

LES DANSES DES MORTS.

PREMIÈRE PARTIE.

I

DE L'IDÉE DE LA MORT.

Texte des Danses des morts.

L'idée de la mort est partout : le monarque la trouve sous son chevet, le pauvre au seuil de sa cabane, le buveur au fond de son verre, le philosophe au terme de chaque méditation. Malgré lui, le savant s'y arrête en tournant les feuillets de son livre, le guerrier en volant au combat, la jeune fille en attendant son fiancé, l'époux en embrassant l'épouse, la pauvre mère en berçant son premier-né, et l'enfant en contemplant l'image de la mort même. L'homme en est tellement frappé, que le sentiment de la plus vive jouissance lui arrachera plutôt cette exclamation : « Ah ! que ne puis-je mourir en cet instant ! » qu'il ne lui fera dire : « Ah ! que ne puis-je vivre toujours ainsi ! » Par une conséquence naturelle de sa malheureuse condition, l'homme a donc été forcé de supposer qu'on peut *mourir de joie*, au moment même où l'on attache le plus de prix à l'existence. Au reste, la phrase précédente n'est pas la seule qui témoigne de cette aspiration douloureuse vers un dénouement naturellement prévu, et beaucoup d'autres expressions du langage ordinaire en sont, pour ainsi dire, les symboles journaliers. *Mourir de plaisir, d'impatience, d'envie, de tristesse; mourir d'amour, d'ennui, d'inquiétude, de regret; mourir de chaud, de froid, de soif, de faim*, ne reviennent-ils pas sans cesse dans le discours comme pour nous rappeler cette pensée de la Bruyère, que l'on meurt à toute heure et dans toutes les circonstances de la vie (1) ? Encore si ce n'était là qu'une manière de parler, une simple figure ! Mais, hélas ! il est suffisamment prouvé que l'excès des affections de l'âme, soit la joie ou le chagrin, soit le plaisir ou la douleur, soit la tristesse ou la gaieté, développe en nous des maladies qui nous frappent comme la foudre ou nous conduisent lentement à une mort réelle. Le mot *passion* signifie souffrance, et le terme le plus certain des maux n'est autre, pour l'ordinaire, que le terme de la vie. Les causes les plus futiles d'ailleurs suffisent pour amener la fatale catastrophe. S'il faut en croire Valère-Maxime, le poète Sophocle, ayant lu dans un concours une tragédie nouvelle sur la réception de laquelle il concevait des doutes, mourut de joie en apprenant que son œuvre avait enlevé les suffrages de l'assemblée. Je ne sais plus quel histrion de l'antiquité périt d'un accès de fou rire au milieu de la farce qu'il représentait. La peur n'est pas moins homicide. Des historiens racontent qu'un puissant monarque, ayant cru reconnaître dans sa femme, tombée en démence, la célèbre femme blanche de la

(1) Saint Paul, dans son épître aux Corinthiens (I Corinth., ch. xv, v. 31), a dit *quotidie morior*. De là encore ces expressions figurées : *souffrir mille morts, souffrir mort et passion*; et ce vers de Racine :

Mourrai-je tant de fois sans sortir de la vie ?

Ce vieil adage : *On ne peut mourir que d'une mort*, signifie, ce nous semble, qu'on ne meurt réellement qu'une fois; tandis que cet autre :

Plus aisément qu'on entre en la vie on en sort;
Elle n'a qu'une porte et mille en a la mort...

fait entendre par sa conclusion qu'il y a mille manières d'arriver au trépas.

Et le trépas qui nous pourrait
Sous nos pas creuser notre tombe :
L'homme est une ombre qui s'enfuit,
Une fleur qui se fane et tombe.
Mille chemins nous sont ouverts
Pour quitter ce triste univers;
Mais la nature si féconde
N'en fit qu'un pour entrer au monde.

