² PRUDHOMMEAU G., op. cit., p. 195.

Les écrivains qui ont davantage vu dans les danses l'expression des légendes populaires ont à partir de ce canevas folklorique créé des oeuvres jouant avec les mythes et les peurs ancestrales : Walpurgis Nacht, messe des morts, danses du sabbat se sont retrouvées mêlées et ont donné naissance à un nouveau type de danses macabres. Cette métamorphose du thème est liée à l'influence du romantisme et du parnasse. Le fantastique a trouvé dans le motif des morts qui se lèvent un terrain propice à son expression ; la fascination pour le morbide, la recherche de l'esthétique de l'horrible ont pu s'ancrer dans les motifs de la jeune fille et de la mort, de l'alliance de la beauté et de la corruption, du mariage de la vie et de la mort. Ecrire la décomposition du corps, la transposer au rang de poème, d'oeuvre d'art, c'est cela même que faisaient, certes sans autant de délectation, les artistes du moyen âge.

Jouant avec nos angoisses, les écrivains font enfin entrer la mort dans le bal des vivants, et c'est sans doute le vestige de la danse macabre le plus familier aux romantiques. La mort se revêt de la couleur rouge, symbole de la puissance souveraine de la mort, accompagne son entrée d'une musique discordante et emmène les vivants dans une ronde au rythme entraînant provoquant le vertige, l'impression de se fondre dans une spirale qui mène l'homme au néant. Le carnaval, retrouvant les premières couleurs des danses, met le monde à l'envers et redonne au fou son importance : il est celui, qui sous couvert de la folie, révèle la vérité aux hommes aveuglés par les apparences. Semblable aux cadavres des Dits et des danses, il montre la face cachée du monde, celle que l'homme refuse très souvent de regarder en face. Le couple du fou et du sage qui apparaissait dans les danses reprend toute sa valeur. « Le discours du sage perd, dès lors, son sens. Le sage n'est pas un faux-sage, mais un sage impuissant. Il n'a même pas prise sur sa propre signification. Son discours se déroule dans le vide d'une inutile pratique. L'ironie se joue à présent aux dépens du sage : le sage, aussi, meurt, lui qui voulait prémunir le fol contre la mort. Par contre, le fol n'a que ce qu'il mérite ; il est véritablement la figure de son destin. D'une certaine façon, il est vérité, bien plus que le sage. Le sage, en fait, proposait une sorte d'adéquation de l'Homme à l'ordre de la société. Sa place en compagnie du fol montre qu'il ne répond pas à la question que l'Homme se pose lui-même. A son tour, cette sagesse se met à signifier la mort au lieu de l'expliquer. Elle n'a rien à dire. Cette question sans fin que la mort pose soudain, à laquelle le sage ne peut répondre, le fou la formule différemment parce que, seul de tous les danseurs, il renvoie à l'Homme dans son individualité :

« Entre vous coinctes et iolies
Femmes oyez que ie vous dis
Laissez a heure voz folies
Car vous mourrez sans contredis
Si iay ne meffait ne mesdis
A ceulx qui demeurent / pardon
Requiers / et a dieu paradis
Demander ne puis plus beau don ». ¹⁹⁶⁴ »

¹⁹⁶³ FABIANI D., op. cit., pp. 174-175.

¹⁹⁶⁴ BLUM C., op. cit., pp. 126-127.

Dans ce discours s'exprime véritablement l'ironie des danses. C'est celui que l'on pense fou qui détient la vérité et c'est au moment où les hommes comprennent toute la saveur de la vie qu'ils se voient obliger de la quitter. « En fait, la danse renvoie son image mouvante aux danseurs, c'est-à-dire à la mort vécue de l'individu, à la fois vivant et mort. Voici pourquoi l'ironie est inséparable de cette représentation : le vivant est bien le mort et c'est de sa mort qu'il s'agit. Dans ce miroir qu'il n'aime guère, il mire son image défaite. Mais, au moment où il sait qu'il va mourir, ou plutôt lorsqu'il est un mort, le vivant ne peut plus tirer parti de l'enseignement : l'organisation de la danse le lui interdit.¹⁹⁶⁵ »

Cette ironie ne pouvait échapper aux écrivains influencés par le romantisme. Alors que tout le monde rit autour de lui, le poète est empli de désespoir. L'homme, en jouant avec la fortune, en se livrant à des mascarades, en défiant la maladie et la mort se voile la face. En refusant de reconnaître ses responsabilités il fait naître la guerre, il crée sa propre déchéance. L'ironie « résulte aussi d'un décalage entre le réel et l'imaginaire, d'une non-conformité fondamentale entre l'un et l'autre. Cette situation favorise le détachement, la prise de conscience de l'absurdité du monde tel qu'il se présente immédiatement à nous, et la volonté de rechercher une explication satisfaisante.¹⁹⁶⁶ » Le grotesque alliant le squelette à la jeune femme parée pour le bal déclenche le rire, de même que les longues plaintes de la mort, un soir d'hiver, sur sa condition d'être solitaire dans la danse des morts de Flaubert ; ironique également l'attachement des hommes à leurs biens et leur aveuglement devant la mort.

Enfin, à travers les danses médiévales et les danses « contemporaines », se décline sans cesse le motif du double, thème qui relie, par ses multiples variations, l'ensemble de nos textes. L'aspect fascinant de la danse macabre réside dans son caractère dual, dans les motifs antithétiques qui l'ont toujours animée et qui lui ont sans doute permis de parvenir jusqu'à nous. Empruntant à un passé littéraire et artistique, aux Vers de la Mort, à la Légende des trois morts et des trois vifs, aux Triomphes de la Mort elle a trouvé sa propre scène d'expression : autour du personnage démultiplié de la mort s'organise la figuration et la signification de tout un récit. « La représentation est formée d'une suite de vivants et de morts accouplés les uns aux autres et en train de danser. Chaque couple constitue un tout à la fois uni et disjoint. Il est uni pour toujours en ce que, nouveauté importante, le mort et le vivant désignent un même être, sont le double, l'image réciproque l'un de l'autre. Nous retrouvons là, définitivement fixée, amenée à sa perfection, la figure du miroir inséparable de l'histoire de la représentation de la mort. Mais, en même temps, chaque couple est aussi disjoint que possible par le refus du vivant d'accepter du mort son image. Et c'est en leur faisant violence que les morts entraînent les vivants, un peu ridiculisés par cette nécessité.¹⁹⁶⁷ »

Toutefois, le mort qui accompagne le vivant dans la danse n'est pas nécessairement le sosie de ce dernier, ce n'est que dans les danses les plus récentes qu'il le devient. Les

¹⁹⁶⁵ Ibid., p. 58.

¹⁹⁶⁶ BOURGEOIS René, *L'ironie romantique*, Paris : P.U. de Grenoble, 1974, p. 31.

¹⁹⁶⁷ BLUME C., op. cit., pp. 56-57.

auteurs des danses « contemporaines » ont bien compris toutes les possibilités qu'offrait le jeu sur l'ambiguïté de ce personnage défunt qui, tout en représentant notre avenir en marche devant nous, peut également figurer une des différentes facettes que peut prendre la mort. C'est pourquoi ils ont identifié ce personnage au double, au compagnon, au serviteur ou au dirigeant. Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Henri Cazalis ont, quant à eux, redonné de l'éclat au motif du double en le transposant dans la personne même du vivant : il n'est même plus besoin de miroir pour regarder le visage de la mort, nous portons notre mort en nous et à tout instant, le squelette qui sommeille en nous, par un craquement inattendu, nous rappelle sa présence. C'est à partir de cette image que va naître le thème de la mort dans la vie. Au sein du bal masqué ou du carnaval, se cachant derrière un masque, la mort vient interrompre les plaisirs des humains, au moment même où ils se livraient aux divertissements ...

Grâce aux danses macabres, qui ont généralisé à toute une société le thème des trois morts et des trois vifs, la mort va se lever et nous apprendre à danser. Les nouvelles formes de la danse macabre empruntent aux légendes populaires le thème de la messe des morts. Réveillés par le glas, les morts se lèvent, certains jours de la nuit, pour traverser la campagne et suivre une messe dans un lieu en ruine. Un personnage témoin de leur rassemblement décrira cette rencontre mais, signe de la véracité de ses dires, il devra mourir peu de temps après cette vision. Dans les danses, les morts ne se lèvent pas pour se rendre dans un lieu saint mais pour danser ; parfois, des esprits du mal se joignent à eux. Cette fois, ce sont les croyances véhiculées par l'Eglise à l'égard de la sorcellerie qui ont permis de modifier le thème. Les écrivains qui ont décrit le sabbat des trépassés ont fait resurgir derrière la mort, un de ses doubles : le diable.

Enfin, le personnage du double a pour but de rappeler à notre conscience que notre corps sera un jour livré aux attaques du ver et du temps. Le christianisme ignora longtemps la laideur du cadavre, « la résurrection et l'ascension de Jésus, puis l'assomption de la Vierge épargnaient aux chrétiens l'évocation d'une décomposition charnelle pénible et si l'Écriture nous rappelle que nous « redeviendrons poussière », elle omet le stade intermédiaire du pourrissement ¹⁹⁶⁸ ». La décomposition, sur laquelle insistaient les Dits des trois morts et des trois vifs qui nous décrivaient avec force détails les trois états successifs de la consommation, n'a pas pourtant été le motif dominant des danses. La présence du cercle ou de la farandole imposés par le mouvement chorégraphique empêchait les auteurs ou les peintres de fixer les divers états que connaît le corps après la mort ; d'autre part, le thème du défilé égalitaire reléguait au second plan ce type de description. Et, si les peintres n'oublient pas de montrer le cheminement du ver à l'intérieur du cadavre, il arrive également très souvent qu'ils voilent une partie du corps du cadavre au moyen de linceuls ; quant aux écrivains, ils ne font que rappeler rapidement que nous serons un jour livrés en pâture aux vers. Dès les premières danses macabres se dessinent donc, non pas un rejet de la corruption du corps, mais un certain désintéressement. Plus les fresques s'éloigneront des premières représentations et plus le squelette remplacera les momies desséchées et les cadavres attaqués par les vers ou par de gigantesques lombrics.

¹⁹⁶⁸ BROSSOLET J., op. cit., p. 29.

Ce sont les écrivains romantiques qui vont remettre au goût du jour cet aspect du macabre médiéval. Dans la danse de Ferdinand Barth, la mort, bien qu'apparaissant sous la forme d'un squelette, laisse voir des morceaux de chair qui s'agrippent désespérément à la maigre ossature. La mort d'Alfred Rethel retrouve les formes de la momie de la fresque de la Chaise-Dieu. Mais ce sont sans conteste les auteurs qui se sont inspirés de la « ballade des pendus » de Villon et des fresques macabres - Gautier, Flaubert, Baudelaire, Verhaeren, Jouve ... -, qui ont décrit avec une délectation morbide le destin du corps livré aux vers, aux vautours, aux loups, à la pluie et aux vents... quand il ne finit pas aux mains de revenants nécrophages ou de nettoyeurs de tranchées ! C'est de cette complaisance au macabre, semblable à celle qui pousse la jeune fille dans les bras d'une mort dégoulinante de pourriture que va naître une nouvelle forme de beauté. « La découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté finit par influencer sur le concept même de beauté : l'horrible, de catégorie du beau qu'il était, finit par en devenir un des éléments constitutifs : du bellement horrible on passa, par degrés insensibles, à l'horriblement beau.¹⁹⁶⁹ » On pouvait donc extraire la beauté et la poésie de sujets que l'on considérait comme ignobles et répugnants. Le côté esthétique de la mort, la beauté du macabre, apparaissent tout particulièrement dans le portrait de la mort que dressent Gautier, Flaubert et Baudelaire.

Dans un autre registre, le masque offre une nouvelle facette du double. Selon la tradition médiévale qui l'associait aux ménestriers et aux carnivals, il est porteur des marques du diable ; il nous révèle par ailleurs la vérité que nous refusons de voir. Dès le début du troisième siècle, les Pères de l'Eglise condamnèrent les mascarades qui offraient l'occasion pour les chrétiens de se mêler aux païens pour célébrer les anciennes fêtes populaires du changement d'années et durant tout le moyen âge, conciles et évêques ne verront dans le masque et la mascarade populaire que l'oeuvre de Satan. Les jours de carnaval, la rue devient notamment le théâtre du charivari, et, dans ce laps de temps où tout est permis, les musiciens endossent le rôle diabolique que leur attribue d'ordinaire l'Eglise. « Le rapport entre ménestrandie et diablerie est parfois même renforcé par les musiciens eux-mêmes, surtout au moment du Carnaval. Ceci est merveilleusement illustré par des images dans le manuscrit de la version musicale du roman satirique de Fauvel, ce Fauvel, démon hippomorphe, dont le nom est composé des lettres initiales des péchés qu'il incarne : Flatterie, Avarice, Usurie, Vilenie, Envie, Lâcheté. On y voit les jongleurs rassemblés pour manifester les noces de Fauvel avec Vaine Gloire ; ils portent des masques de démons et se comportent en diables tout en jouant de divers instruments : une vielle à archet y est accompagnée de tambours, d'un chaudron en métal, de cymbales - et de clochettes, peut-être pour se protéger contre les vrais démons qui se tiennent certainement à l'affût ! Ce charivari est une véritable musique infernale, rappelant la « maisnie Hellequin », - l'entourage d'Arlequin, à l'origine Erlikönig ou Wotan, dieu païen nordique -, forces diaboliques dont le bruyant défilé évoque l'Enfer et la mort.¹⁹⁷⁰ » Devenu une figure populaire, objet de « carnalisation » comme en témoigne ce roman, Arlequin prend également place dans les diableries accompagnant la représentation des mystères. « Le manteau d'Arlequin désigne ainsi le rideau qui masque l'entrée de l'enfer, ou représente celui-ci sur la scène médiévale : une

¹⁹⁶⁹ PRAZ M., op. cit., p. 45.

tête de diable y était peinte.¹⁹⁷¹ » Cette coutume décrite et illustrée par le Roman de Fauvel nous permet de comprendre quels liens l'imagination populaire avait pu tisser entre la légende de la chasse sauvage et les mascarades du Carnaval. L'apparition d'une musique bruyante et dissonante au sein de cette manifestation, musique fort proche de celle qui accompagne le passage de la Mesnie Hellequin, montre combien certains instruments, le violon et le tambour notamment, ainsi que les personnages qui en jouaient, étaient perçus comme diaboliques. La récupération de la mesnie Hellequin par le carnaval, associé à la fête des fous basée sur le principe de l'inversion, permet de rejoindre les principaux motifs de la danse macabre : égalité des hommes dans un monde inversé par la mort, musique dissonante, présence de personnages sortis de l'Enfer et bien évidemment, mise en scène théâtrale. Le carnaval, la chasse sauvage et les danses macabres ont enfin en commun d'avoir été créés et véhiculés par les croyances populaires.

Ainsi, certains motifs récurrents de la danse permettent aux danses macabres de se définir comme un genre à part entière : nous retrouvons les thèmes de la décomposition corporelle, du défilé, de l'égalité des hommes devant la mort, du double, de la musique et de la danse, de l'alliance entre les différents arts. La danse et la musique servent de lien entre le sabbat et les danses macabres alors que la rencontre des morts et des vivants réunit la danse et la messe des morts. En redécouvrant la danse, à partir du XIX^e siècle, les écrivains lui ont permis de sortir du cloisonnement artistique dans lequel on l'enferme traditionnellement ; la danse est devenue un motif littéraire à part entière, et, même si elle connut un déclin après la deuxième guerre mondiale, elle continue ça et là de trouver des auteurs - Strindberg, Siascia, Claudel - , des peintres - Ensor, Favier -, des cinéastes - Corman, Davis - des compositeurs et des chanteurs aux registres variés - Honegger, Brel, Higelin, Jackson ... - pour porter son message, une nouvelle fois différent.

Pour clore ce travail je laisserai la parole à Baudelaire qui, à travers une remarque sarcastique glissée dans son salon de 1859, nous révèle combien les mentalités ont changé depuis le moyen âge. Le sujet macabre, s'il fascine encore les artistes au XIX^e siècle, effraie le public et ne peut être relégué que comme décoration de cimetière. Cruelle ironie, le sujet, en gagnant en qualité a perdu en popularité ! Voici un extrait de sa description d'une sculpture de Monsieur Hébert : « Quoi qu'il en soit, il a fait une charmante sculpture de chambre, dira-t-on (quoiqu'il soit douteux que le bourgeois et la bourgeoise en veuillent décorer leur boudoir), espèce de vignette en sculpture, mais qui cependant pourrait peut-être, exécutée dans de plus grandes proportions, faire une excellente décoration funèbre dans un cimetière ou dans une chapelle¹⁹⁷² ».

L'homme qui voit la mort sans regret n'a pas su comprendre le sens de la vie, voilà

¹⁹⁷⁰ WILKINS N., op. cit., pp. 20-21. « Dans un Dit du XII^e siècle, Des Avocats de la jument au Deable, sorciers et magiciens sont amenés en Enfer pour danser devant Hellequin : « Tretouz iceus que il trouverent Firent qu'avec eux amenerent. Qui savoient de l'ingromance Amenerent fesant la dance Devant Hellequin en enfer ». »

¹⁹⁷¹ LECOUTEUX C., Chasses fantastiques et cohortes de la nuit, op. cit., pp. 155-156.

¹⁹⁷² BAUDELAIRE C., Salon de 1859, op. cit., p. 786.

sans doute le message le plus important de toutes nos oeuvres, les joyeux accords du ménétrier et ses regrets des moments de fête et de bonheur resteront dans nos mémoires :

« Il n'était point de fête où, malgré la distance,
On ne me vit porter mon instrument joyeux ;
Adieu tous mes profits ! sa bruyante cadence
Ne doit plus animer les danses ni les jeux ¹⁹⁷³ ».

¹⁹⁷³ Réponse du ménétrier à la Mort. Texte de la Danse macabre du Grand Bâle, traduction de l'édition de Birmann et fils, 1830, KASTNER G., op. cit., p. 163.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES ETUDIÉS.

* Oeuvres médiévales.

- ANONYME, « C'est des trois mors et des trois vis », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, pp. 83-91. - 13 x 20 cm., 139 p. -
- ANONYME, « Cy commence le dit des trois mors et des trois vifs », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, pp. 92-110. - 13 x 20 cm., 139 p. -
- ANONYME, « Diex pour trois peceours retraire », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, pp. 75-82. - 13 x 20 cm., 139 p. -
- ANONYME, La Danse macabre de Berne, UTZINGER Hélène et Bertrand, Itinéraires des Danses macabres, Mayenne : éditions J.M. Garnier, 1996, pp. 293-300. - 22 x 28,5 cm., 319 p. -
- ANONYME, La Danse Macabre des Saints Innocents, d'après la première édition de Guyot Marchant, présentée par Dufour Valentin, Paris : Léon Wilhem, 1875. - 19,5 x 26 cm., 31 p. -
- ANONYME, La danse macabre française, édition de Guyot Marchant de 1486, SAUGNIEUX Joël, Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1972, pp. 143-164. - 16 x 24 cm., 334 p. -
- ANONYME, Le Mors de la pomme, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 226-249. - 10, 8 x 17, 7 cm., 272 p. - (collection 10 / 18)
- AUVERGNE Martial d', La dance macabré des femmes, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 265-272. - 10, 8 x 17, 7 cm., 272 p. - (collection 10 / 18)
- CLERC D'ARRAS Robert le, Les Vers de la mort, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 107-135. - 10, 8 x 17,7 cm., 272 p. - (collection 10 / 18)
- CONDE Baudoin de, « Ce sont li troi mort et li troi vif que Baudoins de Condé fist », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, pp. 53-63. - 13 x 20 cm., 139 p. -
- FROIDMONT Hélinant de, Les Vers de la mort, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turol à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 65-105. - 10, 8 x 17, 7 cm., 272 p. - (collection 10 / 18)
- HOLBEIN Hans, Icones Mortis, (Duodecim Imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus, praeter epigrammata à Gallicis à Georgio A Emylio in Latinum versa, cumulatae), Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554, (6^e édition), in FORTOUL Hippolyte, La danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer, Essai sur les poèmes et sur les images de la danse des morts, Paris : Jules Labitte, 1842. - 15,5 x 21,5 cm., 254 p. -
- MARGIVAL Nicholes de, « Chi coumenche li troi mort et li troi vif », GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914, pp. 64-74. - 13 x 20 cm., 139 p. -

-
- VILLON François, « L'épithaphe Villon » (Ballade des pendus), Oeuvres, tome 2, traduction en français moderne par André Lanly, Nancy : Librairie Honoré Champion, 1969. - 11,9 x 18,3 cm., 396 p. -
 - VILLON François, Le Testament, Poésies complètes, Paris : Librairie Générale française, 1991. - 11 x 16,5 cm., 383 p. - (Le Livre de Poche , Lettres gothiques)

* Oeuvres du XIX^e et XX^e siècles.

- APOLLINAIRE Guillaume, « Crépuscule », Alcools, OEuvres poétiques, Bruges : Nrf Gallimard, 1967, pp. 39-154. - 10,8 x 17,4 cm., 1267 p. - (Bibliothèque de la Pléiade)
- APOLLINAIRE Guillaume, « La maison des morts », Alcools, Saint-Amand : Nrf Gallimard, 1996, pp. 39-46. - 10,7 x 17,7 cm., 190 p. - (Poésie)
- BALZAC Honoré de, Sarrasine, La Comédie humaine, tome VI, Bourges : nrf, Gallimard, 1977. - 10,7 x 18 cm., 1577 p. - (La Pléiade)
- BANVILLE Théodore de., Gringoire, Edinburgh : Hachette, 1932. - 11 x 17 cm., 68 p. - (Le théâtre français du XIX^e siècle, n° 15)
- BARRAULT Serge, Le grand portail des morts, Paris : éditions Spes, 1930. - 13,5 x 20,5 cm., 213 p. - (La Nef)
- BARTH Ferdinand, Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz, München : Verlag von Braun & Schneider, 1867. - 21 x 27 cm, 25 p. -
- BAUDELAIRE Charles, « Danse macabre », Tableaux parisiens, CXVII, Les fleurs du Mal, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (collection Bouquins)
- BECHSTEIN Ludwig, Der Todtentanz, mit 48 Kupfern in treuen Conturen nach Hans Holbein, Leipzig : Friedrich August Leo, 1831 - 200 p. -
- BERGMAN Ingmar, Le Septième Sceau, Det Stunde Inseglet, 1956.
- BRIZEUX Auguste, « la fête des morts », LARMAND Léon, Les poètes de la mort, Paris : Louis Michaud, 1910. -145 p. - (Bibliothèque des poètes français et étrangers)
- CATHLIN Léon, La Danse Macabre ou l'Hexaméron, Niort : éditions Spes, 1927. - 13,5 x 20,5 cm., 250 p. - (La NEF)
- CAZALIS Henri, « Danse macabre », Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux, Paris : A. Lemerre éditeur, 1869. - 9,5 x 15, 2 cm., 395 p. -
- CAZALIS Henri, « Danse Macabre », SAINT-SAENS Camille, Danse Macabre, Poème Symphonique d'après une poésie de Henri Cazalis, opus 40, Paris : Durant et C^{ie} éditeurs, 1963. - 15,5 x 21,5 cm., 52 p. -
- DUCOS DU HAURON Alcide, La danse macabre au XIX^e siècle, poème cabalistique, Paris : Firmin Didot frères éditeurs, 1864. - 12 x 19 cm., 199 p. -
- FAGUS, La danse macabre, Abbeville : Librairie Edgar Malfère, 1920. - 12 x 19 cm., 155p. - (Bibliothèque du Hérisson)
- FLAUBERT Gustave, La danse des morts, Oeuvres complètes, tome 1, Paris : éditions du Seuil, 1958, pp. 162 - 175. - 17,5 x 22 cm., 797 p. -

- FRANCE Anatole, « La danse des morts », Idylles et Légendes, Paris : A. Lemerre, 1896, pp. 108-113. - 9,5 x 15,2 cm., 288 p. -
- GAUTIER Théophile, « Bûchers et Tombeaux », Emaux et Camées, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, pp. 102-115. - 11,5 x 16,5 cm., 122 p. - (Orphée)
- GAUTIER Théophile, « Cauchemar », Premières poésies, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, pp. 21-28. - 11,5 x 16,5 cm., 122 p. - (Orphée)
- GAUTIER Théophile, « Les joyeusetés du trépas », Poésie nouvelles, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, pp. 97-101. - 11,5 x 16,5 cm., 122 p. - (Orphée)
- GAUTIER Théophile, La Comédie de la Mort, La Comédie de la mort et autres poèmes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994, pp. 29-85. - 11,5 x 16,5 cm., 122 p. - (Orphée)
- HOYAU Auguste, Nouvelle Danse Macabre, dessins et quatrains inédits, Chartres : F. Soulie, 1901. - non paginé, In-12 avec 42 dessins -
- HUGO Victor, « Mors », Pauca meae, XVI, Les Contemplations, OEuvres poétiques, Tome 2, Bruges : Nrf Gallimard, 1967. - 10,8 x 17,4 cm., 1792 p. - (Bibliothèque de la Pléiade)
- JACOB Paul, bibliophile, La danse macabre, Romans relatifs à l'histoire de France aux XV^e et XVI^e siècles, Paris : H. Delloye et V^o^r Lecou, 1838. - 17,5 x 27 cm., 782 p. -
- JOUVE Pierre Jean, La danse des morts, La Chaux-de-Fonds : édition d'action sociale, 1918. - 160 p. -
- LACROIX Paul, La danse macabre, Paris : E. Rendel, 1832. - 356 p -
- LORRAIN Jean, « Lanterne magique », Histoires de masques, Joué-lès-Tours : éditions Christian Piro, 1987, pp. 38-43. - 14, 5 x 20, 5 cm., 258 p. -
- LORRAIN Jean, « Les trous du masque », Histoires de masques, Joué-lès-Tours : éditions Christian Piro, 1987, pp. 70-75. - 14, 5 x 20, 5 cm., 258 p. -
- MAC ORLAN Pierre, La danse macabre, Bassac : Le Dilettante, 1991. - 12,2 x 18 cm., 85 p. -
- MUSSET Alfred de, « Lettre à M. de Lamartine », Premières poésies, Poésies nouvelles, Saint- Amand, nrf, Gallimard, 1993, pp. 270-278. 10, 8 x 17, 9 cm., 478 p. - (Poésie)
- NERVAL Gérard de., « La danse des morts », Le rêve et la vie, Oeuvres, Paris : Victor Lecour éditeur, 1855, pp. 349-353. - 359 p. -
- NERVAL Gérard de., Le souper des pendus, Oeuvres, tome 1, Angers : Nrf, Gallimard, 1960. pp. 471-473 - 10,8 x 17,4 cm., 1533 p.- (Bibliothèque de la Pléiade)
- NORMAND Ulysse, La danse macabre, Paris : Jouve et Cie éditeurs, 1917. - 69 p. -
- POE Edgar Allan, Le masque de la mort rouge, Nouvelles histoires extraordinaires, traduction de Charles Baudelaire, Manchecourt : GF-Flammarion, 1992, pp. 191-197. - 17,7 x 11 cm., 310 p. -

-
- RETHEL Alfred, REINICK R., Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848, Leipzig : Georg Wigand's Verlag, 1849. - 21 x 29 cm., 8 feuillets -
 - RILKE Rainer Maria, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Saint-Amand : éditions du Seuil, 1980. - 10,8 x 18 cm., 223 p. - (Points, Frankfurt-am-Main : Insel Verlag, 1929)
 - RIMBAUD Arthur, « Bal des pendus », Poésies, Saint-Amand : Nrf Gallimard, 1996, pp. 31-32. - 10,7 x 17,7 cm., 303 p. - (Poésie)
 - SPIRE André, « La grande danse macabre des hommes et des femmes », Vers les routes absurdes, Tours : Mercure de France, 1911, pp. 149-181. - 187 p. -
 - THIERRY Edouard et KASTNER Georges, La danse macabre, ronde, 22 mai 1845, KASTNER Georges, Les danses des Morts, dissertations et recherches historiques, littéraires et musicales, Paris : Brandus et Cie éditeurs, Librairie Pagnerre, 1852. - in 4°, 310 p. - (avec 20 planches gravées et 44 pages de musique).
 - VERHAEREN Emile, « Le ménétrier », Petites légendes, Oeuvres, tome 4, Genève : Slatkine Reprints, 1977, pp. 149-234. - 238 p. -
 - VERLAINE Paul, « Effet de nuit », Poèmes saturniens, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf Gallimard, 1962, pp. 45-96. - 10,8 x 17,4 cm., 1495p. - (Bibliothèque de la Pléiade)
 - VERLAINE Paul, « La mort », Premiers vers, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf Gallimard, 1962. - 10,8 x 17,4 cm., 1495p. - (Bibliothèque de la Pléiade)
 - VERLAINE Paul, «Nuit du Walpurgis classique », Poèmes saturniens, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf Gallimard, 1962, pp. 45-96. - 10,8 x 17,4 cm., 1495p. - (Bibliothèque de la Pléiade)

AUTRES OEUVRES CITEES .

* Oeuvres médiévales.

- ANONYME, Journal d'un Bourgeois de Paris de 1405 à 1449, Paris : Le livre de Poche, 1990. - 11,2 x 16,6 cm., 539 p. - (Collection Lettres gothiques)
- ANONYME, Le Respit de la Mort, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turolde à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 160-163. - 10, 8 x 17 , 7 cm., 272 p. - (collection 10 / 18)
- DESCHAMPS Eustache, Ballade CCXXIII, PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turolde à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 172-173. - 10, 8 x 17 , 7 cm., 272 p. - (collection 10 / 18)
- NESSON Pierre de, « Job », PAQUETTE Jean-Marcel, Poèmes de la Mort de Turolde à Villon, Paris : Union Générale d'Édition, 1979, pp. 217-224. - 10, 8 x 17 , 7 cm., 272p. - (collection 10 / 18)

*** Autres oeuvres.**

- « Apocalypse de saint Jean », Nouveau Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, pp.2549-2592. - 16,3 x 22 cm., 2620 p. -
- « Ecclésiaste », Ancien Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, pp.1341-1353. - 16,3 x 22 cm., 2620 p. -
- « Evangile selon saint Mathieu », Nouveau Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, pp. 2091-2140. - 16,3 x 22 cm., 2620 p. -
- « Genèse », Ancien Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, pp.35-134. - 16,3 x 22 cm., 2620 p. -
- « Livres des Maccabés », Ancien Testament, La Bible, traduction de Emile Osty et Joseph Trinquet, Tours : éditions du Seuil, 1973, pp. 999 - 1097. - 16,3 x 22 cm., 2620 p. -
- BAUDELAIRE Charles, « Don Juan aux Enfers », Spleen et Idéal, XV, Les fleurs du Mal, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, pp. 5-130. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (collection Bouquins)
- BAUDELAIRE Charles, « Un voyage à Cythère », Les Fleurs du Mal, CXVI, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, pp. 5-130. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (collection Bouquins)
- BAUDELAIRE Charles, Quelques caricaturistes étrangers, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, pp. 715-721. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (collection Bouquins)
- BAUDELAIRE Charles, Quelques caricaturistes français, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, pp. 702-714. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (collection Bouquins)
- BAUDELAIRE Charles, Salon de 1859, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, pp. 743-789. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (collection Bouquins)
- BAUDELAIRE Charles, Théophile Gautier, OEuvres complètes, Paris : Robert Laffont, 1980, pp. 492-507. - 13 x 19,5 cm., 1003 p. - (Collection Bouquins)
- CERVANTES Miguel de, Don Quichotte, tome 2, La Flèche : Le livre de Poche, 1996. - 10,5 x 18 cm., 698 p. -
- GOETHE, Le second Faust, collection bilingue, traduction de Henri Lichtenberger, Paris : éditions Montaigne, non daté. - 12 x 18,5 cm., 130 p. x 2 + 190 p. d'introduction. -
- HUGO Victor, « L'épopée du vers », La légende des siècles, Manchecourt : GF Flammarion, 1998, pp. 279-293. - 11 x 18 cm., 507 p. -
- HUGO Victor, Cromwell, Manchecourt : Garnier Flammarion, 1993. - 10,8 x 17,8 cm., 500 p. -
- LA ROCHEFOUCAULD François de, Réflexions ou Sentences et Maximes morales, Paris : Le livre de Poche, 1991. - 11 x 16,5 cm., 382 p. -

- LORRAIN Jean, « Trio de masques », Histoires de masques, pp. 62-67, éditions Christian Pirot, Joué-lès-Tours, 1987, 258 p.
- MUSSET Alfred de., La confession d'un enfant du siècle, Manchecourt : G.F. Flammarion, 1993. - 10,8 x 17,8 cm., 345 p. -
- RIMBAUD Arthur, « Charles d'Orléans à Louis XI », Proses et vers français de collègue, OEuvres complètes, Mayenne : Nrf Gallimard, 1972. - 10,8 x 17,4 cm., 1249 p. - (Bibliothèque de la Pléiade)
- RONSARD, Hymne des Daimons, édition de A.M. Schmidt, 1939.
- VERHAEREN E., « Chanson de fou », Les campagnes hallucinées, Oeuvres, tome 1, Genève : Slatkine Reprints, 1977, pp. 9-94. - 358 p. -

ETUDES SUR LES OEUVRES ET LES AUTEURS.

- AGUETTANT Louis, Verlaine, Bar-le-Duc : éditions du Cerf, 1978. - 12 x 18 cm., 239 p. - (coll. Le bonheur de lire)
- ALEXANDRE Didier, Guillaume Apollinaire, Alcools, Vendôme : P.U.F., 1994. - 11,5 x 17,5 cm., 127 p. - (Etudes Littéraires)
- AMROUCHE Jean, « Le poète de l'angoisse humaine », Pierre-Jean Jouve, L'Herne, Paris : éditions de l'Herne, 1972, pp. 231-233. - 20,8 x 27 cm., 404 p. -
- ANGELLOZ J.F., Rainer Maria Rilke, Mesnil : Paul Hartmann éditeur, 1936. - 388 p. -
- BARGUES ROLLINS Yvonne, « Vertiges et vestiges de la danse macabre dans l'oeuvre de Flaubert », Nineteenth-Century French Studies, 1987-1988, XVI, pp. 329-343.
- BARGUES ROLLINS Yvonne, Le pas de Flaubert : une danse macabre, Genève : Honoré Champion, 1998. - 16,5 x 24 cm., 466 p. -
- BARTHES Roland, S/Z, Evreux : éditions du Seuil, 1976. - 11 x 18 cm., 277 p. - (collection Points Littérature)
- BERTHOUD Eric, Une amitié littéraire ... Auguste Bachelin et Le bibliophile Jacob, Neuchâtel (Suisse) : éditions de la Baconnière, 1972. - 16 x 24 cm., 277 p. -
- BODDAERT François, GAUTIER Théophile, La Comédie de la mort et autres poèmes, choix et présentation des textes, Chatenois les Forges : E.L.A. La Différence, 1994. - 11,5 x 16,5 cm., 122 p. - (Orphée)
- BONNEBAS Mr et Mme, Caricatures, tranches de vie, humour et humeurs de Auguste Hoyau, Ladis, Pépin et Léonce Petit, Le Coudray : 1986. - 21 x 29 cm., 122 p. + La danse macabre. -
- BORER Alain, Arthur Rimbaud, OEuvre - vie, édition du centenaire, notes de Jean-François Laurent, Evreux : Arléa, 1991. - 14,5 x 21 cm., 1338 p. -
- BORIONE E., « Serge Barrault », Les amis de Saint François, juillet-octobre 1968, n°4-5, pp. 142-146, Revue bimestrielle de Doctrine, de littérature et d'art,

- janvier-février 1968, Tome 9, n°1, - 223 p. -
- BORNECQUES Jacques-Henry, Etudes verlainiennes, les poèmes saturniens, Clamart : Librairie Nizet, 1952. - 13,1 x 20,2 cm., 210 p. -
 - BREMONT Claude, PAVEL Thomas, De Barthes à Balzac, Fictions d'un critique, critiques d'une fiction, Paris : Albin Michel, 1998. - 14,5x 22,5 cm., 304 p. -
 - BRUNEAU Jean, Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845, Montpellier : Armand Colin, 1962. -15,5 x 24 cm., 635 p. -
 - CASSOU YAGER Hélène, La polyvalence du thème de la mort dans les Fleurs du mal de Baudelaire, Paris : librairie A. G. Nizet, 1979. - 13,5 x 21 cm., 170 p. -
 - CITRON Pierre, Sarrasine, préface, notes et variantes, BALZAC Honoré de, La Comédie humaine, tome VI, Bourges : nrf, Gallimard, 1977. - 10,7 x 18cm., 1577 p. - (La Pléiade)
 - CORMICK Diana Festa Mc, « Elective affinities between Goya's Caprichos and Baudelaire's « Danse macabre » », Symposium, winter 1980-81, vol. 34, n°4, poetry and painting, pp. 293-310, - 376 p. -
 - DANTEC Yves-Gérard le, préface des Fêtes galantes, VERLAINE Paul, OEuvres poétiques complètes, Dijon : Nrf Gallimard, 1962, pp. 99-106. - 10,8 x 17,4 cm., 1495p. - (Bibliothèque de la Pléiade)
 - DECAUDIN Michel, Le dossier d' « Alcools », Paris : Librairie Droz, Genève, et Librairie Minard, 1971. - 16,8 x 25 cm., 242 p. - (Publications romanes et françaises, LXVII)
 - DELVAILLE Bernard, Théophile Gautier, Vienne : Pierre Seghers éditeur, 1968. - 13, 5 x 16 cm., 191 p. - (Collection Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui
 - DETALLE Anny, Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860, Paris : Librairie C. Klincksieck, 1976. - 24 x 16 cm., 456 p. -
 - DURRY Marie-Jeanne, Guillaume Apollinaire, Alcools, Tome II, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964. -11,5 x 18 cm., 262 p. -
 - DURRY Marie-Jeanne, Guillaume Apollinaire, Alcools, tome III, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964. - 11,5 x 18 cm., 246 p. -
 - FABIANI Daniela, « Les danses macabres du XX^e siècle : le cas de Serge Barrault », Littérature européenne et spiritualité, Actes du Colloque d'Oxford, Association européenne François Mauriac, Sarreguemines : éd. Pierron, 1992, pp. 173-183, - 192 p. -
 - FAIRLIE Allisson, « Baudelaire : Les Fleurs du mal », Studies in french litterature, n°6, London : W.G. Moore, non daté. - 13 x 19,5 cm., 62 p. -
 - GIANINO Dominique, Le thème du masque dans la littérature romantique, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1999. - 16 x 24 cm., 353 p. -
 - GLIXELLI Stefan, Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs, introduction, notes et glossaire, Abbeville : Librairie ancienne Honoré Champion, 1914. - 13 x 20 cm., 139 p. -
 - GUILBET Yvette, « L'esprit sarcastique de Fagus », Autres temps, autres chants, Chambéry : Robert Laffont, 1945, pp. 187-205. - 13 x 18,5 cm., 218 p. -

-
- HEYVAERT Alain, La transparence et l'indicible dans l'oeuvre de Musset, Paris : presses de l'A.N.R.T., 1994. - 356 p. -
 - JAMATI Paul, André Spire, Paris : éditions Pierre Seghers, 1962. - 13,5 x 16 cm., 219 p. - (Poètes d'aujourd'hui)
 - JOUVE Pierre-Jean, « Le secret de Baudelaire », Baudelaire, collectif d'auteurs dirigé par ANGELIS Gaston d', Papeterie Arjomari-Prioux : Hachette, 1970, pp. 55-71. - 16,5 x 25 cm., 282 p. - (collection Génies et Réalité)
 - LAWRENCE A. Joseph, Henri Cazalis ; Sa vie, son oeuvre, son amitié avec Mallarmé, Rennes : édition A.G. Nizer, 1972. - 14 x 22,5 cm., 199 p. -
 - LEUWERS Daniel, Jouve avant Jouve ou La naissance d'un poète (1906-1928), Paris : Klincksieck, 1984. - 15 x 22 cm., 323 p. -
 - MARTINO Pierre, Parnasse et symbolisme, Orléans : Armand Colin, 1950. - 11 x 16,5 cm., 220 p. -
 - MAUCLAIR Camille, Le génie d'Edgar Poe, Lagny-sur-Marne : Albin Michel éditeur, 1925. - 12 x 18 cm., 318 p. -
 - PALACIO Jean de, Figures et formes de la décadence, Besançon : Nouvelles éditions Séguier, 1994. - 15 x 19,5 cm., 307 p. -
 - SANTOS José, L'art du récit court chez Jean Lorrain, Mayenne : Librairie Nizet, 1995. - 13,5 x 21,5cm., 229 p. -
 - STARKIE Enid, Flaubert, jeunesse et maturité, traduit de l'anglais par Elisabeth Gaspar, Vienne : Mercure de France, 1970. - 14 x 20,5 cm., 452 p. -
 - SUFFEL Jacques, Anatole France, Bourges : éditions du Seuil, 1971. - 12 x 17,5cm., 190 p. - (collection « écrivains de toujours »)
 - TOMAS Ilda, Pierre Mac Orlan, Ombres et Lumières, Univesidad de Granada : 1995. - 14 x 20,5 cm , 350 p. - (Monografica)
 - UGHETTO André, « Le thème de la survie dans *Les Contemplations* », Analyses et Réflexions sur « Les Contemplations » de Victor Hugo, La vie et la mort, Paris : Marketing, 1982, pp. 125-134. - 17,4 x 26 cm., 176 p.-

LE MOT « macabre ».

- DUBRUCK Edelgard E., « Discussion, another look at « macabre » », Romania, 1958, tome VXXIX, pp. 536-543, - 576 p. -
- DUFOUR Valentin., La Danse Macabre des Saints Innocents, d'après la première édition de Guyot Marchant, précédée d'un étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425, Paris : Léon Wilhem, 1875. - 19,5 x 26 cm., 31 p. -
- HORNING A., « Etymologisches. Macabré, macabre », Zeitschrift für Romanische Philologie, 1897, n° XXI, - 586 p. -
- HUET G., « Notes d'histoire littéraire, III, *La Danse Macabré* », Le Moyen Age, 1918, tome XX, pp. 148-167.
- KURTZ Léonard P., The dance of death and the macabre spirit in european literature,

- Genève : Slatkine, 1975. - 15,5 x 22,5 cm., 301p.-
- LECOY Félix, « Robert Eisler, Danse macabre », Romania, 1950, tome VXXI, pp. 408-412, - 576 p. -
 - LOUIS Maurice L.A., « Les Danses Macabres en France et en Italie », Cahiers Ligures de Préhistoire et d'archéologie, 1956, n°5, pp. 119-199. - 17,5 x 24,5 cm., 199 p. -
 - MACHABEY Armand, « A propos de la « Discussion » sur la Danse Macabre », Romania, 1959, tome LXXX, 88^e année, pp. 118-134, - 576 p. -
 - MALE Emile, L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, Paris : Librairie A. Colin, 1949. - 13 x 16 cm., 512 p. -
 - NAUTA D^r. G.A., « La danse macabré », Romania, 1895, 24^e année, p. 588, - 640 p.-
 - PARIS Gaston, « Anteckningar om Martial d'Auvergne och hans Kärleksdommar », Romania, Macon : F. Viewiege Libraire, 1889, XVIII, pp. 512-524, -656p.-
 - PARIS Gaston, « La *Dance Macabré* de Jean Le Fèvre », Romania, 1895, 24^e année, pp. 129-132, - 640 p. -
 - REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, Paris : France Loisirs, 1994. 22 x 29 cm., 2383 p. -
 - SPITZER Léo, « La danse macabre », Mélanges de linguistiques offerts à Albert Dauzat, Paris : éditions d'Artrey, 1951, pp. 307-321. - 399 p. -

HISTOIRE DE LA LANGUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE.

- AMAT Roman d' et LIMOZIN LAMOTE R., Dictionnaire de biographie française, Paris : Letouzey et Ané, 1965. - 19, 5 x 28 cm. -
- BEAUMARCHAIS J.P. de, COUTY Daniel, REY Alain, Dictionnaire des littératures de langue française, Nançy : Bordas, 1987. - 18 x 26,5 cm. -
- BOURGEOIS René, L'ironie romantique, Paris : P.U. de Grenoble, 1974. - 15, 7 x 24 cm., 254 p. -
- CHAIGNE Louis, Anthologie de la Renaissance catholique, Tome 1, « Les poètes », Paris : éditions « Alsatia », 1941. - 14,5 x 19 cm., 267 p. -
- COURTOIS Martine, Les mots de la mort, Beaume-les-Dames : Belin, 1991. - 11,5 x 19 cm, 412 p. - (collection le français retrouvé)
- FURETIERE Antoine, Dictionnaire de Furetière, Paris : Le Robert, 1984. - 22,5 x 30,5 cm. -
- LAFFONT-BOMPIANI, Dictionnaire de personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays, Aylesbury (Grande-Bretagne) : Robert Laffont, sous la direction de Jacques Brosse, 1994. - 13,1 x 19,7 cm, 1040 p. - (collection Bouquins)
- LAROUSSE du XX^e siècle, publié sous la direction de Paul Augé, Paris : Librairie Larousse, 1928. - 23 x 31 cm. -
- LITRE Emile, Dictionnaire de la langue française, Paris : Gallimard, 1958.

-
- MALSHERBES Mary, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, Paris : 1986. - 20 x 28,5 cm. -
 - PRAZ Mario, La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir, Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, 1998. - 12,5 x 19 cm., 492 p. - (Tel, Denoël 1977)
 - REY-DEBOVE Josette et REY Alain, Le nouveau Petit Robert, Malesherbes : Dictionnaires Le Robert, 1993. - 16 x 25 cm, 2467 p. -
 - RIEGEL Martin, Pellat Jean-Christophe, RIOUL René, Grammaire méthodique du français, Vendôme : P.U.F., 1994. -15 x 22 cm, 646 p. - (Linguistique nouvelle)
 - TALVART Hector et PLACE Joseph, Bibliographie des Auteurs Modernes de langue française, Macon : éditions de la Crhonique des lettres françaises, 1935. - 17 x 25 cm., 418 p.
 - TODOROV Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Ligugé : éditions du Seuil, 1993. - 11 x 18 cm., 188 p.- (collection Points Essais)
 - WALZER Pierre Olivier, Littérature française, Le XX^e siècle, Arthaud, 1975.

ETUDES SUR LES DANSES MACABRES ET LA MORT.

- ARIES Philippe, Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours, Paris : éditions du Seuil, 1975. - 10,8 x 18cm, 237 p. - (collection Points Histoire)
- ARIES Philippe, L'homme devant la mort, tome 1, Paris : éditions du Seuil, 1977. - 10,8 x 18cm, 304 p. - (collection Points Histoire)
- BALTRUISAITIS Jurgis, Le Moyen Age fantastique, Manhecourt : Flammarion, 1994. - 10,8 x 17,9 cm, 319 p. - (Collection Champs, première édition en 1981)
- BLUM Claude, La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, tome I, Paris : Librairie Honoré Champion, 1989. - 15 x 22 cm., 518 p.- (deuxième édition)
- BROSOLETT Jacqueline, Les danses macabre en temps de peste, Koninklij museum voor schonekunsten, éditeur Antwerpen, 1971. - 72 p. -
- CLARK James M., The dance of death in the middle ages and the Renaissance, Glasgow : Jackson, Son and Company, Publishers to the University, 1950. -14 x 21cm, 131 p. -
- CORVISIER André, Les danses macabres, Vendôme : P.U.F., 1998. - 11,5 x 17,5 cm., 127 p. - (Que sais-je ?, première édition)
- FAVRE Robert, La fin dernière, Paris : éditions Montalba, 1984. - 12,5 x 18 cm., 428 p. - (Bibliothèque Bleue)
- FAVRE Robert, La mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle, tome 1, Lille : 1977. - 15,5 x 23,5 cm., 686 p. -
- FORTOUL Hippolyte, La danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur

- pierres par Joseph Schlotthauer, Essai sur les poèmes et sur les images de la danse des morts, Paris : Jules Labitte, 1842. - 255 p.-
- GABION Caroline, La mort au moyen âge dans les textes poétiques français du XII^e au XV^e siècle, mémoire de D.E.A., Université Lyon II, 1993. - 344 p. -
 - HUIZINGA J., Le déclin du Moyen Age, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1967. - 11 x 18 cm., 345 p. -
 - KASTNER Georges, Les danses des Morts, dissertations et recherches historiques, littéraires et musicales, Paris : Brandus et Cie éditeurs, Librairie Pagnerre, 1852. - in 4°, 310 p. - (avec 20 planches gravées et 44 pages de musique).
 - LACROIX Paul, Le Moyen Age et la Renaissance, Tome II, partie 3, « Cartes à jouer », Paris : 1849. - in 4°, non paginé -
 - LARMAND Léon, Les poètes de la mort, Paris : Louis Michaud, 1910. - 145 p. - (Bibliothèque des poètes français et étrangers)
 - LE GOFF Jacques, « La peste dans le haut Moyen Age », Annales, novembre-décembre 1969.
 - MARTINEAU-GENIEYS Christine, Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550, Paris : Champion, 1978. - 15 x 22 cm., 656 p. - (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age).
 - MASSERON Alexandre, « Les Danses des Morts de France », Le Correspondant, 10/11/1910, Tome 250°, 3° livraison, Nouvelle série, pp. 525-549, - 1246 p. -
 - ROSENFELD Helmut, Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Heldendichtung und zur Namenforschung, zur Todes - und Totentanzdichtung, zum Volksdrama und zur Wechselwirkung von Kunst und Dichtung im Mittelalter, Göppingen : Kümmerle Verlag, 1987. - 14,5 x 20 cm., 332 p. -
 - SAUGNIEUX Joël, Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires, Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1972. - 15,8 x 24 cm., 334 p. -
 - SICILIANO Italo, François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age, Paris : Librairie A. Nizet, 1971. - 16,5 x 25 cm., 582 p. -
 - SURDEL Alain, « Les représentations de la mort dans le théâtre religieux du XV^e siècle et des débuts du XVI^e siècle », La Mort en toutes lettres, Nancy : Presses Universitaires, 1983, pp. 11-23. - 302 p. -
 - TAYLOR Jane H.M., « Villon et la danse macabre », HARF-LANCNER Laurence, Pour une mythologie du moyen âge, pp. 179-186, 1988. -216 p. -
 - VOVELLE Michel, La mort et l'Occident de 1300 à nos jours, Mayenne : nrf, Gallimard, 1983. - 17x 22,5cm., 793 p. - (Bibliothèque illustrée des Histoires)

HISTOIRE ET SOCIETE.

- BALARD Michel, GENET Jean-Philippe, ROUCHE Michel, Le Moyen Age en

- , Paris : Hachette Supérieur, 1990. - 17 x 24cm., 320 p. - (Coll. Histoire Université)
- BUGIEL Docteur V., « L'idée de la mort au Moyen Age », Congrès d'histoire du christianisme, 1928, tome 3, pp. 118-127. - 16 cm., 248 p. -
 - DEMURGER Alain, Temps de crises, temps d'espoirs XIV^e - XV^e siècle, Nouvelle histoire de la France médiévale, tome 5, La Flèche : éditions du Seuil, 1990. - 10,8 x 18,1 cm., 383 p. - (Points Histoire)
 - FAVRE Robert, Le rire dans tous ses éclats, Aubenas : P.U.L., 1995. - 15,5 x 24 cm., 202 p. -
 - HEERS Jacques, Fêtes des fous et Carnavals, Condé-sur-L'Escaut : Fayard, 1983. - 13 x 21,5 cm., 315 p. -
 - HEERS Jacques, Précis d'histoire du Moyen Age, Paris : P.U.F., 1968. - 416 p. -
 - LACROIX Paul, Le Moyen Age et la Renaissance, Tome I, Partie 3, « Fête des fous », Paris : 1849. - in 4°, non paginé -
 - LAUBIER Patrick de, Histoire et sociologie du syndicalisme, XIX^e -XX^e siècles, St-Just-La-Pendue : éditions Masson, 1985. - 16 x 24 cm., 191 p. - (Collection Histoire Contemporaine Générale)
 - Le Temps, « Un jour de deuil », jeudi 5 mai 1897, trente-septième année, n° 13123, pp. 1-2.
 - MAYEUR Jean-Marie, Les débuts de la III^e République, 1871-1898, Evreux : éditions du Seuil, 1973. - 10,8 x 18 cm., 254 p. (Nouvelle histoire de la France contemporaine, tome 10.)
 - MERCIER Louis Sébastien, Tableau de Paris, Tome II, Lonrai : Mercure de France, 1994. - 12,5 x 17,5 cm., 2063 p. -
 - MORIN Edgar, L'homme et la mort, Evreux : éditions du Seuil, 1976. - 10,5 x 18 cm., 372 p. - (collection Points, Anthropologie / sciences humaines)
 - REBERIOUX Madeleine, La République radicale ? 1898-1914, Evreux : éditions du Seuil, 1975. - 10,8 x 18 cm., 255 p. - (Nouvelle histoire de la France contemporaine, tome 11.)
 - REMOND René, Introduction à l'histoire de notre temps, tome 2, le XIX^e siècle, 1815-1914, La Flèche : éditions du Seuil, 1974. - 11 x 18 cm., 248 p. - (Points Histoire)
 - SOFSKY Wolfgang, Traité de la violence, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Saint-Armand : nrf Gallimard, 1998. - 14 x 20,5 cm., 214 p. - (Essais - Traktat über die Gewalt, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1996)
 - TREMINE Dr. T., « Crise d'angoisse aiguë », Impact internat, mai 1993, n° 21, pp. 39-45, - 256 p. -

MYTHES ET LEGENDES.

- BENOIT Félix et Bruno, Hérésies et diableries à Lyon et alentours, Barcelone : éditions Horvath, non daté (postérieur à 1983). - 16,5 x 24 cm., 167 p. -
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, Dictionnaire des symboles, Aylesbury (Grande-Bretagne) : Robert Laffont / Jupiter, 1989. - 13 x 19,5 cm, 1060 p. - (collection Bouquins)
- DESVIGNES Lucette, « Prénom Arlequin, Nom de Famille Peuple », Arlequin est ses masques, Actes du colloque franco-italien de Dijon, 5-7 septembre 1991, Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, EUD, 1992, pp. 17-27. - 15,8 x 16,8 cm. -
- DUMOULIE Camille, Don Juan ou l'héroïsme du désir, Vendôme : P.U.F., 1993. - 13,5 x 21 cm., 239 p. - (écriture)
- GINZBURG Carlo, Le sabbat des sorcières, traduction de Monique Aymard, Saint-Amand : Nrf, Gallimard, 1992. - 14,5 x 23 cm. 425 p. -
- JONARD Norbert, « Avant propos », Arlequin est ses masques, Actes du colloque franco-italien de Dijon, 5-7 septembre 1991, Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, EUD, 1992, pp. 7-9. - 15,8 x 16,8cm. -
- LAURENT Yannick, Les arbres, mythes et symboles, Chamarande : éditions du Soleil Natal, 1996. - 16,5 x 24 cm., 148 p. -
- LE BRAZ Anatole, La légende de la mort chez les bretons armoricains, tome 2, Genève : Librairie Honoré Champion, 1989. - 14,5 x 22 cm., 506 p. - (5^{ème} édition, 1^{ère} édition en 1928)
- LECOUTEUX Claude, Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au moyen âge, Saint-Estève : Imago, 1999. - 14,1 x 22,7 cm., 242 p. -
- LECOUTEUX Claude, Fantômes et revenants au moyen âge, Saint-Armand-Montrond : éditions Imago, 1986. - 14 x 23 cm., 253 p. -
- LECOUTEUX Claude, MARCQ Philippe, Les Esprits et les Morts. Croyances Médiévales, Genève : Honoré Champion, 1990. - 15 x 22 cm., 225 p. - (Essais)
- MARKALE Jean, Contes de la Mort des pays de France, Paris : éditions Albin Michel, 1992. - 11 x 18 cm, 396 p. - (collection Espaces libres)
- MARKALE Jean, Les mystères de la sorcellerie, Saint-Amand-Montrond : Gérard Watelet, 1992. - 13,5 x 22,2 cm., 296 p. - (Pygmalion)
- MILIN Gaël, Le Cordonnier de Jérusalem, La Véritable Histoire du Juif Errant, Lille : Presses Universitaires de Rennes, 1997. - 15,5 x 24 cm., 181 p. - (Collection « Histoire »)
- PALOU Jean, La sorcellerie, Vendôme : P.U.F., 1957. - 11 x 17,5 cm., 128 p. - (Que sais-je ?)
- REVELARD Michel et KOSTADINOVA Guergana, Le Livre des Masques, Tournai (Belgique) : La Renaissance du livre, 1998. - 18,5 x 18,7 cm., 160 p. - (coll. Les Compacts de la découverte)
- RIBARD Jacques, Le moyen âge. Littérature et symbolisme, Paris : Honoré Champion, 1984. - 15 x 22cm, 168 p. - (Essais)
- ROUART Marie-France, Le mythe du juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle, Mayenne : José Corti, 1988. - 13,5 x 21 cm., 287 p. -

-
- SIKE Yvonne de, Les masques, rites et symboles en Europe, Turin (Italie) : éditions de La Martinière, 1998. - 21 x 24,5 cm., 165 p. -
 - VILLENEUVE Roland, Dictionnaire du Diable, Paris : Pierre Bordas et fils, 1989. - 23 x 30 cm. , 418 p. -

HISTOIRE DE L'ART

- APOLLINAIRE Guillaume, « Les Peintres Cubistes », 1913, Marie Laurencin, Lausanne : Fondation Pierre Gianadda, 1993. - 22 x 24 cm., 216 p. -
- ARIES Philippe, Images de l'homme devant la mort, Tours : éditions du Seuil, 1984. - 24 x 31 cm., 276 p.-
- BLONDEL Fabienne, « Pour une lecture de la danse macabre », L'écrit, revue d'histoire des arts, janvier 1993, n°2, pp. 64-74, - 113 p. -
- BOISSE Claude et Pierre, La danse macabre de la Chaise-Dieu, Brioude : éditions Watel, non daté (postérieur à 1976). - 16,5 x 25 cm., 62 p. -
- DIMIER Louis, Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art Chrétien, Paris : Librairie B. Blond, 1902. - 64 p. -
- EGGER Franz, Basler Totentanz, Basel : Buchverlag Basler Zeitung und Historisches Museum Basel, 1990. - 24 x 20 cm., 95 p. -
- GUERRY Liliane, Le thème du « Triomphe de la mort dans la peinture italienne », Paris : Librairie Orientale et américaine, G.P. Maisonneuve et C°, 1950. - 17,5 x 22 cm., 254 p. -
- HORAT Heinz, GLAUSER Fritz, PANTLI Heinz, WECHSLER Liselotte, Die Spreuerbrücke in Luzern, Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung, Basel : Raeber Verlag Luzern, 1996. - 24 x 22,5 cm., 290 p. -
- KOCH Wilfried, Comment reconnaître les styles en architecture, traduit de l'allemand par Léa Marcou, Gütersloh (Allemagne) : éditions Solar, 1989. - 12,2 x 19,1cm., 194 p. - (Munich : Mosaik Verlag GmbH, 1967)
- MEGNIEN P., La Danse Macabre de La Ferté-Loupière, Auxerre : 1991. - 15,5 x 21 cm., 52 p. - (Aucun nom d'éditeur ne figure dans cet ouvrage)
- MERIAN Mathieu, La danse macabre de la ville de Bâle gravée d'après Mathieu Mérian, Bâle : Jean Rodolphe, Im-Hoff, 1744. - 16,5 x 20,5 cm., 132p -
- POTTIER E., « La danse des morts sur un cathare antique », Revue archéologique, 1902.
- RAHN Johann Rudolph, « Der berühmte Totentanz », Die Wolhuser Totenkapelle und ihr Totentanz, Wolhusen : AG zum Gutenberg, 1998. - 14,5 x 21 cm., non paginé -
- REINHARD Aimé, Le Temple Neuf à Strasbourg, Strasbourg : Typographie de G. Fischbach, 1888. - in 4°, 59 p. -
- RENOARD DE BUSSIERRE Sophie, Albrecht Dürer, oeuvre gravé, Musée du Petit

- Palais, Lavour : éditions des musées de la ville de Paris, 1996. - 24 x 30 cm., 319 p. -
- RENOUVIER J., Des gravures en bois dans les livres d'Antoine Vérard, Paris : A. Aubry, 1859. - 14 x 22 cm., 50 p. -
- SERVIERES Georges, « Les formes artistiques du « Dict des trois morts et des trois vifs », Gazette des Beaux-Arts, 1926, 68^e année, premier semestre, pp. 19-36. - 404 p. -
- SOLEIL Félix, La danse macabre de Kermaria-an-Isquit, Saint-Brieuc : imprimerie-librairie L. Prud'homme, 1882. - 16 x 21 cm., 28 p. -
- TENENTI Alberto, La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle, Paris : Librairie Armand Colin, 1952. - 16 x 25 cm., 120 p. -
- UTZINGER Hélène et Bertrand, Itinéraires des Danses macabres, Mayenne : éditions J.M. Garnier, 1996. - 22 x 28,5 cm., 319 p. -
- VICARD Antoine, Les fantômes d'une danse macabre, L'Art funèbre au Moyen-Age d'après la fresque de la Chaise-Dieu, Le Puy en Velay : Copyright by Antoine Vicard, 1918. - 11,5 x 19,5 cm., 101p. -
- WIRTH Jean, La jeune fille et la mort, Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance, Ambilly-Annemasse : Librairie Droz, 1979. - 18 x 25 cm., 194 p. + 156 illustrations - (Hautes études médiévales et modernes)

DANSE ET MUSIQUE.

- CONDE Roland de, Nouveau dictionnaire de la musique, Malesherbes : éditions du Seuil, 1986. - 17,5 x 22 cm., 670 p. -
- HAMMERSTEIN Reinhold, Tanz und Musik des Todes, Regensburg (Allemagne) : Francke Verlag Bern und München, 1980. - 21 x 29,5 cm., 239 p. + 379 illustrations non paginées -
- JULIAN Martine et LE VOT Gérard, « Approche des danses médiévales », Ballet Danse, L'Avant Scène, novembre - janvier 1981, pp. 108-119, - 119p. -
- PASTORI Jean-Pierre, La danse des vifs, Lausanne : éditions L'Age d'Homme, 1977. - 13,5 x 21 cm., 156 p. -
- PRESSOYRE Léon, Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen-Age, Paris I, 1990.
- PRUDHOMMEAU Germaine, Histoire de la danse, tome 1 : des origines à la fin du moyen âge, Condé sur Noireau : Amphora, 1986. - 15,5 x 22 cm., 222 p. -
- TAYLOR Jane H.M., « Que signifiait danse au quinzième siècle ? Danser la Danse macabre », Fifteenth Century Studies, Vol. XVIII, Medieval Institute publications, Western Michigan University, pp. 259-277, - 408 p. -
- WEMPLE Suzanne F. and KAISER Denise A., « Death's dance of women », Journal of Medieval History, décembre 1986, vol. 12, N°4, pp. 333-343, - 360 p. -

- WILKINS Nigel, La musique du diable, Liège (Belgique) : Mardaga, 1999. - 17 x 24 cm., 221 p. -

Annexes

Annexe 1

Tableau des danses macabres.

Ce tableau, réalisé d'après les connaissances que nous avons sur les danses, met en relation les différentes fresques et les principaux textes.

Signification des flèches :

Les flèches en trait plein indiquent les relations attestées.

Les flèches en pointillé indiquent les relations possibles ou supposées.

Signification des couleurs :

Noir : oeuvres françaises.

Rouge : oeuvres italiennes.

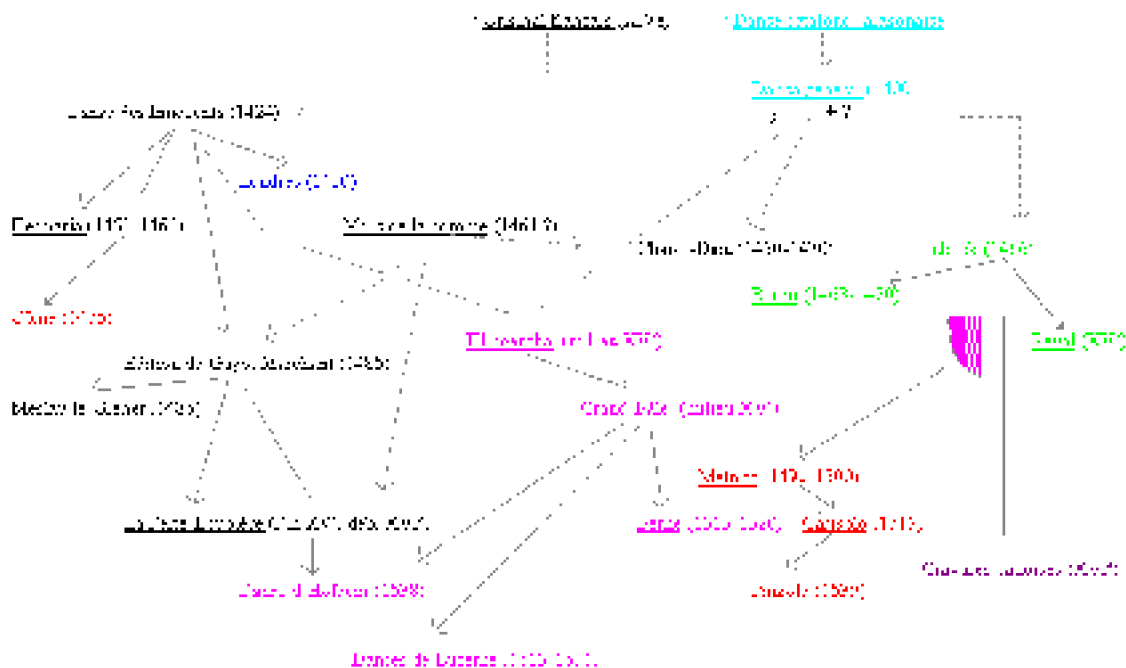
Magenta : oeuvres suisses.

Vert : oeuvres allemandes.

Cyan : oeuvres espagnoles.

Bleu : oeuvre anglaise.

Violet : oeuvres danoises.



ANNEXE 2 PETIT HISTORIQUE DES FRESQUES ET SCULPTURES DES DANSES MACABRES D'EUROPE.

(Bleu : encore visibles et bien conservées.

Vert : en partie détruites ou effacées.

Rouge : détruites.)

since all paintings were attributed to him. » KURTZ, p. 100-101. « The painting, however, is not the original. After being restored in 1588 and in 1642, the painting was in such bad condition in 1701 that repair was decided against, and it was newly painted by Anthon Wortmann. The painter, in so far as possible, kept to the original design. The Low German (Niederdeutsche) replaced by High German, composed by Präceptor Schlott. Only the fact that the clergyman V. Melle made a copy of the old verses that were still legible prevented the poem from being completely lost. When it was ascertained that the strophes of the Dance at Reval agreed with those at Lübeck -the texte at Reval has only been preserved in small part- it was found possible, by combining them, to reconstruct three quarters of the old text. » KURTZ L., op. cit., p. 100.

1984 **1424-1425 : Cimetière des Innocents de Paris**¹⁹⁷⁴
 Fresque qui a disparu au début du XIX^e siècle en ne laissant que deux morts et deux hommes. « On the south wall was a picture of Death and the gallant : the same theme as we encountered at Newark. The youth was clad in the height of fashion : he wore a doublet with starched sleeves (e) to the left of the door there was another scene, depicting a man and Death. » CLARK J., op. cit., pp. 10-11.

1985 **1446-1500 : Cloître Saint-Alvi à Albi**¹⁹⁷⁶
 « Gravée sous le titre suivant : Der Todtentanz nach einem 320 Jahre alten Gemälde in der Saint-Marienkirche in Lübeck, in-4°, Lübeck, 1783; et au trait dans l'ouvrage intitulé : Ausgefürte beschreibung des Todtentanzes zu Lübeck, in 4° », DIMIER L., op. cit., p. 55.
1456-1458 : Cloître de la Sainte-Chapelle à Dijon¹⁹⁷⁷, an 1430. Le rappelait le souvenir d'une grave épidémie de peste qui avait atteint Lübeck en 1463 et, pour la première fois, le nom d'un artiste fut associé à une danse : elle était l'oeuvre de Bernt Notke ». Elle fut l'objet de trois restaurations. « A la première, en 1588, travailla le peintre d'église Silvester Van Swolle, et à cette occasion les treize premiers personnages de l'oeuvre furent emportés à Reval (aujourd'hui Tallin), dans l'église Saint Nicolas. La partie restante, amputée de son début, fut à nouveau restaurée en 1642 et décrite par Jakob von Melle dans son **1450 : Cathédrale Saint-Michel, Coventry, Angleterre**¹⁹⁷⁹ ». Le peintre Wortmann remplaça cette partie finale par une copie de l'oeuvre complète, à l'huile sur lin, comportant les treize personnages de Reval et les trente quatre de Lübeck; il ne recopia pas les vers originaux qui, à l'aube du XVIII^e siècle, n'avaient plus aucune actualité et les fit remplacer par les poèmes en allemand littéraire, dus à Nathanel Schlott. Cette nouvelle oeuvre, copiée sur celle de Bernt Notke, mais de la main de Wortmann, porta la date de 1701 et périt en 1942 (lors de l'effondrement de la Marienkirche). La partie révalienne, restaurée à Lübeck en 1938 et récemment à Moscou, conservée maintenant dans le Musée des Beaux-Arts de Tallin, est le dernier vestige de la danse macabre de Bernt Notke ». BROSSOLET J., op. cit., p. 48-49.

1450 : du Temple Neuf, ancien couvent des Dominicains de Strasbourg
1450 : chapelle de Rosslyn, près d'Edinburgh, sud de l'Ecosse¹⁹⁷⁹
Vers 1450 : Chapelle de Notre-Dame de Kermaria-an-Isquit¹⁹⁸¹
 Elle se trouve dans une église du Morbihan, construite entre 1440 et 1460, fondée par les Rohan. La danse s'étend des murs sud et ouest du bras du transept. « La danse commence par un prédicateur en chair, très effacé, puis vient un mort à genoux souffrant de la trompette. Ensuite, un mort sans un ecclésiastique, puis il y a un mort et un civil. Encore un mort et un civil très effacé. Suivent le cardinal et son mort ; et un mort et un civil qui pourrait être l'écuyer. Sur le mur ouest, on distingue trois mortiers et deux vivants qui pourraient être, par analogie, le tailleur et le bourgeois ». UTZINGER H. et B., op. cit., pp. 123-124. Présence d'une fresque de l'Enfer, de scènes de la Passion, de la Vie de la Vierge et d'anges musiciens.

1986 **1459 : retable de l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer**¹⁹⁸²
 Elle se trouve dans une église du Morbihan, construite entre 1440 et 1460, fondée par les Rohan. La danse s'étend des murs sud et ouest du bras du transept. « La danse commence par un prédicateur en chair, très effacé, puis vient un mort à genoux souffrant de la trompette. Ensuite, un mort sans un ecclésiastique, puis il y a un mort et un civil. Encore un mort et un civil très effacé. Suivent le cardinal et son mort ; et un mort et un civil qui pourrait être l'écuyer. Sur le mur ouest, on distingue trois mortiers et deux vivants qui pourraient être, par analogie, le tailleur et le bourgeois ». UTZINGER H. et B., op. cit., pp. 123-124. Présence d'une fresque de l'Enfer, de scènes de la Passion, de la Vie de la Vierge et d'anges musiciens.

1987 **1466 : chapelle des Morts à Notre-Dame de Lübeck**¹⁹⁸⁵, Allemagne.
 « La seule entière en France. Gravée dans A. Jubinal. La Danse des morts de la Chaise-Dieu, in 4°, 1862 » DIMIER L., op. cit., p. 55. « L'abbaye, fondée en 1043 était prospère lorsqu'un de ses moines, Pierre Roger, devint pape sous le nom de Clément IV, et après son élection en 1243, dix ans plus tard (il vécut dans cette ville la terrible explosion de la peste noire) il ordonna l'agrandissement et l'embellissement de son monastère et les travaux commencèrent après la bulle de novembre 1342. Ils n'étaient pas terminés à sa mort (il fut inhumé à la Chaise-Dieu) et son neveu, pape à son tour, les poursuivit ». BROSSOLET J., op. cit., p. 51. Clément VI ne semble cependant pas pouvoir être le commanditaire de l'oeuvre puisque la danse de la Chaise-Dieu est considérée comme postérieure à celle des Innocents. Plus de cent ans séparent la mort de Clément VI de la Marienkirche, Berlin¹⁹⁸⁸, Allemagne.

1988. Badigeonnée en 1614, elle fut remise à jour en 1960. Des travaux d'entretien, de restauration et d'assainissement en rendent actuellement l'accès impossible. La fresque commence à gauche du portail d'entrée sur le mur ouest de soutien de la tour: « Vingt-huit vivants et vingt-huit morts se tiennent par la main et l'ensemble évoque facilement une ronde - un peu monotone - car tous les morts ont des bras levés et leurs têtes sont tournées vers leur victime et placent leur main gauche sur le bras ou l'épaule de la victime suivante. Ces morts sont des écorchés plus que des squelettes, habillés de leur linceul toujours porté comme une cape laissant visible leur face antérieure : quatre d'entre eux s'en sont coiffés. Un mouvement de danse n'est guère représenté chez certains d'entre eux que par une flexion à angle droit de la jambe gauche sur la cuisse. » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 139.

certain, un bassin étonnant ressemblant à deux gros bonnets ; plusieurs tiennent par la main. La silhouette et l'attitude de ces squelettes évoquent les peintures de Clusone. On observe également que la hiérarchie se lit de droite à gauche. » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 133.

Les danses macabres et leurs métamorphoses (1830 - 1930)

1990 « Actuellement très abîmée ». BROSSOLET, p. 52. « Un dessin dû à la contessa Elisabetta Léonardi-Caccia-Dominioni en a été conservé dans un almanach de la province de Côme ». LOUIS M.L.A., op. cit., p. 168. Aujourd'hui disparue elle a été recopiée en 1828 par Giovanni Pedraglio. Sur ce relevé « on distingue nettement sept morts alternant parfaitement avec sept vivants. À l'extrémité gauche se trouve l'arrondi d'une tête supplémentaire, à droite se trouvent la tête d'un mort et les jambes d'un vivant habillé d'un vêtement court » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 137. L'on distingue un ecclésiastique, le roi, une femme de haut rang.

Vers 1480 : Taby, Suède
Vers 1480 : église de Nørre Alslev¹⁹⁹³, île de Falster, Danemark.

1991 Le Dit des Trois Morts et des Trois Vifs et le Triomphe de la Mort surmontent la procession de la danse macabre. Les oeuvres attribuées à Giovanni Brognio dans ses peintures situées à Crémone¹⁹⁹⁴ de l'église. « On observe huit morts, qui sont des squelettes vrais et non des écorchés. Si leur anatomie laisse à désirer, leurs têtes sont fort bien imagées et l'ironie se sent facilement dans ce sourire sardonique à moitié édenté. Un fait est intéressant : chaque mort saisit la main du vivant qui est placé à sa droite ; mieux encore : il saisit un ou deux doigts de sa victime, mais jamais l'épaule ni le bras. » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 137.

Vers 1488 : couvent des Dominicains du Grand-Bâle, Suisse.

1490 : église de la Trinité, Hrastovlje¹⁹⁹⁶, partie slovène de l'Istrie.

1992 « Vers 1480 un peintre de Stockholm, nommé Albert peignit à Taby quelques scènes réunissant morts et vivants ». BROSSOLET J., op. cit., p. 54. Etat inconnu.

1490 : église Santa Maria della Neve, Pisogne¹⁹⁹⁷, Italie.

1993 Badigeonnée aux XVII^e, XVIII^e, découverte au XX^e siècle, restaurée en 1974. On retrouve « quatre personnages figurés à la base de la voûte, le roi et le paysan, qui figurent aux extrémités sont de beaucoup plus petite taille que leurs deux compagnons. Le décor de fond est fait d'arabesques et de fleurs stylisées, aucun texte n'est lisible. ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 134.

1499 : sacristie de l'église San Benedetto, Ferrare¹⁹⁹⁸, Italie.

1500 : Abbaye d'Hexham, dans le Northumberland, Angleterre.

1994 « L'abbaye de Hexham, dans le Northumberland, Angleterre, un peu avant la chaire à prêcher et redescend vers l'entrée de l'église, occupant également en retour le mur de la façade. Au-dessus de cette frise se trouve une fresque représentant la légende des trois morts et des trois vifs (...). Ces fresques ont été découvertes en 1864 sous un épais badigeon et restaurées, sans discrétion, dès 1865 par les soins du peintre Marcille ». Des restaurations ont été effectuées en 1952. « Merlet estime que les peintures de Meslay-le-Grenet sont la reproduction fidèle des gravures de la Grande danse macabre de Guyot-Marchant, de 1485, dont l'édition de Jehan Lecoq, de Troyes, en 1539 était la copie et qui fut, à son tour, copiée par Garnier de Troyes, en 1641. La fresque de Meslay-le-Grenet reproduit, en effet, la plupart des personnages, dans le même ordre et avec la même disposition, c'est-à-dire que chaque tableau contient un mort et un vif, mais sans solution de continuité. Au-dessous de chaque tableau sont huit vers, dont A. Brunereau dit qu'ils sont ceux du cimetière des Innocents. Cette fresque comporte vingt tableaux, au lieu des trente que comptait la fresque de Paris ». LOUIS M.L.A., op. cit., p. 153.

1996 Peinture située sur le mur sud, réalisé par Jean de Kastav. Elle possède des ressemblances avec celle de Clusone. « Il y a onze couples de personnages et la particularité de cette iconographie est de se lire de droite à gauche ; ce qui pourrait être un récit est un squelette assis dans un cathédre rudimentaire en pierre ; à ses pieds sont entrecroisés une pelle et une houe disposées à côté d'un cercueil. Les processionnaires arrivent immédiatement derrière ces instruments avec successivement : pape, roi, reine, cardinal, évêque, moine, bourgeois ou marchand, avare, jeune homme, estropié, enfant. Les vivants sont joliment peints, habillés de costumes assez riches et hauts en couleur ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 145.

1997 Près du lac d'Iseo. D'après H. et B. Utzinger, cette fresque n'est plus visible. Ils mentionnent d'autre part dans l'église voisine de Santa Maria in Silvis la présence d'une fresque représentant un mort frappant des vivants au moyen de flèches, cette fresque, également abîmée, daterait de 1490 et aurait peut être été exécutée par Da Cemmo. Op. cit., p. 141.

1998 Aujourd'hui disparue. Serait l'oeuvre de Ludovico da Modena.

1999 « La fresque est encore visible sur quatre panneaux peints dans les stalles du choeur de l'Abbaye : la mort et le pape, la mort et l'empereur, la mort et le roi, la mort et le cardinal ». BROSSOLET J., op. cit., p. 46.

1502 : Château de Blois²⁰⁰¹ .

1537 : Chapelle du vieux cimetière de Binche²⁰⁰² , Belgique.

Fin XV^e , début XVI^e : cloître de la cathédrale d'Amiens²⁰⁰³ .

¹⁹⁹⁵

« La Predigertotanz était située sur la rive gauche du Rhin, dans le cimetière du couvent des Dominicains. Ce couvent, fondé en 1223, ~~congrégation de la Consolata, Saluzzo~~²⁰⁰⁴ ~~Italie~~ clos d'un mur à partir de la deuxième moitié du XIV^e siècle, et qui servait de sépulture aux laïcs. C'est sur la face intérieure de ce long mur que fut peinte la danse macabre. Ce lieu a disparu en 1806 car les travaux d'agrandissement des rues avaient exigé la destruction de cette zone ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 120. Les Dominicains firent copier la danse du Klingenthal « quelques années plus tard dans leur proche couvent de la même ville de Bâle, après une terrible peste qui frappa non seulement les habitants mais tous les participants au Concile qui, durant presque vingt ans, réunit périodiquement une assemblée. Appelés à lutter contre l'hérésie, les pères conciliaires connurent les luttes intestines; ouvert à Bâle en mai 1431, le Concile fut suspendu par le Pape Eugène IV en décembre suivant ; il reprit ses travaux en 1433, se transporta à Ferrare, revint à Bâle, destitua le pape, lui donna un successeur qui renonça à sa charge et termina ses travaux en 1449 après l'élection de Nicolas V. La peste avait ajouté ses tourments aux troubles des esprits et devint si violente que les assemblées furent suspendues quelque temps. Lorsque les travaux reprirent, les pères conciliaires souhaitèrent qu'une oeuvre témoignât de l'hécatombe récente et firent peindre, dans le cimetière dominicain de l'église Saint Jean de Bale, une danse macabre ». BROSSOLET J., op. cit., p. 43. « As long as the convent was occupied by a religious community, the general public had no opportunity of seeing the Dance of death and they may not even have known of its existence. But in 1480 the inmates were ejected by order of the Dominican friars, who were their spiritual superiors. It is highly probable that the Grossbasel paintings owe their origin to this circumstance. The departure of the nuns drew attention to the Totentanz in the convent and the friars wished to have a Dance of Death of their own in the friary churchyard ». CLARK J., op. cit., p. 60. L'oeuvre fut restaurée une première fois en 1568 par le protestant Hans Hug. Klauber. Puis, entre 1614 et 1616, Emmanuel Block restaura la danse à la peinture à l'huile ; un auvent fut disposé pour la protéger des intempéries et elle fut détruite en 1805 à l'exception de neuf fragments conservés au musée historique de la ville. Deux fragments se trouvaient autrefois chez G. Burkhardt de Bâle. Dix-huit bustes de personnages vivants sont visibles : empereur, cardinal, évêque, duc, duchesse, comte, juriste, conseiller ou édile, docteur, gentilhomme, noble dame, marchand, abbesse, ermite, jeune homme, réaut, cuisinier, paysan. Peu avant sa destruction, elle fut copiée en détrempe par Rodolphe Feierabend. Ses aquarelles (62,5 cm x 86 cm) se trouvent au Musée Historique de Bâle. Elle fut également reproduite à l'aquarelle par Emmanuel Büchel qui prouva, par la confrontation de ses copies des deux danses, que celle de l'église Saint Jean était la réplique du Klingenthal. Le cycle de la danse fut gravé par Mathieu Mérian. L'oeuvre ayant été peinte vers 1449 et restaurée en 1568, cela exclu la participation de Holbein (1497-1543) à qui elle fut parfois attribuée.

²⁰⁰⁰

« In the north aisle of St. Andrew's Church there is a window with a panel depicting a bishop led away by a skeleton. He is shrinking away from his ghostly guide. The bishop wears an albe, a dalmatic and a chasuble. On his hands he has white gloves and in his left he holds a pastoral staff. The figures stand on a black and white tiled floor. A red curtain forms the background. This panel was originally in the north side of the nave clerestory and was still there in 1712. It was later taken away and kept in various places until it was put in its present position about 1913. The date of the glass is no longer after 1500. Originally there were 44 panels distributed in 11 windows of 4 panels each. The other scenes were : Death and the emperor, king, pope, cardinal and so on, leading to craftsmen, such as a carpenter. » CLARK J., op. cit., pp. 16-17.

²⁰⁰²

« La petite ville belge de Binche possède une chapelle élevée (en temps de peste ?) dans le vieux cimetière et dont les poutres montrent encore deux semelles sculptées [pape, empereur], à l'image du hideux couple ». BROSSOLET J., op. cit., p. 66.

danse lut restaurée vers 1870 avec l'église tout entière par Geuflroy aine qui publia à cette époque une notice sur son travail. » MASSERON A., op. cit., p. 528. « Certaines chroniques parlent des bas-reliefs sculptés à la fin du XV^e dans une église de cette ville et qui furent détruits en 1736 ». BROSSOLET, p. 58. Une reconstitution récente des sculptures de douze couples a été faite d'après des dessins anciens. UTZINGER H. et B., op. cit., p. 169.

2006

Elle s'étend sur 25 mètres de long et sur deux de haut sur le mur nord de la nef. C'est une peinture polychrome, « exécutée sur enduit sec, découverte en 1910 par M. le marquis de Tryon-Montalembert, châtelain de la Vieille-Ferté ». Les morts ont une teinte rose, légèrement violacée, « le fond sur lequel se détachent les personnages est blanc, légèrement crème. La bande qui sert de fond à cette danse est est église Sainte-Trinité de Cherbourg²⁰⁰⁵, qui s'inspirent nettement de motifs d'enluminures ». P. MEGNIEN, La Danse Macabre de La Ferté-Loupière, Auxerre, 1991. Pp. 19 et 32. Vous pouvez vous reporter à ce livre pour une étude détaillée de cette danse ainsi que pour sa datation. Elle serait postérieure à 1485 car elle imite les gravures de Guyot Marchant, mais antérieure à 1504, date de la mort du donateur et du partage de ses biens. BROSSOLET J., op. cit., p. 58. Aucun texte ne l'accompagne mais l'on trouve, placée à sa gauche et semblant être réalisée par la même main, le Dit des morts et des vivants sur le mur du chœur de l'église de La Ferté-Loupière²⁰⁰⁷ tuant le dragon. M.L.A. LOUIS la date de 1520-1530.

2007

Début XVI^e : église Sainte-Apolline, Brianny²⁰⁰⁸
 « Sur la rive droite de la Loire se trouve un curieux cimetière avec galerie et « charnier » où ont été installés le lavoir et la buanderie de l'hospice général, et qui date des premières années du XVI^e siècle. On reconnaît encore des traces de sculptures et de fresques et sur les murs des vestiges de décorations au labe, de cornues d'abondance et-aussi d'ossements et de squelettes. Comme à Saint-Maclou on voit parfois un squelette tirant à lui un personnage mutilé : le roi, le connétable, l'évêque, l'astrologue le bourgeois, l'usurier ». LOUIS M., 167

1508-1520 : église Sainte-Marie Madeleine, Newark-on-Trent²⁰¹⁰, Angleterre.

2008

Situé à proximité de Semur-en-Auxois. Découverte en 1940 et restauré en 1950-1960 par M. Quarre. « L'état actuel en rend l'analyse difficile, d'une part parce que les couleurs sont extrêmement atténuées, d'autre part parce que bon nombre de sujets sont littéralement amputés ; au total on retrouve vingt-neuf personnages, et il y en avait sûrement un de plus. Deux grandes bandes noires couvrant sur les longueurs de l'église, sont sans doute des titres funéraires masquant le texte peint à l'origine ». Les personnages de droite seraient des hommes et ceux de gauche des femmes. UTZINGER, pp. 160-161.

1510-1520 : Inkoo²⁰¹¹, Finlande

1515-1520 : cimetière dominican de Berne²⁰¹²

2009

1519 : façade occidentale de l'église de San Stefano de Carisolo²⁰¹³, Italie
 Eglise Sainte-Marie : découverte en 1876 elle fut décrite par Grille en 1877, elle aurait été commandée « vers 1500 par Johannes Brugge ». Elle fut détruite au cours de la deuxième guerre mondiale. Kraus en fit semble-t-il une copie fantaisiste sur toile, copie exposée au musée historique de la ville. Eglise Saint-Nicolas²⁰¹⁴ : la danse fut également retrouvée vers 1870 mais on la laissa se dégrader. (En ce qui concerne les danses de Wismar, voir UTZINGER H. et B., op. cit., pp. 174-176).

1520 : Palazzo della Regione, Ferrare²⁰¹⁴, Italie

2010

1526-1532 : du Cimetière Saint-Maclou de Rouen²⁰¹⁵
 L'église « recèle encore le mort et le jeune noble, reste possible d'une danse plus complète peinte directement sur la pierre (...). Ce mort danse et tend dans sa main droite une rose à sa victime, un noble de haut rang vêtu d'un pourpoint rouge, de chausses à liffes²⁰¹⁶ et d'un large pourpoint à White Hall, une aumônière et une épée. L'arrière-plan de ces silhouettes est beige-marron ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 159.

1526 : Londres, palais de White Hall

2011

Badigeonnée au XVII^e siècle et en 1818 la danse a été redécouverte en 1895 et restaurée peu après. « La danse macabre est peinte au mur nord à hauteur d'homme en tons bistres, très atténués. L'ensemble mesure un peu plus de un mètre de haut, six à sept de long. De récentes restaurations montrent qu'elle s'étend en fait plus loin, jusqu'au mur ouest et qu'elle est en partie masquée par la tribune ». Un roi, un évêque, un personnage de la haute bourgeoisie, un dominicain, une femme sont notamment visibles. UTZINGER, H. et B., op. cit., p. 152.

2013

La représentation de la mort semble empruntée à Holbein. « On peut dater cette fresque grâce à une inscription encore visible sur la fenêtre de la façade : « Simon de Baschensis pingebat die 12 Mensis Julii 1519 ». Ailleurs on lit : « Simon de Averaria pingebat Mensis Juli 1519 ». Les couleurs sont encore vives, bien qu'il ne semble pas y avoir de traces de restauration ». LOUIS M.L.A., op. cit., p. 173. « On observe qu'il n'y a pas de décor et que les morts, tout à fait squelettiques, de teinte grise, se tiennent un peu en retrait de leur interlocuteur et ne possèdent aucun attribut ; détail poignant, le mort de l'enfant a la taille de celui-ci. Les morts n'ont pas de linceul, et seuls les trois qui s'attaquent aux femmes portent un élément qui doit être un reste de chevelure, ou plutôt de coiffure ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 157.

2014

Oeuvre peinte par Bernardino de Fiori, BROSSOLET J., op. cit., p. 53.

1530 : cimetière de Montivilliers²⁰¹⁷, Allemagne.

2012 « Par Nicolas Manuel, gravée sous le titre suivant : la Danse des Morts, peinte à Berne dans les années 1515 à 1520 par Nicolas Manuel et lithographiée d'après les copies exactes du célèbre peintre Guillaume Stettler », DIMIER L., op. cit., p.55. La danse était peinte sur un mur rectangulaire d'origine dominican.

1539 : église Saint-Vigile de Pinzolo²⁰¹⁹, Italie

« A l'origine il s'agissait d'une très grande fresque de personnages grandeur nature défilant sur cent mètres ou davantage en une sorte de procession interrompue par des arcades, jusqu'au charnier où les accueillait les Morts musiciens. Après plusieurs restaurations successives - et peut-être quelques

1543 : palais épiscopal de Chur, Suisse

modification de textes - le mur fut détruit en 1660 ». « La peinture de Nicolas Manuel a été copiée - comme à Lübeck - sur un vitrail de la cathédrale de cette ville. Ce vitrail reproduit exactement les aquarelles. » UTZINGER H. et B., op. cit., pp. 153 et 155.

BROSSOLET J., op. cit., p. 58. 1546 : Metzitz²⁰²¹, Autriche

« Fresque de Nicolas Manuel « dont il ne reste que les dessins qu'il en fit, une copie à l'aquarelle par A. Kauw en 1649 et une copie de cette copie, par W. Stettler, à la fin du XVII^e », elle ajoute : « Sa peinture était

déjà en mauvais état lorsque Albrecht Kauw la copia à l'aquarelle en 1649, soit 202e ans avant sa destruction complète; la copie de Kauw, quoique légèrement influencée par l'art baroque du XVII^e siècle est une reproduction exceptionnellement précieuse de

Vers 1580 : couvent des Dominicains de Constance²⁰²², Allemagne.

l'oeuvre disparue (copie conservée au musée historique de Berne). A la fin du XV^e siècle, cette copie fut à son tour copiée par W. Stettler (né à Berne en 1643) et, bien que plus proche de Kaw que de Manuel, il n'est pas invraisemblable de penser que

Stettler jeune vit la peinture des Dominicains et en fut impressionnée. » Op. cit., pp. 59-60.

2015 « Les colonnes du cimetière furent, en 1526, sculptées afin que sur chacune d'elles figure un couple vivant-mort ; les traces sont encore visibles, bien que très martelées et défigurées par la construction, au XVII^e siècle de cloisons, d'une colonne à l'autre, pour fermer la galerie qui abrite actuellement l'Ecole des Arts décoratifs de Rouen. » BROSSOLET J., op. cit., p. 58. LOUIS nous donne l'adresse actuelle de ce lieu : le n°188 de la rue de Martainville. « En 1559, ce cimetière fut maltraité par les calvinistes qui mutilèrent les statues ornant les colonnes ; aucune tête ne subsista de cet ensemble de plus de 60 personnages qui composaient la danse macabre ; seuls les chapiteaux dont les sujets n'ont rien de religieux (...) furent à peu près respectés. Les squelettes surtout, plus fragiles, furent anéantis et à peine voit-on, à présent, de place en place, un fragment de membre ou simplement la trace du thorax. Les sculptures avaient été faites sous l'impulsion et peut-être sous la direction effective de Jean Goujon qui avait travaillé au portail de l'église Saint-Maclou. On connaît par des comptes d'ouvriers « machons et ymaginiers », les noms des maîtres Denys et Adam Leselin, Gaultier et Lepresvot; il résulte de ces documents que les colonnes étaient non seulement sculptées, mais aussi peintes ». p. 165.

2016 Aurait été peinte en 1526 par Holbein, « sur un mur du palais de White Hall où l'avait logé la faveur d'Henry VIII et de Thomas Morus ; cette peinture disparut dans l'incendie du palais en 1697 ». BROSSOLET J., op. cit., p. 61.

2017 « Il existe une imitation malhabile de l'âtre Saint-Maclou à Montivilliers, près du Havre, dans l'ancien cloître, du XVI^e siècle, dit de Brise-Garet. Sur la face des consoles qui forment les chapiteaux des piliers du côté du cimetière, on peut voir quelques sujets et attributs divers : squelettes, croix, couronnes d'épines, os en sautoir, personnages. Mais il ne s'agit pas véritablement d'une danse macabre ». LOUIS M.L.A., op. cit., p. 167.

2020 Fresque de trente-cinq images, sur panneaux en mortier, inspirée d'Holbein. « Ces panneaux avaient été enlevés du palais épiscopal en 1882 et restaurés par les soins du Musée rhétique. Après avoir été depuis 1976 en dépôt dans ce musée, non visibles par le public, ils viennent d'être remis à leur emplacement original ». UTZINGER, op. cit., p. 167.

2021 Charnier de la chapelle cémétériale Saint-Michel. La peinture courait sur toute la circonférence du charnier. Elle est située après le prêcheur et la scène d'Enfer. « Les morts ne sont pas squelettiques : ce sont des écorchés, à peine éviscérés » UTZINGER, op. cit., p. 167. La danse présente des similitudes avec le Codex Palatinum Germanicum de Heidelberg.

1580 : Rönneby²⁰²³, Suède.

2018 XVII^e siècle : église Santa Maria de Liveri²⁰²⁴, Italie.
« Peinte en 1534 sur la façade du palais ducal, transportée en 1721 au vieux cimetière de la ville après l'incendie du palais, puis en 1733 dans l'église des Trois Rois, elle comportait 27 personnages passant sur un fond rouge, mais pas autant de squelettes ».

1606-1608 : chapelle Sainte-Anne de Füssen²⁰²⁵, Allemagne.
Elle aurait été transférée au cimetière de Scheunenhofe par Schicketanz, sur l'ordre du duc Georges le Barbu ». M.L.A. LOUIS, p. 134. « Il ne s'agit pas ici de couples « classiques » mort-vivant, mais d'un défilé d'hommes entraînés par la mort. Une première procession de dignitaires ecclésiastiques est conduite par un mort tenant un sablier en ses mains ? Elle est composée de : pape, cardinal, évêque, prêtre, moine. Vient ensuite une deuxième procession également conduite par un mort qui emmène à sa suite des personnages : seigneur, noble et palais de gouvernement cantonal, Lucerne²⁰²⁷, Suisse.

1615-1635 : Spreuerbrücke et palais de gouvernement cantonal, Lucerne²⁰²⁷, Suisse.
1640 : Oberstdorf²⁰²⁸, Allemagne.
1660 : chapelle Sainte-Anne du cimetière de Roding, Allemagne²⁰²⁹.
« ... procession de dignitaires ecclésiastiques est conduite par un mort tenant un sablier en ses mains ? Elle est composée de : pape, cardinal, évêque, prêtre, moine. Vient ensuite une deuxième procession également conduite par un mort qui emmène à sa suite des personnages : seigneur, noble, bourgeois, universitaire, tailleur de pierre. Puis sans doute le troisième ordre de la société avec : valet, fermier, paysan, mendiant. Puis les femmes avec : abbesse, bourgeoise, paysanne. Enfin : usurier, enfant, vieillard. Une mort avec une faucille ferme la procession. Les travaux de restauration ont démontré que les sculptures étaient polychromes à dominante noire. Les ornements (couronnes, bijoux, mitre...) étaient dorés ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 161.

2019⁹ Val Rendena, à 30 km de Trente. « Elle est peinte à fresque sur le mur méridional de la petite église du cimetière. Les personnages sont les mêmes (qu'à Carisolo), avec quelques exceptions cependant : le Christ est représenté sur la croix, le jeune homme est remplacé par un lansquenet. Le seigneur de la danse de Carisolo n'apparaît pas dans celle de Pinzolo ; par contre la reine et le médecin ont été ajoutés. La procession mortuaire se ferme sur deux personnages qui n'existaient pas à Carisolo : l'archange et le démon. Mais les inscriptions sont identiques, avec cette différence cependant qu'elles sont parfois développées à Pinzolo (...). Le dessin est lisible mais les couleurs sont très effacées. Sous la danse macabre sont peints les péchés mortels, fresque qui porte la date de 1539. Comme cette dernière est visiblement de la même main que la danse macabre on peut en déduire que les deux peintures furent exécutées en même temps, vingt ans après la danse de Carisolo qui a servi de prototype ». LOUIS M.L.A., op. cit., p. 173. « C'est la dernière représentation du thème en Italie », Pisogne appartenait à l'ordre des Augustins. GEURRY L., op. cit., p. 65. Cette procession qui compte 18 personnages aurait été peinte par Simone Baschenis, comme à Carisolo. « Chacun des vivants est frappé d'un flèche ». UTZINGER H. et B., op. cit., p. 165.

2022 Inspirée des dessins d'Holbein, aujourd'hui en grande partie détruite, restes de six morts musiciens découverts en 1965.

2023 « La fresque de Rönneby est actuellement en mauvais état, mais néanmoins suffisamment distincte pour que toute comparaison avec les peintures de Lübeck et Reval ne permettent pas de voir, à Rönneby, une copie de Bernt Notke. C'est une fresque qui allie au thème français des vivants et des morts, les entrelacs de fleurs géantes et de plantes, comme les affectionne l'art sacré nordique. » BROSSOLET J., op. cit., p. 66.

2024 Une douzaine de vivants sont accompagnés de dix squelettes.

2025 « Après l'extinction de la peste, les Bénédictins de Füssen commandèrent, en 1600, à Jacob Hiebeler un tableau composé de vingt scènes, qui lui fut payé en 1602. Cet ex-voto de peste est toujours dans la chapelle Sainte Anne de Füssen ». BROSSOLET, p. 67. Travail sur bois composé de vingt tableaux et inspiré d'Holbein.

2026 Peinte par Pierre Wuilleret sur le mur du cloître, elle a été presque totalement détruite en 1927. Adolph Walsler la recopia en 1875 et Maurice Moullet en 1925-1926. Elle comportait dix-sept scènes accompagnée d'un décor urbain.

2028 Peinte en 1640 par Gabriel Neckher et détruite en 1865 par un incendie, elle était analogue à celle de Füssen.

- 2027 On connaît à Lucerne trois danses des morts. A propos de la première : « Lorsque Kaspar Meglinger reçut commande d'une décoration pour le Pont des Moulins de Lucerne, la peste flambait dramatiquement dans l'Europe entière ; exécutée entre 1631 et 1637, la danse des morts de Lucerne faisait écho aux charniers de Londres, Paris, Montpellier, Milan, Munich, etc. Restaurée en 1728 et légèrement réduite, elle est encore très nette, aujourd'hui et témoigne des influences de l'époque et de l'artiste : la Danse de Bale et celle d'Holbein sont ici nuancées, enrobées dans les souvenirs d'Italie où le peintre venait de passer cinq années ». BROSSOLET, p. 67-68. « The Mülhbrücke contains the Dance of Death, painted by Kaspar Meglinger, a local craftsman. In 1631, the Thirty Year's War preceded the Thirty Year's War the Council of Lucerne planned to decorate the Mill Bridge with pictures of a gay and cheerful nature. The war intervened, driving large numbers of undesirable refugees into Switzerland. Besides the imminent danger of invasion, there was a severe outbreak of the plague which did not spare Lucerne. Fearing the corruption of public morals which such upheavals often bring in their train, the city fathers abandoned their original scheme and decided to have paintings which would turn the thoughts of the people to higher things. The appearance of Merian's engravings of the plague in the Netherlands and the appearance of the plague in the result of the plague in the city of Vienna. J., op. cit., p. 76. Cette danse, au contraire de ce que l'on a pu croire, n'a pas été détruite par l'incendie de 1996. C'est la fresque du pont voisin, qui a en réalité été touchée. Restaurée, elle se trouve dans les caves du Musée des Beaux Arts de la ville et devrait bientôt être visible. Le Pont des Moulins fait cependant apparaître des copies de cette peinture remarquable. Une deuxième danse serait « placée sous les arcades qui entourent le cimetière de l'église paroissiale d'Im-Hof, peu éloignée du pont, est plus récente que la précédente. (Je n'ai trouvé aucune trace de cette peinture dans le cimetière d'Im-Hof et toutes les personnes que j'ai interrogées m'ont dit leur ignorance concernant son existence. Il semblerait bien que Kurtz ait ici confondu cette fresque avec celle d'une autre ville). Enfin la danse des morts de l'ancien Notre des Jésuites, peinte en 1615 par Jacob de Wyl et en partie détruite en 1636 par un incendie et dont les restes ont été transportés à la bibliothèque de Lucerne en 1832 ». M.L.A. LOUIS, p. 134. Cette oeuvre, composée de huit tableaux riches en détails, fut restaurée en 1986. Elle est actuellement visible dans le palais du gouvernement cantonal. Le peintre s'était inspiré d'une pièce de Jacques Bidermann jouée quatre ans auparavant dans cette ville, c'est pourquoi il représente ses personnages sur des tréteaux de théâtre.
- 2029 La peinture occupe une surface en arc de cercle ne mesurant pas plus de 2,50 mètres de diamètre. Deux danses sont superposées, l'une montre des civils et ecclésiastiques de haut rang, l'autre représente le peuple.
- 2030 Vingt tableaux. « A gauche de l'autel sont les ecclésiastiques et les nobles, à droite le tiers état est figuré ». OEuvre inspirée d'Holbein et de datation approximative, peut être du XVIII^e siècle. UZINGER H. et B., op. cit., p. 181.
- 2031 Réalisée par Jean-Jacques Fleichlin. Seuls quelques couples de la danse macabre sont ici visibles, les morts sont des squelettes, ils sont placés derrière leurs victimes et semblent porter des ailes dans le dos. Les couples de la danse font le tour de la petite chapelle. Le mort et le vif prononcent chacun deux vers, placés au-dessus d'eux.
- 2032 Fresque peinte par Henri Tüffel. La chapelle se divise en deux parties, la fresque se déroule sur trois des quatre murs et il me semble que la représentation du Jugement dernier, placée sur le quatrième mur, au centre de la chapelle, doit se lire dans la continuation de la danse. Les morts sont de longues momies émaciées dont les crânes ont la particularité d'être réels ! les morts font mille grimaces et s'arcbutent sur les fenêtres en cercle comme sur un tonneau. Chaque personnage prononce quatre vers.
- 2033 24 tableaux peints sur bois par Kaspar Sigmund Köppe, inspirés d'Holbein et accompagnés de textes.
- 2034 Aujourd'hui disparue, aurait été peinte par le moine Abraham de Santa Clara.
- 2035 « L'Heimatomuseum de Neunkirchen conserve cinq tableaux anonymes, peints à l'huile sur fer blanc. » BROSSOLET J., op. cit., p. 71. Etat inconnu.
- 2036 25 scènes peintes sur bois (présence d'un paysan qui trait sa vache et d'un autre qui fauche).

Oeuvre de Sal. Fries. La danse se déroule en hauteur, sur les murs du porche. Le squelette vient saisir les hommes et les femmes au sein de leurs activités quotidiennes : la mort joue du violon sur le berceau du bébé, termine les lignes commencés par l'écrivain, coiffe la jeune fille, se bat en duel contre le gentilhomme, se place derrière la coquette et se reflète dans son miroir, porte la croix d'un homme, puis vient un Christ en gloire. Nous trouvons ensuite une jeune femme, la mort montée sur les chevaux du charretier, donne l'argent au mendiant, soutient le prêtre, allège la souffrance du paysan et les poches de l'avare. La mort couronnée tient le globe terrestre sous sa baguette, un homme est représenté devant les nimbes, plus loin des âmes sont englouties dans une gueule d'Enfer. Au début de la danse, la mort tient sa faux d'un côté et présente de l'autre le prologue de la danse. Deux vers en allemand accompagnent chaque scène. Les teintes sont de couleur pastel, ce qui donne une certaine douceur à l'ensemble de la danse.

Après 1720 : chapelle du cimetière de Wondreb²⁰³⁸, Allemagne.

2045* « Peinte par Félix. Holz, dans la crypte de l'église ». BROSSOLET²⁰³⁹ cit. p. 71. Danse de 36 personnages, accompagnée d'autres fresques représentant la vie du Christ, Adam et Eve, l'archange Saint Michel, le jugement dernier. « Chacune des victimes est occupée à son activité spécifique ou se trouve dans son logement habituel ; on perçoit clairement que le mort arrive à l'instant pour venir chercher sa victime, à moins qu'il ne soit en train de partir avec elle. De toute façon c'est une entrée ou une sortie à l'improviste, brutale et dont l'effet est très bien rendu. Ces morts sont totalement squelettiques, habillés de leur linceul et presque toujours armés, d'un arc le plus souvent ou d'un dard dont ils frappent leurs victimes ; effrayées, celles-ci manifestent fort bien un mouvement de surprise, de dénégation, bien rendu en général par une ouverture des bras, mains tendues (...) Dans chaque image se trouve un texte bien visible qui helmet l'apostrophe du mort à sa victime. » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 199. L'église Saint Veit possède également une danse placée derrière le maître-autel : quinze tableaux peints vers 1800, scènes de la vie quotidienne accompagnées d'une tête de mort située au premier plan. Le squelette n'est présent qu'en compagnie du roi, de l'évêque, du duc, du seigneur, du marchand, de la coquette, du jeune fille.

1722 : chapelle du cimetière de Babenhausen²⁰⁴⁰, Allemagne.

1723 : église de Bleibach²⁰⁴⁰, Suisse

1724 : 1726 : chapelle funéraire de Breitenwang²⁰⁴¹, Autriche.

Après 1736 : Maison des Orphelins, Erfurt²⁰⁴², Allemagne.

Après 1743 : chapelle mortuaire de l'église du couvent Saint-Michel, Bamberg²⁰⁴³, Allemagne.

2046 Succession de douze tableaux où le squelette montre sa puissance aux hommes. Ensemble de scènes macabres réalisées sur des panneaux de bois et accompagnées de textes latins et allemands. L'accent est mis sur la vie chrétienne, on trouve de nombreuses citations bibliques.

1744 : danse du cloître des Carmes Deschaux à Fribourg-en-Brigau²⁰⁴⁴, Allemagne.

2047* Quatre tableaux réalisés sur la cathédrale de Saint-Pierre, construite du XII^e au XIV^e siècle, au-dessus de la coquette devant sa glace, d'une vieille femme.

1769 : chapelle du cimetière Saint-Pierre, Straubingen²⁰⁴⁵, Allemagne.

2048 1770 : Cimetière Saint-Pierre de Salzbourg²⁰⁴⁶, Autriche. Six tableaux de deux mètres sur un, réalisés par Vincenzo Bonomiri. Dans un décor travaillé nous trouvons : les paysans en conversation, le tambour dans l'exercice militaire, les dominicains en prière, le charpentier, les bourgeois, le peintre. « La particularité de ces tableaux est que les morts sont tous assez richement habillés et réalisés de telle sorte qu'on devine l'âge de nos sujets, rien qu'aux sutures du crâne. » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 207.

Après 1780 : chapelle du cimetière de Mitterteich²⁰⁴⁷, Allemagne.

2049 1810 : église Santa Grata de Bergame²⁰⁴⁸, Italie. Tableaux peints d'après Holbein qui étaient à l'origine situés dans la chapelle du cimetière.

2050 Dix-huit tableaux de folklore de Wassebourg sur l'in²⁰⁴⁹, Allemagne.

1840 : chapelle du cimetière d'Elbigenalp²⁰⁵⁰, Autriche.

1841 : cimetière d'Elmen²⁰⁵¹, Autriche. Le soldat est sur le champ de bataille, la mère soigne ses enfants, le médecin est au chevet de ses malades... » UTZINGER H. et B., op. cit., p. 208.

2051 1846 : église de Schattwald²⁰⁵², Autriche. Douze petits tableaux groupés en quatre séries de trois, peints par Falgger : attitudes et dialogues proches de ceux d'Ebigenalp. Le garçonnet tombe de sa luge, le soldat est à cheval, le paysan se bat avec sa faux contre la mort, la mort joue un air de flûte à la jeune fille. On peut noter la présence d'un mendiant, et d'un moine.

1853 : chapelle du cimetière de Schambach²⁰⁵³, Allemagne.

2052* Petits tableaux (15 x 25 cm.) placés sous verre, réalisés par Falgger : enfant, garçonnet, soldat, évêque, jeune fille, bourgeois, paysan, roi, mendiant, artisan, mère, grand-mère.

1910 : chapelle du cimetière de Zenching²⁰⁵⁴, Allemagne.

2053 Dix scènes de la danse sont peintes sur le badigeon du mur ; elle représentent des scènes (homme devant sa grange, prêtre entouré d'enfants...). Elle furent exécutées par la firme März de Straubing.

1924 : cimetière de Sexten²⁰⁵⁵, Italie.

1924 : vitraux de la chapelle funéraire de Schwyz²⁰⁵⁶, Suisse.

1932 : mosaïque de la chapelle funéraire de Guiscard²⁰⁵⁷.

1952 & 1956 : vitraux de l'église Sainte Marie de Lübeck²⁰⁵⁸.

1965 : chapelle du château de Bourbilly²⁰⁵⁹.

2054 Huit tableaux de 60 x 80 cm réalisés par Schulz de Pankstein, accompagnés de commentaires rapides. Nous trouvons des scènes originales : un homme et une femme au lit sont guettés par le diable, le mort entre au bal et invite une jeune femme à danser.

1966 : tour de la vieille ville d'Aarau²⁰⁶⁰, Suisse.

1976 : Kientzheim²⁰⁶¹, France.

2055 OEuvre de Wilhelm Wassermann. Les sept personnages de la danse sont disposés en cercle : empereur, femme dévote, paysan, bébé, voyageur, jeune mariée, évêque. **Autres oeuvres qui auraient existé : (renseignements et descriptions pratiquement inexistantes)**

2056 Sept vitraux dessinés par L. Albert : Adam et Eve, soldat, paysan, riche, pauvre, couple, Christ triomphant de la Mort et du Diable.

France :

2057 Commune de l'Oise. Cette oeuvre, de 5 mètres sur 2, comprend 18 vivants et 16 morts, il n'y a pas de couples. On peut noter la **oeuvre des Dominicains à Avignon.**

2058 — « Lorsqu'après la Seconde Guerre Mondiale Lübeck fut rebâtie, la chapelle des Morts de la nouvelle église Sainte Marie s'éclaira de deux fenêtres qui reçurent, l'une en 1952, l'autre en 1956, des vitraux dus à M. Malhau et représentant le thème de la Danse-Macabre. L'artiste a figuré au bas de chaque vitrail des maisons en flammes, et nous avons vu dans la transposition verticale de la chapelle Notre-Dame de Josselin des bombes et au champignon atomique. La guerre rejoignait dans l'horreur la peste de 1463 ». BROSSOLET, p. 50-51.

Dans les différents ouvrages que nous avons parcourus, nous avons relevé les noms suivants :

2059 Bourgogne, Gouache sur papier, oeuvre des propriétaires du château, réalisée d'après la fresque de la Ferté-Loupière avec des visages des membres de la famille.

2060 Peinture sur le mur extérieur de la tour, elle domine le spectateur de plusieurs mètres de hauteur. La danse comporte sept personnages et autant de squelettes, elle est peinte dans des tonalités de gris et de rouge et porte les marques du cubisme. OEuvre de Félix Hoffmann.

Allemagne : cloître de Wengen à Ulm (1440), Anheberg (1525), Nürnberg, Landshtut.

Angleterre : Croydon, Windsor, chapelle de Wortley-Hall (comté de Gloucester),

2061 **Stratford-on-Avon, Brünswick, Kukulabad (1704)**
A huit kilomètres au nord-ouest de Colmar. Gérard Ambroselli a recréé l'ancienne danse dans l'ancienne sacristie de l'église paroissiale. La danse était à l'origine (1517 ?) peinte sur le mur du cimetière entourant l'église. « L'ensemble subsista jusqu'à la révolution époque à laquelle l'oeuvre fut badigeonnée puis oubliée. Entée, défilée, elle a été remise en place ces dernières années du XIX^e siècle, Kern en fit une description précise - mais entachée de quelques erreurs - en même temps qu'il était trouvé aux archives de Kientzheim un manuscrit de trente et une pages en bon état donnant une description minutieuse de la peinture (...). Comme chez Holbein, presque toutes ces victimes (25) étaient occupées et n'avaient pas l'aspect un peu abstrait de celles des danses anciennes. L'enfant lui-même chevauchait son cheval de bois ! » UTZINGER, op. cit., p. 156.

loin de Kolding en Jutland).

France : Clermont de Laval, la Roche-Maurice, Sainte-Marie-aux-Anglais, Dole et Fécamp.

Suède : Malmö.

Des registres paroissiaux possèdent également des danses macabres. On en trouve un à Wismar, peut-être réalisé en 1616, le registre contient le texte de 22 personnages. A Vergennes, en 1616, l'abbé de Gohier enlumine le registre de la paroisse d'une danse macabre empruntée à G. Marchant. Ce registre est visible dans la salle des archives de cette commune. (voir UTZINGER pour plus de précisions).

ANNEXE 3 Liste des personnages de quelques danses

Cette liste a été établie d'après les fresques et les éditions, je me suis également appuyée sur les commentaires de Joël Saugnieux, James M. Clark, Léonard P. Kurtz, Maurice L.A. Louis, Hélène et Bertrand Utzinger, Claude et Pierre Boisse, Félix Soleil et P. Megnier dont les ouvrages sont cités en bibliographie.

J'ai réalisé trois listes distinctes en me référant au tableau que j'ai dressé à partir des différentes remarques et analyses des danses. La première liste aurait pour origine la Danse des Innocents, la seconde la Danza general, la troisième possède des sources multiples. A moins d'une indication contraire, le mort précède le vivant, la danse va de la gauche vers la droite.

Première liste. Danse de Kermaria : (47 compartiments dont chacun renferme un personnage).

Côté droit de la nef :

—

1. le pape. 2. l'empereur. 3. le cardinal. 4. le roi. 5. le patriarche. 6. le connétable. 7. l'archevêque. 8. le chevalier. 9. l'évêque.

Droite et gauche de la grande fenêtre du portail :

—

10. l'écuyer. 11. l'abbé. 12. le bailli. 13. l'astrologien. 14. le bourgeois.

Côté gauche de la nef :

–

15. le chartreux. 16. le sergent. 17. le moine. 18. l'usurier et le pauvre. 19. l'amoureux. 20. le ménétrier. 21. le laboureur. 22. le cordelier. 23. l'enfant. (Une femme remplace le mort entre le moine et l'usurier).

Danse de Guyot Marchant (édition de 1485).

1. Auteur. 2. Pape. 3. Empereur. 4. Cardinal. 5. Roi. 6. Patriarche. 8. Connétable. 9. Archevêque. 10. Chevalier. 11. Evêque. 12. Ecuyer. 13. Abbé. 14. Bailli. 15. Maître. 16. Bourgeois. 17. Chanoine. 18. Marchand. 19. Chartreux. 20. Sergent. 21. Moine. 22. Usurier et pauvre homme. 23. Médecin. 24. Amoureux. 25. Avocat. 26. Ménestrel. 27. Curé. 28. Laboureur. 29. Cordelier. 30. Enfant. 31. Clerc. 32. Ermite. 33. Roi mort. 34. Maître/ auteur.

Meslay-le-Grenet :

–

1. Pape. 2. Empereur. 3. Cardinal. 4. Roi. 5. Patriarche. 6. Connétable. 7. Archevêque. 8. Chevalier. 9. Evêque. 10. Ecuyer. 11. Abbé. 12. Bailli. 13. Savant. 14. Bourgeois. 15. Curé. 16. Médecin. 17. Laboureur. 18. Enfant. 19. Usurier. 20. Moine.

La Ferté-Loupière.

–

1. Ecrivain. 2. Trois morts musiciens (cornemuse, orgue portatif, harpe). 3. Pape. 4. Empereur. 5. Cardinal. 6. Roi. 7. Légat. 8. Duc. 9. Patriarche. 10. Archevêque. 11. Connétable. 12. Evêque. 13. Amoureux. 14. Avocat. 15. Ménestrel. 16. Curé. 17. Laboureur. 18. Cordelier. 19. Enfant. 20. Clerc. 21. Ermite.

Seconde liste. Danza general.

Prologue, paroles de la mort, prédicateur, « bon et sain conseil », la mort, avertissement à deux demoiselles.

Suivent alors les dialogues entre la mort (« la muerte ») et le vivant qu'elle invite à danser, il est à noter que le vivant parle avant la mort :

1. Pape. 2. Empereur. 3. Cardinal. 4. Roi. 5. Patriarche. 6. Duc. 7. Archevêque. 7. Connétable. 8. Evêque. 9. Chevalier. 10. Abbé. 11. Ecuyer. 12. Doyen. 13. Marchand. 14. Archidiacre. 15. Avocat. 16. Chanoine. 17. Médecin. 18. Curé. 19. Laboureur. 20.

Moine. 21. Usurier. 21. Frère. 22. Portier. 23. Ermite. 24. Comptable. 25. Diacre. 26. Promoteur. 27. Sous-diacre. 28. Sacristain. 29. Rabbi. 30. Docteur de la loi. 31. Homme pieux. 32. L'ensemble de la foule.

Mors de la pomme. (nous ne trouvons pas toujours une alternance vivant/ mort).

—

1. Acteur. 2. Dieu. 3. Adam. 4. Eve. 5. Le serpent. Dialogue entre la mort, Adam, Eve, Dieu et l'Angele 6. L'ange premier. 7. L'ange second. 8. Abel. 9. Caïm 10. La pucelle. 11. La femme. 12. L'ancien. 13. La mechine. 14. L'homme. 15. Noé et l'arche. 16. Le galant. 17. L'écuyer. 18. La princesse. 19. Le maître d'ostel. 20. L'enfant. 21. La mère. 22. Le laboureur. 23. Le semeur. 24. Le chapelain. 25. Le chanoine. 26. La demoiselle. 27. La chambrière. 28. La femme. 29. Le clerc. 30. L'angele. 31. Satan. 32. L'âme. 33. Dieu. 34. Le pape. 35. Le cardinal. 36. L'homme d'armes. 37. Le champion. 38. Le changeur. 39. Le bourgeois. 40. La reine. 41. Le roi. 42. L'empereur. 43. La noblesse. 44. Le docteur. 45. Le fou. 46. L'amoureuse. 47. L'amoureux. 48. Jésus. 49. Centurion. 50. Lucifer. 50. L'acteur.

Danse de la Chaise-Dieu : (Le pape précède le mort dans la première frise, mais un mort est visible avant lui, sur le premier pilier. La question est de savoir si ces parties furent réalisées en même temps...)

Première frise.

—

1. Pape. 2. Empereur. 3. Cardinal. 4. Roi . 5. Patriarche. 6. Connétable ou duc. 7. Evêque. 8. Chevalier ou noble.

Deuxième frise :

—

9. Zone effacée. 10. Homme d'église. 11. Bourgeois ou Bailli. 12. Chanoine ou chanoinesse. 13. Marchand. 14. Dame ou religieuse. 15. Sergent d'armes. 16. Bénédictin.

Troisième frise :

—

17. Amoureux. 18. Avocat ou docteur en Sorbonne. 19. Ménestrel. 20. Enlumineur ? 21. Laboureur. 22. Cordelier. 23. Enfant. 24. Clerc ou pèlerin. Cette frise est entrecoupée de piliers qui représentent des scènes tirées du Mors de la pomme, ces scènes ont peut-être été rajoutées « a posteriori ».

—

Premier pilier : Adam et Eve, prédicateur, musicien assis, mort avec une faux.

–

Second pilier : homme assis, cadavre, gentilhomme, cadavre, zone effacée.

–

Troisième pilier : mort bandant son arc, homme tenant une besace, mort abaissant son arc, homme atteint d'une flèche, cadavre se rattachant à la danse.

–

Quatrième pilier : ermite, cadavre, deux dames reculant, une femme âgée, un moine assis présentant un parchemin.

Danse de Berlin. (Le bedeau précède le mort, l'empereur qui ouvre la danse du côté du Christ, précède le mort).

Franciscain en chair accompagné d'un diabolotin assis devant la chair et jouant de la cornemuse.

–

1. Bedeau. 2. Chapelain. 3. Official. 4. Augustin. 5. Dominicain. 6. Curé. 7. Chartreux. 8. Médecin. 9. Moine. 10. Chanoine. 11. Abbé. 12. Evêque. 13. Cardinal. 14. Pape.

Le christ en croix est le centre mystique de la danse « c'est à la gauche de l'observateur que sont placés de gauche à droite les clerics dont l'importance croît au fur et à mesure qu'ils se rapprochent du Christ. » Après le Christ « l'ordre hiérarchique est alors décroissant et ce sont les civils²⁰⁶² ».

–

1. Empereur. 2. Impératrice. 3. Roi. 4. Duc. 5. Chevalier. 6. Maire 7. Usurier. 8. Hobereau ou écuyer. 9. Marchand. 10. Secrétaire (ou bailli ou fonctionnaire). 11. Paysan. 12. Cabaretier 13. Fou. 14. Mère et son enfant.

Troisième liste.

Danse du Petit Bâle (Suite des sujets recopiées par Büchel) :

–

1. Ossuaire avec deux morts. 2. Pape. 3. Empereur. 4. Impératrice. 5. Roi. 6. Cardinal. 7. Patriarche. 8. Archevêque. 9. Duc. 10. Evêque. 11. Comte. 12. Abbé. 13. Chevalier. 14. Juriste. 15. Conseiller ou avocat. 16. Chanoine. 17. Médecin. 18. Gentilhomme . 19. Noble dame. 20. Marchand ? 21. Abbesse. 22. Estropié. (23. Christ.) 24. Ermite. 25. Jeune homme. 26. Usurier. 27. Jeune femme. 28. Ménestrel . 29. Héraut. (effacé).

²⁰⁶² UTZINGER H. et B., op. cit., p. 139.

30. Maire. 31. Prévot. 32. Fou. 33. Béguine (effacée). 34. Aveugle. 35. Juif. 36. Turc. 37. Païenne. 38. Cuisinier. 39. Paysan (effacé). 40. Enfant. 41. Mère.

Danse du Grand Bâle : Scènes précédents la danse : Prédicateur entouré d'une foule. Ossuaire dont sortent deux morts musiciens.

—

1. Pape. 2. Empereur. 3. Impératrice. 4. Roi. 5. Reine. 6. Cardinal. 7. Evêque. 8. Duc. 9. Duchesse. 10. Comte. 11. Abbé. 12. Chevalier. 13. Juriste. 14. Edile. 15. Chanoine. 16. Docteur. 17. Gentilhomme. 18. Noble dame. 19. Marchand. 20. Abbesse. 21. Estropie. 22. Ermite. 23. Jeune homme. 24. Usurier. 25. Jeune fille. 26. Musicien. 27. Héraut. 28. Maire de village. 29. Bailli. 30. Bouffon. 31. Epicier ambulante. 32. Aveugle. 33. Juif. 34. Païen. 35. Païenne. 36. Cuisinier. 37. Paysan. 38. Eve tendant à Adam le fruit défendu. 39. Peintre. 40. Femme du peintre et son enfant.

Danse d'Holbein.

—

1. Création du monde. 2. Adam et Eve au Paradis. 3. Adam et Eve chassés du Paradis. 4. Travail et enfantement. 5. Ossuaire et morts musiciens. 6. Pape. 7. Empereur. 8. Roi. 9. Cardinal. 10. Princesse. 11. Dames opulentes. 12. Evêque. 13. Prince. 14. Abbé. 15. Nonne. 16. Seigneur. 17. Chanoine. 18. Juge. 19. Bailli. 20. Avocat. 21. Théologien. 22. Prêtre. 23. Mendiant. 24. Femme pieuse. 25. Vieille femme. 26. Médecin. 27. Astrologue. 28. Usurier. 29. Marchand. 30. Marins. 31. Combattant. 32. Gentilhomme. 33. Vieillard. 34. Fiancée. 35. Amoureux. 36. Comtesse. 37. Marchant ambulante. 38. Laboureur. 39. Enfant. 40. Guerrier. 41. Joueur. 42. Buveur. 43. Fou. 44. Brigand. 45. Aveugle. 46. Charretier. 47. Estropié. 48 à 51 Allégories avec enfants. 52. Jugement universel. 53. Memento mori.

Danse de Metnitz

—

1. Prédicateur en chaire devant trois personnages assis. 2. Pape. 3. Empereur. 4. Impératrice. 5. Roi. 6. Cardinal. 7. Patriarche. 8. Archevêque. 9. Duc. 10. Evêque. 11. Comte. 12. Abbé. 13. Chevalier. 14. Juriste. 15. Chanoine. 16. Universitaire ? 17. Médecin. 18. Gentilhomme. 19. Noble dame. 20. Marchand. 21. Nonne. 22. Estropié. 23. Cuisinier. 24. Paysan. 25. Enfant. 26. Mère.

Danse de Be ne. Premier tableau : le péché originel. Dieu donne à Moïse les Tables de la loi. Deuxième tableau : à gauche, le Christ en croix ; à droite l'ossuaire.

—

1. Pape. 2. Cardinal. 3. Patriarche. 4. Evêque. 5. Abbé. 6. Prêtre. 7. Théologien. 8.

Astrologue. 9. Chevalier teutonique. 10. Moines. 11. Abbesse. 12. Ermite. 13. Béguine. 14. Empereur. 15. Roi. 16. Impératrice. 17. Reine. 18. Duc. 19. Comte. 20. Chevalier. 21. Juriste. 22. Avocat. 23. Médecin. 24. Maire. 25. Jeune noble. 26. Conseiller municipal. 27. Bailli. 28. Bourgeois. 29. Marchand. 30. Veuve. 31. Jeune fille. 32. Artisan. 33. Pauvre. 34. Guerrier. 35. Fille publique. 36. Cuisinier. 37. Paysan. 38. Fou. 39. Mère et enfant. 40. Juifs et turcs. 41. Peintre. 42. Prédicateur et Mort.

Danse de Carisolo.

–

1. Trois morts musiciens. 2. Christ en train de bénir ? 3. Pape. 4. Cardinal. 5. Evêque. 6. Prêtre. 7. Moine. 8. Empereur. 9. Roi. 10. Duc. 11. Chevalier. 12. Usurier. 13. Jeune homme. 14. Mendiant. 15. Enfant. 16. Religieuse. 17. Dame noble. 18. Vieille femme. 19. Mort lançant ses flèches sur la foule.

ANNEXE 4 LES PASSAGES DE LA PESTE NOIRE²⁰⁶³

Amiens :

–

Passages de la peste en 1462, 1521, 1545.

Auvergne :

–

Le 20 février 1352, l'abbé Etienne d'Aigrefeuille écrit à Clément VI que sa riche abbaye de La Chaise-Dieu est dans un état pitoyable : « par la stérilité des récoltes, la cherté de tout, le manque de serviteurs, de vivres, l'abandon de la ville, la peste de mortalité », cette dernière cause entraînant évidemment les autres. La peste reparut en 1383 et, remontant du midi, enleva le tiers des habitants de Saint-Flour et des environs. Tout le XV^e va souffrir d'épidémies que les Routiers (anciens soldats rendus libres par la fin des hostilités avec les anglais, qui errent en bandes pillardes à travers la France) transporteront d'une ville à l'autre. Saint-Flour et sa région souffrirent de deux pestes très graves, en 1433 et 1465-66 (foires annulées, passages gardés, communications interdites avec les environs...) La peste réapparaîtra encore, très meurtrière, en 1483,

2063

Les indications fournies par cette annexe sont empruntées à Jacqueline Brossolet, à Michel Vovelle, à Suzanne F.

Wemple et Denise A. Kaiser. (Leurs ouvrages sont cités en bibliographie).

1494, 1505, 1520, 1530, 1558, 1579, 1587, 1627-1629, en Auvergne et à la Chaise-Dieu.

Dijon :

—

1349 : « Et fut ceste pestilence si générale et si pernicieuse que de mille personnes il n'en demouroit pas dix » note Guillaume Paradin. Réapparitions de l'épidémie en 1365-66, 1380-1383, 1392-1400, 1412-1414 et en 1430, soit six ans avant la réalisation de la fresque de la Sainte Chapelle. La maladie fera encore des ravages jusqu'au XVII^e siècle.

Londres :

—

- Invasion de la Mort Noire d'août 1348 à fin septembre 1349.

—

- Retours de la Peste au XIV^e siècle en 1368, 1375, 1390-1391.

—

- Retours de la maladie au XV^e siècle : 1405-1407, 1420, 1426, 1434, 1439, 1449-1454... et de façon régulière jusqu'en 1665.

Paris :

—

1348 : la Peste Noire, venue par la Méditerranée, remonta la vallée du Rhône et frappa Paris durant un an et demi. S'il est difficile d'en chiffrer la mortalité exacte dans une ville dont la population est aujourd'hui estimée à 210 000 habitants, remarquons qu'il mourait 500 personnes un jour à l'Hôtel-Dieu, que le couvent des Filles Dieu, dont la mortalité annuelle normale était de 4 à 5 décès, perdit 32 religieuses en six mois.

—

1360-1361 : « Rétrogadant d'Allemagne et des parties septentrionales, la mortalité revint à nous » (Guy de Chauliac).

—

1367 : La Prieure de l'Hôtel-Dieu adressa au Chapitre de Notre-Dame une demande nécessitée par une pénurie de linge : elle a fait enterrer 22 500 corps en trois ans tandis que la moyenne annuelle est de 1500 décès.

—

1374 : épidémie de peste, dont parle Chalin de Vinario.

—

1380 : cette peste revint : « on moy d'aoust ensuivant l'an CCCLXXIX commença une

grant mortalité à Paris et environ » et le roi suivi des conseillers au Parlement, se réfugia à Montargis.

–

1387 : « Il y eut une merveilleuse et comme générale mortalité » (Juvenal des Ursins).

–

1399-1401 : « epydimiales sane pestis et apostematum infection... » note la Chronique de Saint Denis et Juvenal des Ursins remarque : « c'est chose incroyable la grande quantité de peuple qui mourut ».

–

1412 : au siège de Bourges éclata une peste bubonique qui gagne la région parisienne, l'affligeant d'août à décembre. **La peste bubonique fait alors place à d'autres maladies qui furent désignées par le même mot :**

–

1414 : grave épidémie de coqueluche qui affecta enfants et adultes. Le Parlement interrompit ses audiences et le roi différa son départ.

–

1418 : tous les chroniqueurs ont noté cette épidémie si grave que, dit l'un « on n'avoit vu pareille calamité depuis trois cent ans ». Probablement due à la variole, ses ravages furent aggravés parce qu'elle succédait à une disette et un rude hiver. La ville reprit son aspect de temps de peste : fuite, ajournement des séances, malades et morts. Charles VI se réfugia à Pontoise et le duc de Bourgogne tenta de conclure avec les Armagnacs une trêve nécessaire, vu l'état des combattants; « pour ce que à Paris, avoit grant mortalité, la Cour ordonna que le Parlement cesseroit quant aux plaidoiries ». « Tant en mouru vers la fin dudit moy de septembre qu'il convint de faire es cimetières de Paris grans fosses » note le Bourgeois de Paris.

–

1421 : retour de l'épidémie de variole.

–

1422 : la dysenterie s'ajoute à la variole persistante.

–

Retours des maladies en : 1432-34, 1438, 1449-1450, 1466-1468, 1471, 1475, 1478, 1481-1484 et 1499-1500.

Strasbourg :

–

Peste de 1348 accompagnée de tueries expiatoires : les juifs furent accusés d'avoir « semé la peste » et furent massacrés.

–

Retour de la maladie en 1358, 1363, 1381, 1397, 1410, durant la fin du XV^e et jusqu'au

XVII^e siècle.

ANNEXE 5 NOTES BIBLIOGRAPHIQUES SUR QUELQUES AUTEURS

BARRAULT Serge²⁰⁶⁴

Né à Paris le 4 juillet 1887.

Enfance, adolescence et jeunesse à Paris, au Vésinet et à Bourg-la-Reine. Il fut externe chez les Pères de Sainte-Croix, au Vésinet où il fit sa première communion, puis au lycée Lakanal, de la classe de 6^e à la classe de philosophie. Ensuite, étudiant à la Sorbonne. Successivement professeur aux lycées de Saint-Omer, de Cherbourg et de Caen. En 1921, envoyé par le Ministère des Affaires Etrangères occuper la chaire d'histoire ancienne et médiévale à la Faculté des Lettres de L'université de Fribourg, en Suisse. Marié en 1917 avec Marguerite Lemonnier dont il eut cinq enfants.

Bibliographie.

Fribourg à la fin du XIX^e siècle (1929). La Sainte France contemporaine (1929). Le Grand Portail des Morts (1930). Sainte-Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face (1931). L'Agneau gardant la Tunique sans couture, Mgr Anastase Hartmann 1893-1866 (1933). Le Règne de Louis XIV, scènes et tableaux (1938). La première reine de France, Sainte Clotilde (1945). Le désir des collines éternelles (1947).

Serge Barrault projetait de constituer la Divine Comédie de l'Ame humaine, seuls deux volumes furent achevés :

- | | |
|---|----|
| Le désir des collines éternelles (1947). | 1. |
| La voie Royale, poème sur la Passion. | 2. |
| Le Grand Portail des Morts (1930). | 3. |
| Le Petit Portail des Morts, poème sur le jugement de l'âme. | 4. |
| | 5. |

²⁰⁶⁴

CHAIGNE Louis, *Anthologie de la Renaissance catholique, Tome 1, « Les poètes », Paris : éditions « Alsatia », 1941, pp. 20-21, titres postérieurs à 1941 trouvés dans The National Union Catalog.*

Une sorte de Divine Comédie comprenant un Enfer, un Purgatoire, un Paradis.

BARTH Ferdinand.

Ferdinand Barth est né à Paterkirchen, en Bavière, en 1842 et il est mort dans cette ville en 1892. L'artiste était peintre, sculpteur, décorateur et graveur ; son travail de la mort, une Danse macabre fait partie de ses oeuvres maîtresse et date de 1866.

BECHSTEIN Ludwig²⁰⁶⁵.

Né à Weimar en 1801, mort à Meiningen en 1860.

Auteur de recueils de légendes et de contes allemands publiés en 1846 et 1855.

Bibliographie :

- . - Der Todtentanz (1831).
- . - Livre de contes allemands (1845).
- . - Nouveau livre de contes allemands (1856).

CATHLIN Léon²⁰⁶⁶.

Né au Pont-de-Miellin, à Servance, Haute-Saone, le 20 mars 1882.

Notes Biographiques :

Né dans la partie vosgienne de la Franche-Comté. Fils d'une mère comtoise et d'un père alsacien. Etudes au Petit Séminaire de Luxeuil, dans la vieille abbaye de Saint-Colomban. Guerre en France et à Salonique. Voyages en Grèce et en Italie. Direction des éditions du *Fuseau chargé de laine*. Pseudonyme : Théophraste.

Bibliographie.

²⁰⁶⁵ LAROUSSE du XX^e siècle, publié sous la direction de Paul Augé, Paris : Librairie Larousse, 1928, tome I, p. 623,

article « Bechstein Ludwig » + MALHSERBES Mary, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, Paris : 1986, tome 1, p. 173, article « Bechstein ».

²⁰⁶⁶ CHAIGNE Louis, op. cit. , Tome 1, « Les poètes », pp. 49-50 + notes dans The National Union Catalog + Larousse du XX^e siècle, op. cit., tome 3, article « Fagus » p. 392.

Romans : Un prêtre (1911). Leur petit garçon, histoires plus vraies qu'il ne faudrait (1913). Sidonie Gavaille (1925). Le Sphinx coiffé à la Du Barry (1930).

Poèmes : Les Treize paroles du pauvre Job, « prose de guerre », préface par Etienne Lamy (1920). Le chant de mon voyage vers la Grèce (1926).

Autres oeuvres : Mon bâton de berger, idylles en prose (1925). La Danse macabre ou l'Hexaméron (1928). Kyrie Eleison, faits divers (1934). La complainte de ceux qui cherchent leurs morts, dialogue dramatique en sept tableaux (1935). La lumière des brebis (1940).

« De tous les nombreux poèmes de guerre que l'on me fit l'honneur de m'adresser, a dit Francis Jammes, il se détache comme un feu dans la nuit. L'homme qui a écrit « Le Paludéen de Salonique » et tant d'autres pages de ce recueil se classe parmi les génies qui sont la gloire d'une époque et d'un pays ». Et Jammes ajoutait plus tard : « Les Treize paroles du pauvre Job m'avaient touché profondément, comme un chant de Dante, par leur éloquence pathétique ». Les romans de Cathlin sont des études d'âmes, encadrées par son pays d'élection. Il excelle, en outre, dans le « fait divers » présenté en eau-forte vigoureuse, et qui témoigne d'une connaissance du peuple née d'un grand et lucide amour.

DUCOS DU HAURON Alcide²⁰⁶⁷

Né à Coutras le 19 juin 1830, mort à Paris en 1909.

Notes biographiques.

Fils d'un fonctionnaire des contributions indirectes, il entra, ses études de droit terminées, après un stage d'Avocat à Agen, comme juge suppléant au tribunal d'Agen en 1864. Juge à Lecture en 1866, à Agen en 1869, il fut nommé conseiller à la cour d'Alger en 1881. Il prit sa retraite en 1886 et se retira avec son frère à Paris.

Il fut reçu en 1857 membre résidant de la Société des Sciences, Lettres et Arts de la ville d'Agen et fut nommé en 1873 président de la Société académique d'Agen. Il y exposa les découvertes de son frère Louis, physicien, sur la photographie des couleurs. Il publia en 1879 un mémoire concernant l'historique de l'invention de son frère sous le titre Héliochromie ou photographie des couleurs.

Oeuvres.

Poésies : Les noces de Poutamouphis (1861). La danse macabre au XIX^e siècle, poème cabalistique (1864). La grange du Diable, légende poétique avec deux dessins

²⁰⁶⁷

Ph. L. « Ducos du Hauron », Revue de L'Agenais, XXXVI, pp. 285-286. AMAT roman d' et LIMOZIN LAMOTE R.,

Dictionnaire de biographie française, tome 11, article « Ducos du Hauron », p. 1296, Paris, Letouzey et Ané, 1965.

de l'auteur (1865). Bernard Palissy (1862). Les restes de S. Augustin rapportés à Hippone (1864). L'oiseau blanc (1864). Fontausil (1874).

Publications en association aux travaux de son frère : La photographie des couleurs (sans date). Traité pratique de la photographie des couleurs (1878). La triplice photographique des couleurs et l'imprimerie (1897).

FAGUS²⁰⁶⁸ (pseudonyme de Georges Faillet)

Né de parents français à Bruxelles le 22 janvier 1872, mort accidentellement à Paris le 9 novembre 1933.

Notes biographiques : Il a occupé un emploi à la préfecture de la Seine. Il collabora dès vingt ans aux revues littéraires La Plume, La Revue blanche, La Revue de Champagne, L'occident, le Mercure de France, assumant la direction de la Revue des beaux-arts et des Lettres et fréquenta la rédaction de quelques journaux politiques en particulier L'Aurore, le journal dreyfusard d'Ernest Vaughan où il rencontrait Mirbeau, Jaurès, Urbain Gohier, Clemenceau. D'abord anarchiste, il a évolué en politique jusqu'au royalisme intégral, et, en religion jusqu'au catholicisme le plus ardent. Il vécut méconnu du grand public et ne fut pas toujours apprécié par ses confrères ni par la critique. Il resta non seulement en marge de la littérature officielle mais aussi en dehors des cénacles et des chapelles. Il fut un isolé, cette situation allait bien à la nature d'un homme modeste et fier qui présentait à la fois un caractère de perfection et d'ébauche, de gravité et de joyeux humour, avec sur l'ensemble la persistante hantise de la mort. La France, pour lui, c'est celle du moyen âge, de la Chanson de Roland et de la Légende dorée et il déplore tout ce qui fut déchirures dans cette « belle France chrétienne » : la Réforme, l'Encyclopédie, la Révolution.

Fagus a tracé de lui ce portrait dans une épitaphe :

« Ci-gît Fagus qui voulut peu, qui ne fit guère :
Pas même n'eut l'esprit de mourir à la guerre ;
Mais son coeur de brave homme au moins eut cette foi :
Son honneur et son Dieu, sa patrie et son roi. »

Bibliographie : Testament de ma vie première, poèmes (1898). Colloque sentimental, poèmes (1898). Ixion, poème (1903). Respecte la main (1905). Jeunes fleurs, vers (1906). Aphorisme (1908). Discours sur les préjugés ennemis de l'histoire de France

2068

CHaigne L., op. cit., p. 99 + WALZER Pierre Olivier, Littérature française, Le XX^e siècle, Arthaud, 1975, article

« Fagus », p. 371 + TALVART Hector et PLACE Joseph, Bibliographie des Auteurs Modernes de langue française, Macon : éditions de la Chronique des lettres françaises, 1935, tome 5, article « Fagus », p. 309.

(1909). Politique de l'histoire de France (1910). La Prière des quarante heures (1920). Le Jeu, vers (1920). La Danse macabre (1920). Jonchée de fleurs sur le pavé du Roi (1921). La Guirlande à l'Épousée (1921). Frère Tranquille (1922). Essai sur Shakespeare (1923). Les Ephémères, chronique (1925). Rythmes (1926). Pas Perdue (1926). Ballade Saint-Côme offerte à Monsieur Auguste Fournier pour tout l'Hôtel-Dieu et les autres hospitaliers (1927). Lettres à Paul Leautaud (1928). Le mystère royal de Philippe Auguste en cinq journées (1930). Le clavecin bien tempéré. Les Eglogues de Virgile (1930). Frère Tranquille a Elseneur (1931). Cinquante lettres de Fagus (1934).

HOYAU Auguste²⁰⁶⁹.

1820-1911.

Sa renommée n'a pas dépassé les limites de la Beauce et du Perche. Caricaturiste, il a publié dans le bulletin de l'association des Amis de la Beauce ; il a collaboré d'une part, à la réalisation des fresques de la crypte de la cathédrale, d'autre part aux illustrations de la Monographie de la cathédrale de Chartres des abbés Bulbeau et Brou. Fils d'un cordonnier, il a fait ses études au Petit puis au Grand Séminaire de Chartres, mais renonça à devenir prêtre, trop attiré par l'expression artistique. Il devint enseignant d'histoire, d'abord à Chateaudun, ensuite au collège de Chartres.

Enseignant, catholique, dessinateur caricaturiste, Auguste Hoyau restera tout cela à la fois, sa vie durant. Il fit ses premières armes comme illustrateur d'un petit livre de piété, La journée du petit enfant chrétien, auquel il fournit trente-deux gravures. Ce fut le commencement de sa collaboration avec le libraire-éditeur du Messageur, Leloup-Lesage, collaboration à l'almanach qu'il poursuivra soixante ans durant. Il livra plus de trois mille dessins pour illustrer ses propos ou ceux de ses collaborateurs, puisqu'il fut avec l'abbé Hénault le véritable fondateur du Messageur nouvelle formule. Il fut très tôt membre de la Société archéologique d'Eure et Loir, accepta avec d'autres la charge de conservateur du Musée de Chartres et adhéra au début du siècle à l'association des amis de la Beauce. Il mit sa plume et son crayon au service de ses convictions politiques et religieuses, constituant progressivement un guide iconographique qui relève tout à la fois du reportage social, de la catéchèse et de l'exposé politique. La Nouvelle danse macabre de 1904 constitue son testament idéologique.

NORMAND Ulysse.

Je n'ai pu trouver aucune indication sur cet auteur, ni dans l'ensemble des ouvrages cités au cours de mon travail, ni dans les autres dictionnaires habituellement utilisés. La Bibliothèque Nationale ne possède aucun renseignement. Sa danse macabre a été écrite pendant la première guerre mondiale, à Coise. Cette municipalité ne connaît pas non plus ce personnage. Son oeuvre ayant été éditée à Paris, je n'ai rien pu apprendre de plus.

²⁰⁶⁹

BONNEBAS Mr et Mme, op. cit. , pp. 13, 14, 113.

RETHEL Alfred²⁰⁷⁰

Peintre et dessinateur allemand né à Diepenbend, près d'Aix la Chapelle, en 1826, mort à Düsseldorf en 1859.

Notes biographiques. Elève de l'académie de Düsseldorf et de Veith, de Francfort sur le Mein, il fut chargé à l'âge de 24 ans d'exécuter une série de fresques pour l'hôtel de ville d'Aix la Chapelle. Mais il ne peignit que quatre de ses projets. Afin de se reposer, il voyagea en Italie, sans pouvoir réagir contre les progrès de la maladie mentale qui, à partir de 1852, paralysa son activité.

Oeuvres.

Gravures : Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848²⁰⁷¹, série de compositions qui furent gravées par Burkner, dans le sentiment de Dürer, vers de R. Reinick. Les dessins originaux sont conservés au cabinet des estampes de Dresde.

Peintures : Saint Boniface (galerie de Berlin). Daniel dans la fosse aux lions (musée d'Aix la Chapelle). Découverte du cadavre de Gustave Adolphe (musée de Stuttgart). Pierre et Jean guérissant le boiteux (muée de Leipzig). L'ange sauveur, fresque (Francfort).

SPIRE André²⁰⁷²

Né à Nancy en 1868, mort à Paris en 1966.

Notes biographiques : Il fit ses études à Nancy, puis à Toul. Après avoir passé son doctorat en droit il devint, auditeur au Conseil d'Etat (1894), il est devenu inspecteur général au Ministère de l'Agriculture. Il s'exila aux Etats-Unis durant la dernière guerre.

Partisan ardent du sionisme, il en a soutenu les revendications, de concert avec Weismann et Sokolov, dans les négociations résultant de la Grande Guerre. Il a été en France un des promoteurs de la Nouvelle littérature juive. Il a fondé la Ligue des amis du sionisme et la revue Palestine. Amis de Charles Péguy, il milita avec passion dans le mouvement des Universités populaires et fit preuve, dès sa jeunesse, d'un grand souci

²⁰⁷⁰ La revue Palestine est la revue de Charles Péguy, il milita avec passion dans le mouvement des Universités populaires et fit preuve, dès sa jeunesse, d'un grand souci

²⁰⁷¹ Une traduction de cette oeuvre, que je n'ai pu trouvée même à la B.N., a été établie par A. Collette : Le Socialisme. Nouvelle danse des morts composée et dessinée par A. Rethel, Paris : Goupil, Vibert et Cie., New York et London, non daté.

²⁰⁷² Larousse du XX^e siècle, op. cit., tome 6, article « Spire André », p. 450 + MALSHERBES Mary, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, op. cit., tome 2, p. 1559 + BEAUMARCHAIS J.P. de, COUTY Daniel, REY Alain, Dictionnaire des littératures de langue française, Nancy : Bordas, 1987, tome 3, p. 2358.

de justice et de vérité. Il attachait cependant une grande importance au problème métrique et réfléchit sur la matière du langage poétique. Son oeuvre témoigne d'une recherche formelle qui donne au vers une liberté rythmique nouvelle, fondée sur le nombre des accents en prononciation « réelle ».

Bibliographie.

·
Recueils poétiques en vers libres : La Cité présente (1903). Et vous riez (1905). Versets : poèmes juifs (1908). Vers les routes absurdes (1911). Et j'ai voulu la paix (1916). Le Secret (1919). Tentations (1920). Samaël (1921). Fournisseurs (1923). Poèmes de Loire (1929). Instants (1936). Poèmes d'ici et de là-bas (1944). Poèmes d'hier et d'aujourd'hui (1953).

·
Recueils poétiques en prose : Israël Zangwill (1909). J'ai trois robes distinguées (1910). Les Juifs et la guerre (1917). Refuges (1926). Quelques Juifs et Demi-Juifs (1928).

·
Autres oeuvres : Plaisirs poétiques et plaisirs musculaires (1949). Des souvenirs à bâtons rompus (1953).

ANNEXE 6 EXTRAITS DE QUELQUES TEXTES ETUDIÉS

Léon Cathlin, 1927.

extraits de la fin du roman.

- La danse macabre ou l'hexaméron
- Un de mes profonds souvenirs de Bretagne, c'est aussi la vieille chapelle de Ker-Maria qui s'isole avec son hameau, sur un sol dur, non loin des côtes, en regard de la Manche et du septentrion.
- On m'avait parlé de sa danse macabre et je voulais la voir : ce nom seul de danse macabre me rappelait mes derniers mois de Salonique et la grippe.
- A l'auberge de Plouha où j'étais descendu, je demandai, tout en déjeunant, mon chemin pour Ker-Maria.(...)
- Je pressai le pas. J'arrivais à la chapelle tapie derrière quelques arbres trapus.
- Je trouvai porte closes ; mais les saints apôtres de l'entrée latérale m'occupèrent sous

le profond portail en ogive, où ils sont rangés. L'eau du ciel et l'air marin, l'attaquant depuis des siècles, ont comme sucé le granit dont portail, niches et apôtres sont faits. Un saint manque. « On l'a vu, me dit-on le soir, chez un antiquaire de Bréhat. » Aux parois intérieures du porche, restaient des traces de plâtre ; la voûte gardait des peintures moisis.

- Des enfants jouaient sous les arbres d'une petite place , attendant de vagues visiteurs pour leur vendre des cartes postales. Un gamin était allé chercher la femme porte-clefs. La voici qui vient, qui m'ouvre et qui me suit comme un ombre.
- « Où est la danse macabre ? »
- La femme m'indique une frise qui borde assez haut les deux côtés de la nef et qui, déjà ternie par elle-même et quelque peu effacée, s'estompe encore dans l'ombre de la chapelle. J'aurais besoin de temps et d'application pour distinguer quelque chose. Or visiblement la femme désire que je me presse, tant elle a hâte de me quitter et de retourner à sa besogne.
- « Vous pouvez me laisser seul.
- - Alors il faut que je vous enferme.
- - Enfermez-moi et repassez dans une heure. »
- Seul, je regarde tout à loisir.
- De la fiente d'oiseau, tombée par les trous de la voûte de bois, macule les vieilles tombes qui servent de pavés et dont les pas usent les inscriptions.
- Puis j'admire une belle patine brune au bas des piliers et des murs ; toutefois on vient de la gâter par des applications de ciment neuf.
- A hauteur d'homme, sur le mur qui longe le côté de l'Evangile, je cherche à déchiffrer un reste de fresque : la mort montrant la croix...deux chevaux...la couronne d'un cavalier...les jambes d'un troisième cheval. Avec de la bonne volonté, on croit découvrir que c'était les cavaliers de l'Apocalypse.
- En face, dans la partie la plus éclairée de la chapelle, devant une baie qui n'a plus de vitres, voici une collection de vieilles statues en coeur de rouvre, taillées au couteau : une sainte Berthe qui ressemble de façon étonnante à Mme Conan, l'aubergiste qui me loge à Plouha ; un saint Nicodème ; un saint Eloi drôle de jouet d'enfant ; un saint Mandez qui porte, pendant à son bras, l'énorme clou qui le retenait au pilier.
- Je pénètre dans la sacristie.
- Des crânes s'y trouvent en de petites boîtes ajourées et vermoulues, le tout sous des fils d'araignée et sous un linceul de poussière sale ; car toute poussière n'est pas repoussante d'aspect. Je reconnais la coutume bretonne de déterrer et de recueillir le crâne des morts, coutume proche de celle qui m'avait ému si fort en Grèce.

- Puis, considérant ces pauvres crânes, je me dis :
- « La mort ne nous quitte jamais. Du jour de notre naissance, nous promenons avec nous, en nous, notre squelette. Parfois, quand nous nous y attendons le moins, un craquement sec nous avertit de cette présence intime. Et toujours, même dans nos joies, nos os apparaissent sous leur enveloppe de chair .Quand nous rions, notre crâne montre les dents. » (...)
- Les enfants, marchands de cartes postales, jouent bruyamment sous le porche aux saints apôtres et même heurtent la porte afin de troubler l'hôte solitaire, l'étrange bonhomme qui s'est fait enfermer là-dedans.
- La danse macabre de Ker-Maria, presque décolorée, inhabile et naïve, tous de face et se donnant la main. Une première chose frappe : comme elle a le bras long, la mort ! D'ailleurs, à elle seule, la mort constitue la moitié du personnage ; ou, mieux, un squelette est toujours placé entre deux personnages de chair, les sépare et les unit. En somme on pourrait penser que chaque personnage de chair est accompagné de son squelette qui le lie à son voisin de chair qu'accompagne son squelette qui le lie à l'autre voisin, ainsi de suite. Les squelettes sont volontairement identiques ; les personnages de chair portent, grâce à leurs vêtements, des marques distinctives mais que le temps oblitère. Par exemple, si le détail disparaît, du moins l'idée générale saute aux yeux, à l'esprit, simple et saisissante, comme il importe en art décoratif.
- La danse macabre de Ker-Maria est une sorte de ronde où la mort fait l'union ou mieux l'unité entre les hommes ; cette ronde, qui enveloppe les fidèles en prière respectueuse, que devant Jésus mourant sur la croix et qui est pourtant le maître de la mort ; car la matière de son corps n'a pas été remise « dans le commerce ».

HENRI CAZALIS

Danse macabre²⁰⁷³

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zag, sur son violon.
Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre ;
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.
Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.

²⁰⁷³ Ce texte est donné tel qu'il apparaît dans la partition de Saint-Saens. Des vers semblent avoir été ôtés, mais je n'ai pu trouver l'intégralité de ce texte en français.

.....
.....
Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.
.....
.....

Danse macabre²⁰⁷⁴

Au visage de mon squelette
Voici le loup de velours noir,
Le loup où votre lèvre, un soir,
Mit des parfums de violette.
Par cette antithèse toujours
Je veux me rappeler, madame,
Le vide aimable de votre âme
Et la vanité des amours.
Oh ! je ne me plains pas : la chose
Est trop connue en vérité ;
Mais j'ai quelque peu regretté
Votre jeune corps, blanc et rose,
- Que pleure-t-on là cependant ?
Cette chair, qui fait notre envie,
N'est après tout, comme la vie,
Qu'une loque sur du néant !
Et je veux mon âme ainsi faite
Qu'un jour enfin sous tous ces corps
Je ne sache voir que des morts,
Des os en costumes de fête,
Pour alors, dans un coin du bal,
Me tenir seul, et, las de vivre,
Laisser passer cette foule ivre,
Et ces gaîtés de carnaval !

Alcide Ducos du Hauron,

La danse macabre au XIX^e siècle, 1864. (extraits du poème)

Une fresque
Dans le palais de l'évêque
Marcoman .
Errant à la lueur d'un crépuscule pâle,
Seul, j'engageai mes pas

²⁰⁷⁴ Autre poème du même auteur, paru dans *Le Parnasse contemporain*, 1869 (le mot « gaîté » est donné selon l'orthographe de cette édition).

sous le porche roman
D'un palais délabré, demeure
épiscopale
Que bâti, vers l'an mil,
l'évêque Marcoman.
Plein d'un émoi profond, je parcourus l'enceinte
Du cloître, labyrinthe obscur, silencieux,
Où des anciens prélats, couronnés dans les cieux,
Sommeille la poussière sainte.
De ce cloître paisible, aux merveilleux lambris,
Devant moi se croisaient les longues avenues.
Dans les enfoncements des cintres assombris
J'entrevis tout à coup des formes inconnues...
J'approche. Un vaste mur, sous les derniers arceaux,
Était en son entier peint d'une étrange fresque,
Dont l'aspect, formidable autant que pittoresque,
Glaça la moelle de mes os.
Toujours vive, c'était une de ces peintures
Où, pour parodier nos fêtes d'ici-bas,
Holbein représentait l'hôte des sépultures
Contraint à se livrer aux plus fougues ébats.
De spectres tournoyants la muraille encombrée
Semblait, sous ce décor, prise d'un long frisson.
OÈuvre d'un fier génie et terrible leçon,
C'était *la Danse Macabrée*.

(...)

La plus étrange des invitations
D'horreur s'était figé tout le sang de mes veines,
Ma prunelle fut fixe et regarda sans voir.
Mais sur mes sens, en proie à des alarmes vaines,
L'âme rapidement ressaisit son pouvoir.
N'avais-je pas appris que ce monde en renferme
Un autre qui souvent, aux yeux les plus hardis,
Dévoila sans danger ses secrets ?... J'attendis
Le personnage de pied ferme.
J'allais l'interroger, mais il prit les devants :
« Macaber est mon nom, répéta le fantôme ;
« Dieu permet que les morts se montrent aux vivants.
« Je fis du bruit sur terre, et je fus un grand homme.
« Chantre inspiré, je mis l'univers en émoi,
« A toute heure chantant la danse échevelée
« Que moi seul avais vue, et qui fut appelée
« *Macabre*, en mémoire de moi.
« Holbein ne peignit rien que d'après mes peintures.
« Je fus un fort penseur. Nul, pour l'enseignement
« Des hommes de son temps et des races futures.
« Jamais ne se pencha plus intrépidement

« Sur le bord ténébreux de l'abîme où tout tombe.
« Peuple, moines, seigneurs, serfs, guerriers, pèlerins,
« J'éblouis, je charmai tous mes contemporains
« Par mes poèmes d'outre-tombe.
« Chez les hommes d'alors la mort n'éveillait pas
« Les terreurs qu'elle éveille en des races moins fortes ;
« Ils voyaient, à travers les ombres du trépas,
« Rayonner ce beau ciel dont elle ouvre les portes.
« Ils me savaient bon gré de les entretenir
« Du néant de la vie en ma sombre épopée,
« Et d'affermir leurs pas sur la route escarpée
« D'un ciel qui ne doit point finir.
« Mais ces temps ne sont plus ; et la famille humaine,
« Demandant à la terre un ciel artificiel,
« De l'un à l'autre bout du terrestre domaine,
« Boit à longs traits l'oubli du véritable ciel.

(...)

Avec l'agilité d'un troupeau de démons,
Des milliers de milliers de vivants corpuscules
Se ruaient tous ensemble et par vaux et par monts :
Ce vaste essaim, ce vrai simoun d'animalcules
A long plis ondoyait, et se développant
Sur le panorama somptueux de la terre,
formait (fut-il jamais plus ténébreux mystère ?)
Un cabalistique serpent...
Chacun de ces fougueux et turbulents atomes
- Je n'en impose point, je ne l'ai jamais fait, -
Avait un chef, deux mains, deux pieds : c'étaient des hommes.
Des descendants de Sem, de Cham et de Japhet !
Ces hommes, Lucifer, par quelque sombre pacte,
Avait dû les lier... Un détail très frappant
Entre mille, c'était la tête du serpent,
Tête tournoyante et compacte.
Emporté vers un but que je n'aperçus pas,
Un grand tohu-bohu d'hommes de toute espèce
Composait cette tête : elle allait à grands pas ;
Le corps suivait ; la queue ondoyait, moins épaisse,
Mais plus large ; et le monstre en flagellait le sol
Bien loin derrière lui, de la même manière
Que la comète en feu fouette de sa crinière
L'empyrée où plonge son vol.
Il n'était point pour lui de colonnes d'Hercule :
Cataractes, forêts, gouffres, pics et ravins,
Sous la zone glacée ou sous la canicule,
A ses pas n'opposaient que des obstacles vains.
Ses méandres sans fins me donnaient le vertige :
Des plus noirs ouragans bravant tous les assauts,
Il franchissait les mers ainsi que les ruisseaux

Dans sa frénétique voltige.
Or, comme j'observais ses évolutions,
La planète d'Adam tournait sur ses deux pôles ;
le théâtre changeait de décorations ;
Des régions sans nombres, avec leurs métropoles,
étaient tour à tour à mon oeil fasciné
Des merveilles sans nombre ; et la jeune Amérique
Eut bientôt remplacé le vieux sol historique
De l'hémisphère où je suis né.
Et tandis que tournait le globe de la sorte,
sur tous les continents et sur toutes les mers
Je vis se tortiller la fougueuse cohorte.
Il n'était pas un coin du petit univers
Que laissât à l'écart sa course vagabonde.
Le bizarre serpent s'étendait part moment
De la tête à la queue, triomphalement
Formait une ceinture du monde.
(...)

La Descente

Sans parole, à côté du sombre cavalier,
Longtemps avec stupeur je contemplai la sphère.
« Macaber, quel est donc ce serpent singulier ?
M'écriai-je à la fin ; « Comment se peut-il faire
« Que pas un géographe et pas un historien
« N'ait encore décrit semblable phénomène ?
« Ce grand explorateur du terrestre domaine.
« L'auteur du *Cosmos* n'en dit rien !
« C'est, me répondit-il, cette Danse Macabre
« Dont je voulais, mon fils, te rendre spectateur.
« Turbinibus, coursier qui jamais ne se cabre,
« Vient de nous la montrer d'une belle hauteur.
« J'ai voulu, tout d'abord, t'en faire voire l'ensemble.
« Mais te garder ici n'est pas en mon pouvoir ;
« Regagnons la planète, et de près allons voir
« La voltige, si bon te semble.

FAGUS

La danse macabre poème, 1920. (extraits)

Les morts, les mauvais morts me gardent sous leur serre,
Je suis des leurs, ces morts qui sont dans le tourment :
Ils m'habitent ! je suis toujours chez Lucifer,
Remords, frères d'enfer, affreusement vivant.

Ils font du jour divin un louche crépuscule,
Filtrant sous mon crâne branlant et dilaté :
Je sens qu'autour de moi et parmi moi circule
Une indistincte et répulsive humanité.
Soudain l'horreur, la grande horreur m'est apparue !
J'ai vu, mon Dieu, j'ai vu, sans en mourir d'effroi :
L'armée immonde accourt, tout palpite et remue,
Se multiplie, bondit, m'entoure et vient sur moi.

(...)

Ramassant leur carcasse à même un noir suaire,
D'horribles vieilles se présentent frétilant,
Et des fillettes poitrinaires
Chargées de fleurs, drapées de blanc :

- Entrez dans la danse,

Voyez comme on danse :

Sautez, dansez,

Embrassez qui vous aimez !

Sur un galant fredon mon acolyte étrange,

Boitillant et craquant des os s'est éclipsé ;

Une fillette aux grands yeux d'ange,

Sautillante, s'est avancée :

- J'ai mes pommes à vendre,

Des rouges, des blanches,

Toutes, toutes pour un sou :

La plus belle en voulez-vous ?

- Quelles, celles d'Atalante,

Celle d'Eve ou de Vénus,

Double univers en attente,

Celles de tes seins menus ?

Folle fille qui es-tu,

Vénus, Eve, ou rien que femme ?

- Et qu'est donc Eve ou Vénus,

Une femme et rien de plus.

Moi suis fille en démente

Et rends les hommes fous,

Dans un rayon je danse

Et vais sans savoir où.

Tandis que soliloque avec moi sa folie,

Les anges blancs ses soeurs, chantent des litanies :

Sancta Maria, Dei Genitrix,

Sancta Vigo virginum,

Ora pro nobis !

(...)

La ronde semble suspendue comme en attente.

Une forme voilée approche, grave et lente,

A la rencontre de trois sublimes passants :

Don Juan, don Quichotte, et, le troisième, Dante,

Et marche au chevalier tout en se dévoilant :

- Je suis Mona Lisa qu'on nomme la Joconde ;
Nulle femme ne fut aussi belle que moi ;
Suspend, vieux paladin, tes courses par le monde :
Celle que tu cherchais vient se donner à toi.
Don Quichotte s'étonne et lentement déploie,
Un grand vélin sur quoi nul dessin n'est porté ;
Il le contemple avec amoureuse joie,
Puis, sur un long salut plein de solennité :
- D'amour feraient mourir, Madame, vos beaux yeux,
Et cependant souffrez qu'avec la courtoisie
Qu'à votre sexe doit toute âme un peu choisir,
Je décline l'honneur de mourir sous leurs feux :
(...)
Il s'éloigne. La femme à nouveau s'est voilée ;
Don Juan court sur elle, il la poursuit, l'atteint,
La presse dans ses bras... elle s'est envolée,
Lui jetant dans un rire : - Epouse ton destin !
La cloche tinte : - Attends ton heure, attends ton heure !
- Ces deux seins que je viens sur l'heure
De malmener par trop d'amour,
O doux trésor sur vous je pleure :
M'êtes-vous sans retour perdus ?
Gorge qui braves ma mémoire
En ta chaleur et ton odeur,
Une seconde te ravoit,
T'investir, et mourir sur l'heure !
Tant de femme dont j'ai usé,
Tant de gorges que j'ai pressées,
Ne me sont qu'un songe confus ;
Une seule me vient hanter,
Belle, hélas, comme la beauté,
La seule que je n'ai point vue !
Mercure solennel et narquois le salut :
- Des femmes, monseigneur, on vous en va donner :
- Masques, voici les masques, les masques, les masques -
Des femmes, monseigneur, on vous en va donner :
Voici les masques de l'amour et de la beauté !
Le tourbillon maudit remonte vers son centre ;
Mercure a soudain pris la forme d'Arlequin ;
Le Juif-Errant toujours danse en avant et chante,
Râclant son violon avec un morne entrain :
Eritis, tis, tis,
Eritis, tis, tis,
Eritis sicut Dii !
Et la horde à l'envi hurle, rage et délire :
- Bonheur ! amour ! folie !
Désir, transe, plaisir !
Un vertige est la vie,

Tournons jusqu'à mourir !
 (...)
 Et le cauchemar noir magiquement s'affaisse
 Dans un brouillard qui monte, espèce de linceul ;
 Mes yeux pleurent de froid, et mon coeur en détresse,
 Sous l'horreur d'être seul, effroyablement seul.
 Un squelette attardé, tout nu, frileux, minable,
 Me dévisage avec ses deux absences d'yeux,
 Et s'esquive en grinçant d'une voix lamentable :
 - Je suis un être absolument semblable à Dieu.

AUGUSTE HOYAU

Début de la Nouvelle danse macabre.

Prologue.

Venez voir la nouvelle danse,
 Riches et pauvres, accourez !
 En mesure je vous balance,
 Bon gré, mal gré vous sauterez.

La mort et le pape.

Pardon, Saint-Père, il faut me suivre !
 Je le sais, roi, pape, empereur
 N'ont ici-bas qu'un faux bonheur ;
 Pour le juste, mourir c'est vivre.

La mort et le souverain.

Puissant souverain, sans sursis
 Laisse le sceptre et la couronne ;
 C'est toi mon sujet, moi, j'ordonne.
 Ne commande plus, obéis !

La mort et le député.

Laisse là, mon cher honorable,
 Les commissions, le budget,
 Interpellation, buffet,
 Tu deviens mon contribuable.

La mort et l'évêque.

Monseigneur, quittez le saint lieu
 Pour votre demeure dernière.
 Il le faut ! Au ciel, sur la terre,
 Le seul monseigneur c'est mon Dieu.

La mort et le soldat.

Jeune guerrier, pour ta patrie,
Au rebours des autres humains,
Tu viens te jeter dans mes mains ;
C'est noblement finir la vie !

paul Lacroix

roman,

La danse macabre 1832, extraits.

A onze heures sonnant, les portes furent ouvertes, et les crieurs des morts, que macabre employait de préférence à son service, eurent beaucoup de peine à percevoir l'impôt de six deniers par tête, comme les receveurs de gabelles royales dans un marché. Les sergents n'osaient se servir de leurs boulaies afin d'arrêter ceux qui se dispensaient de mettre la main à leur escarcelle pour solder le droit, et la confusion devenait si grande que tout le monde entraît gratis. Les barrières solides qui protégeaient le comptoir des percepteurs craquaient à chaque instant sous les vagues houleuses de la multitude qui s'engouffrait dans le cimetière. (...)

La représentation commençait, au signal d'une symphonie lugubre et solennelle, exécutée par un musicien invisible qui se cachait dans la loge de l'échafaud. On réclama de toutes parts le silence, avec un bruit prolongé qu'eût à peine dominé le fracas du tonnerre ; mais le calme le plus attentif se reposa par degrés sur l'assemblée, qui ne vivait plus que par les yeux. (...)

L'échafaud de Macabre était à découvert, sans ciel et sans rideau ; la décoration du fond, à demi effacée par l'usage et l'humidité, réunissait les indications de lieux nécessaires aux changements des scènes ; le peintre avait jeté, pêle mêle sur la toile, sans observer les lois du dessin et de la perspective, églises, palais, champs, maisons, forêts, plaines et montagnes, avec un rouleau sortant de la bouche du soleil, pour annoncer que cette peinture signifiait le monde terrien. Pendant la symphonie, qui, tour à tour suave et terrible, imitait les rires et les sanglots, les chants des anges et les cris des damnés, deux hommes burlesquement déguisés en diables, avec des masques à barbes, des cornes de taureau et une queue de vache, déployèrent deux placards, dont l'un portait la composition des danses de la première journée, et l'autre, quatre rimes d'avis public, dans lesquelles Macabre se montre poète et philosophe :

La danse macabre s'appelle
Que chacun à danser apprent ;
A l'homme et femme est naturelle :
Mort n'épargne petit ne grand.

Quand ces hérauts diaboliques se furent retirés, une voix grave et formidable appela trois fois le Pape, comme une trompette du jugement final. Aussitôt Macabre parut, son rebec à la main, jouant un air d'exultation religieuse qui eût ravi en extase les séraphins, et gambadant de façon que ses os harmonieux marquaient la mesure. Cette apparition fut suivie d'une rumeur de surprise et d'effroi qui se communiqua avec une spontanéité

électrique même parmi les plus empêchés d'en voir la cause : on eût dit que le cliquetis osseux du jongleur avait un écho à la porte de Saint-Denis et au Pont-au-Change. Les femmes se couvraient les yeux avec leurs mains, et bientôt après la curiosité écartait leurs doigts entre lesquels l'horreur semblait plus supportable. Chacun s'étonnait tout haut, questionnait son voisin, se signait, adjurait Dieu et ses saints, riait, frémissait, et ne se rassasiait pas de regarder. Macabre, en effet, eût épouvanté un mort ; car les morts habituellement ne dansent pas en sonnant du rebec, et Macabre avait réalisé une hideuse illusion, qu'on le soupçonna d'avoir quitté sa bière pour jouer son rôle. (...)

Pierre Mac Orlan,

La danse macabre, 1927.

Invitation à la valse

Voici la mort qui a toujours raison, qui ne suit jamais la mode et porte éternellement

son costume de hussard anatomique. Elle joue, entre les rideaux du lit, la gaie compagne nordique promise aux guerres futures. Elle fréquente les spiritueux, le sexe délicat des filles, les fourneaux des cuisines renommées ; Elle s'étale comme une pieuvre au fond du verre du buveur d'eau . Elle emprunte, pour conquérir l'homme, les routes du plaisir et celle de la vertu . C'est à désespérer d'être sage.

La mort devrait accorder aux justes et, en général, aux hommes d'une propreté relative une prolongation de leurs jours et remettre l'échéance à un siècle plus tard. Ainsi, tout au moins, la vertu trouverait une manière de récompense dans l'accomplissement de ses monotones disciplines. Et les vieillards seraient tous honorés.

Toutes les danses macabres sont d'accord sur ce point. Le riche, le pauvre, le juste et le méchant se mêlent dans la pourriture sucrée qui précède la chimie mystérieuse de la métempsycose. Spinoza buvait du lait dans une crèmerie d'Haarlem en pensant à ces choses. Nous en savons autant que Spinoza mais nous n'y pensons jamais. Un jour ou une nuit marquée par le destin, la mort tourne le coin de la rue et vous assassine. La rue de l'embuscade est tenue secrète heureusement. Mais tout le monde y passe. Elle fait le tour du champ de bataille et du lit clos, elle suit les fleuves et les mers et le ciel où les prières anciennes se confondent avec les fumées des grandes usines et les gaz pestilents des automobiles.

Prostitution

La plupart des femmes qui font partie de ce grand collège meurent jeunes. Les poètes les crucifient, mais ce supplice ne leur fait pas mal. La crucifixion d'une Madeleine n'est pour elle qu'une manière de s'offrir à l'étalage comme une marchandise impudente. Tout est à vendre au détail dans un corps de fille. Une fille se dépèce comme un boeuf et ceux qui tiennent en main ce commerce de boucherie connaissent le prix des morceaux.

Crucifiées, elles le sont, mais devant la porte du bordel.

Une telle exposition n'inspire aucune méfiance au client et le protège contre un certain mysticisme réfrigérant. Il choisit ce qu'il veut, palpe et paye.

Le peuple des bouchers qui trafiquent de cette chair est plus inquiétante que les victimes dénudées. Ceux-là, bien acagnardés dans leur estaminet de prédilection, dirigent à travers le monde, vers toutes les foires aux croupes, le troupeau docile des femmes ricaneuses.

La mort choisit vite parmi toutes les petites alliées des déchéances viriles. Elle choisit vite par pitié, sans doute, car il vaut mieux ne pas imaginer la vieillesse de ces errantes blanches et rouges.

Toutes ces filles d'amour réunies sur une île qu'on appellerait Cythère, encore une fois, pourraient lui donner les apparences et les réalités d'un baigneur.

Devant la porte monumentale de ce baigneur, on pourrait effectivement dresser la victime clouée sur sa croix et tenant entre ses dents une pancarte roussie par le soleil et portant ces mots :

Priez pour nous.

L'assistance publique

La mort pénètre un soir de décembre dans un logis théoriquement consigné aux locataires par le comité d'hygiène publique.

Dans ce logis, où tous les désastres de la vie viennent se réchauffer par une nuit d'hiver, il y a la faim avec son ventre noué et vert, la soif couleur d'éponge sèche, le froid couleur de poêle vide et rouillé. Le hideux Haillon qui à lui seul symbolise toute la déchéance sociale tonne et ratiocine. Il y a de quoi.

On ne sait jamais le nom de la personne qui a donné les derniers sous qui permirent l'achat du charbon homicide. Ceux qui reçurent ces sous et les consacèrent à l'achat d'un sac de charbon comprirent nettement que ces quelques sous seraient les derniers qu'ils toucheraient de leur vie. Dans le cas contraire l'espoir d'en revoir de semblables les eût conduits à les dépenser au profit de leur propre existence. Bien loin ces misérables connurent au moment même où une main anonyme leur confiait cette aumône, que cette même main les poussait irrésistiblement au suicide. Il y a dans ce fait un mystère douloureux qui se met en boule et se hérissé quand on essaye de le pénétrer.

Quoi qu'il en soit, la généreuse aumône a payé à la mort son obole. Le feu est allumé. Demain la concierge ira chercher un serrurier. À la porte du logement insalubre d'autres attendent pour louer le taudis et reprendre le fourneau encore tiède et plein de promesses du même genre.

ULYSSE NORMAND

La danse macabre.

Poème. 1914- 1915- 1916- 1917. (extrait)

La danse macabre.

En rond maint squelette,
Dont chaque os cliquette,
Danse et tourniquète
Tant qu'une claquette
Cadence le pas.
Chacun gesticule,
Avance et recule,
Tandis que circule
Un son qui stimule :
Le rythme d'un glas.
Ronde noctambule,
Lueurs de lunule
Que fuit la noctule.
Un hibou hulule
A son noir guichet,
Un spectre en cuculle,
Mort de tarentule,
Se démantibule,
Prend sa clavicule
En guise d'archet.
Bal de mi-carême.
Saint-Thomas blasphème :
Tiare anathème !
O croix, diadème,
Au feu !... Requiem !
Plus loin Nicodème
Embrasse un poème,
Un vieux savant blême
Déchiffre un problème
Sur Mathusalem.
Un grand qui gigote
Brandit sa marotte
Dont les rubans flottent,
Les grelots grelottent
Dans l'affreux chorus.
Portant mître et crosse,
Un autre le rosse,
Criant tant qu'il crosse
Ce fou qu'il désosse :
Pater !... Orémus.. !
La ronde fantasque
Avance en bourrasque :
Hector perd son casque,
Arlequin son masque,
Un fripon son frac.
Bientôt tout s'amasse :

Or, satin, cuirasse ;
Faisant la grimace,
Un enfant ramasse
Tout ce bric-à-brac.
Tout gémit, tout craque,
Dans l'ancre d'Eaque :
Dante ou Télémaque,
Fils du roi d'Ithaque,
N'ont pas vu cela.
Un long tentacule
Me prend, me strangule
L'horreur coagule
Mon sang. Je recule,
Et m'enfuis de là.
Coise, 26 février 1916.

ANDRE SPIRE

- Vers les routes absurdes.
- Fin de La grande danse macabre des hommes et des femmes.
- **Le second syndicat.** Tu en as fait du joli, mon vieux Lévy!
- Pourquoi as-tu serré si fort?
- **Le tailleur juif**
- J'ai hérité d'une paire de mains
- Qui, lorsqu'elles se sont fermées sur une chose,
- Ne savent plus s'ouvrir. Au revoir!
- **Le second syndicat.**
- Où vas-tu?
- **Le tailleur juif.**
- Je vais coudre. Pendant que je suis là, à recevoir vos apostrophes,
- Personne ne gagne pour les miens.
- **Le croque mort.** Il m'a pris mon gagne-pain
- Et il va coudre.
- **Le moine.**
- Juif, tu nous a causé le plus grand préjudice,

-
- Et tu vas coudre ?
 - **Le croque mort.**
 - Mort au Juif!
 - **Les Jockeys.**
 - Mort au Juif!
 - **Le courtier d'assurance.**
 - Mort au Juif!
 - **Le boiteux.**
 - Mort au Juif!
 - **Le tailleur.**
 - Toujours cet inlassable cri,
 - Quoi que je fasse!
 - **Le Directeur.**
 - Et moi, qui lui donnait du travail, autrefois,
 - Sous Waldeck!
 - Sus au Juif!
 - **Le tailleur.**
 - Il va enfin payer sa note.
 - **La laveuse.**
 - Mais ils vont l'assommer!
 - Le stropiat dresse ses béquilles. Les camelots ramassent des pavés.
 - Le sous-officier laisse faire. Le Directeur sourit!
 - **La mort.** Lâches, laissez cet homme!
 - Il est à moi!
 - Vous êtes tous à moi!
 - **Le moine.**
 - Miracle!
 - **La laveuse.**

- Ah! Ce n'est pas de jeu!
- J'ai eu assez peur tout à l'heure!
- Et voilà que ça va encore recommencer!
- **Le second syndicat.** Cette fois-ci, c'est pour de bon, je pense!
- **La stoppeuse.**
- Pourquoi qu'elle ressuscite?
- **Le second syndicat.**
- Ces hommes braves
- Ecoeurent jusqu'aux plus morts, sans doute!
- **La mort.** Et ils ne sont jamais contents!
- J'apparais, ils se sauvent. Je me laisse mourir,
- Tout leur semble fini, ils ne savent que faire!
- **Le boiteux.**
- Mais si! Mais si!
- **L'aviateur.**
- J'ai des engagements pour la grande semaine!
- **La mort.** Mais toi, chef de commis dégoûté de toi-même,
- Réjouis-toi. Tu m'as appelée, je suis là!
- **Le Directeur.**
- Aie ! Aie ! Elle m'arrache l'oreille !
- Lâchez-moi! Je suis attendu à la Présidence du Conseil !
- **Le tailleur juif.**
- Comme toujours, le voilà qui se défile.
- **La mort.** On finira sans toi.
- **Le Directeur.** Je serai oublié!
- C'est ce soir que l'on signe
- Le mouvement de l'Exposition de Messine. J'aurai un régiment pour m'enterrer demain!
- Aujourd'hui, c'est un pauvre petit bataillon,

-
- Et sans musique.
 - **Le tailleur juif.**
 - Il n'en aura jamais assez!
 - **Le Directeur.**
 - J'ai lu déjà tant de fois mon nom à l'Officiel.
 - Et cette fois-ci, la plus belle, la dernière!...
 - *S'il est des jours amers, il en est de si doux!*
 - **Le second syndicat.** Un lettré meurt.
 - **Le Directeur.**
 - *Je ne veux pas mourir encore.*
 - **La mort.**
 - Va-t-il nous réciter tous ses auteurs?
 - **Le second syndicat.**
 - Que ne dirait-il pas pour gagner quelques heures!
 - **Le moine.**
 - *C'est ton Confiteur qu'il faut dire!*
 - **La mort.**
 - Oui! c'est assez! En avant, en avant!
 - **Le second syndicat.**
 - On vient!
 - **Le tailleur juif.** On vient!
 - **Le moine.**
 - Ta main ne tremble pas, Juif?
 - **Le tailleur juif.** Touche ma main.
 - Pourquoi tremblerait-elle plus que la tienne,
 - Moine!
 - **Le moine.**
 - Tu n'as pas d'espérance.

- **Le tailleur juif.**
- Mon fils vit.

Table des illustrations

Jean le Noir. « La rencontre des trois morts et des trois vifs », psautier de Bonne de Luxembourg. (1348-1349) New York, The Metropolitan Museum of Art, the Cloisters Collection. Inv. 69, 86, fol. 321 v. et 322.

« La danse des morts » du Temple Neuf de Strasbourg. Premier tableau, (vers 1450) Reproduction de Arnold. REINHARD Aimé, Le Temple Neuf à Strasbourg, Strasbourg : Typographie de G. Fischbach, 1888.

Fin de « La danse macabre » de l'église de la Ferté-Loupière. (Fin XV^e, début XVI^e siècle) Peinture murale.

Albrecht Dürer. « Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse », (vers 1498) Bois. 39,2 x 27, 9 cm.

« La mort à cheval », Cartes à jouer de Charles VI, (1392). (H. Rosenfeld).

« Le gentilhomme », Cartes à jouer de Charles VI, (italiennes, XV^e siècle). Gravées au burin et attribuées tour à tour à Finiguerra et à Montegna. Bibliothèque Nationale de

Paris, Cabinet des Estampes.

Alfred Rethel, Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848, deuxième feuillet. Leipzig : Georg Wigand's Verlag, 1849.

Hans Holbein, « La mort et le soldat », Icones Mortis, gravure n° 40. Gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer. Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554.

Ferdinand Barth, « Page de couverture », Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz, München : Verlag von Braun & Schneider, 1867.

« Triomphe de la mort », (XV^e siècle). Palerme. Palais Abbatelli. (Photo Lauros-Giraudon).

Auguste Hoyau, Nouvelle Danse Macabre. Chartres : F. Soulie, 1901.

Nicolas Manuel Deutsch, « La Mort et la jeune femme », (1517). (clair-obscur à la détrempe) Kunstmuseum, Bâle.

Ferdinand Barth, « La jeune fille et la mort », Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz, München : Verlag von Braun & Schneider, 1867.

Hans Holbein, « La mort et le laboureur », Icones Mortis, gravure n° 38. Gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer. Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554.

« Danse des morts », Schedel, Liber chronicon, Nuremberg, 1493.

« Danse des pasteureaux autour d'un mai », Heures de Charles d'Angoulême, (vers 1480) Bibliothèque Nationale de Paris.

« Dame, à vous sans retollir ». Machaut, Le Remède de Fortune. Bibliothèque Nationale de Paris.

Fin de la « danse macabre des Saint Innocents », Guyot Marchant (1485).

Hans Holbein, « La mort et le joueur », Icones Mortis, gravure n° 41. Gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer. Basileae : Gaspar Trechsel Fratres, 1554.

« L'orchestre des morts », « danse macabre des Saint Innocents », Guyot Marchant

(1486).

•
Auguste Hoyau, « Page de couverture », Nouvelle Danse Macabre. Chartres : F. Soulie, 1901.

•
« Le Festin d'Hérode » [danse de Salomé] Atelier de Luis Borassa (m. 1424). Paris, Musée des arts décoratifs.

•
Crespy, « Le sabbat ». (eau-forte inspirée d'une gravure de Ian Ziarnko, illustrant un ouvrage de Pierre de Lancre, paru en 1613). Illustration de l'Histoire des imaginations de Monsieur Oufle, Abbé Bordelon, Amsterdam, 1710.

•
Ferdinand Barth, « La mort au bal », Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz, München : Verlag von Braun & Schneider, 1867.

•
Jean-Michel Eder-Murnau, « Memento mori », (1810-1820). Rosenheim (Allemagne), Heimatmuseum.

•
Alfred Rethel, « Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831 ». (1847/48 et 1851). Bois de Gustav Richard Steinbrecher.

•
La diffusion de la peste noire (1347-1352). Michel Vovelle, La mort et l'Occident de 1300 à nos jours. Adaptée de E. Carpentier, J.N. Biraben. Cartographie G. Krier.

Thèmes abordés :

Mot « macabre », origines et succès des oeuvres médiévales, décomposition, double, attributs de la mort, mise en scène, jeux d'inversions, système de hiérarchie, dénonciation des scandales et satire sociale, danse et musique, amour et mort, jeune fille et mort, orgie et débauche, paysages fantastiques, revenants, cohortes de la nuit, chasse sauvage, personnages diaboliques, sorcellerie, sabbat, religion, nihilisme, peste, guerre, masques, bal, mort dans la vie ...

Oeuvres médiévales :

Dits des trois morts et des trois vifs, Mors de la Pomme, éditions des danses macabres de G. Marchant, Danse macabre des femmes de M. d'Auvergne, Icones Mortis d'H. Holbein. Fresques de France, d'Allemagne, de Suisse ...

Auteurs étudiés : (1830-1930).

G. Apollinaire, H. de Balzac, T. de Banville, S. Barrault, F. Barth, L. Bechstein, C. Baudelaire, A. Brizeux, L. Cathlin, H. Cazalis, A. Ducos du Hauron, G. Flaubert, A. France, T. Gautier, A. Hoyau, V. Hugo, P. Lacroix, P.J. Jouve, Fagus, J. Lorrain, P. Mac Orlan, G. de Musset, G. de Nerval, U. Normand, E.A. Poe, A. Rethel, R.M. Rilke, A. Rimbaud, E. Thierry, A. Spire, E. Verhaeren, P. Verlaine.