(FRÉDÉRIC LE GRAND, roi de Prusse.)

légende (personnification de lémure propre au génie du Nord), et sachant qu'une semblable apparition, suivant la crédulité populaire, annonçait toujours la mort d'un prince de sa maison, éprouva un saisissement tel, qu'il fut atteint sur-le-champ d'une fièvre ardente et mourut six semaines après. Encore plus meurtrier que la peur, le chagrin a fait des milliers de victimes. Les États ne sont-ils pas ébranlés, la société ne semble-t-elle pas menacée d'une ruine prochaine, des flots de sang n'inondent-ils pas la terre à ce cri suprême : Le peuple meurt de faim ! Si ce n'était là qu'une façon de parler, un trope, une figure de rhétorique, aurions-nous vu tant de révolutions changer la face du monde ?

L'idée de la mort, qui se présente à tous les hommes, agit plus ou moins fortement sur eux, selon leur tempérament, leur caractère, leurs habitudes, les mœurs de leur époque, leurs croyances religieuses, l'instruction qu'ils ont reçue et le milieu dans lequel ils vivent. Il en est qui sourient à cette idée et s'en repaissent; d'autres la considèrent avec indifférence et ne s'en préoccupent pas; d'autres s'en effraient et la repoussent. L'influence des dogmes religieux et des tendances philosophiques se fait sentir dans la divergence de leurs opinions à cet égard. Chaque secte a un point de vue qui lui est particulier, et, comme on sait, passe généralement condamnation sur tout ce qui est en dehors du cercle qu'elle embrasse. Les uns veulent qu'on se nourrisse de l'idée de la mort tout le temps de la vie; les autres prétendent qu'on doit éviter de s'y appesantir, et ne songer à l'instant fatal que rarement au même point du tout. Pour celles-ci, un tel objet ne saurait manquer d'inspirer l'effroi; pour celles-là, il n'est pas de nature à susciter la moindre crainte. Beaucoup y rattachent mille pensées consolantes et y rallient le dogme de l'immortalité; quelques-unes, au contraire, la font choir dans un gouffre sans fond et rouler d'abîme en abîme jusqu'au néant. Sans examiner ce que ces différents systèmes peuvent avoir de bon ou de mauvais, il y a lieu de reconnaître, en thèse générale, que l'idée de la mort, de quelque façon qu'on l'envisage, suggère des réflexions qui tournent le plus souvent au profit de la saine morale et de la haute philosophie. Dans l'antiquité, mise en opposition avec l'idée du principe vital, elle servit à former d'ingénieux symboles devenus la base de presque toutes les religions. C'est ainsi qu'on la retrouve à l'état figuratif dans la déification des phénomènes cosmogoniques chez la plupart des peuples tant anciens que modernes, notamment chez les Indiens, les Persans, les Égyptiens, les Éthiopiens, etc. Nous la voyons même apparaître, accompagnée de ses attributs les plus sinistres, parmi les curieux débris du polythéisme mexicain.

Quoique les Grecs et les Latins eussent tiré en partie leur religion de l'Égypte, ils étaient trop adonnés aux voluptés matérielles, et trop amoureux des charmes de la forme, pour interpréter les dogmes de la haute antiquité dans leurs sens rigoureux et philosophique. Ils ne pouvaient surtout se complaire à l'idée de la destruction des beautés corporelles qui étaient leur joie et leur orgueil. Ils fuyaient donc avec soin les images lugubres qui eussent attristé leur esprit, ou, si parfois la réalité les forçait de se rappeler le néant de l'homme, ils faisaient en sorte que de gracieux emblèmes, ou bien des rires et des chants joyeux dissimulassent le côté repoussant du tableau (1). C'est pourquoi on peut dire avec raison qu'ils cachaient le serpent sous les fleurs. Habiles à s'élever au-dessus des préjugés de la foule, de tout temps les penseurs, poètes et philosophes, ont prouvé qu'ils savaient le mieux se familiariser avec l'idée de la mort. Hésiode, dans sa *Théogonie*, déifie cette dernière sous le nom de Θάνατος, *Thanatos*; il en fait un fils de la Nuit, et lui donne pour frères le Sort, la *Kér*, le Sommeil et le Songe. Euripide, dans *Alceste*, introduit la Mort, *le fantôme aux ailes noires*. Plusieurs autres poètes, parmi les Grecs et parmi les Latins, la personnifient et n'évitent point de lui faire directement allusion, la dépeignant même quelquefois sous des couleurs hideuses (2). Grâce au flegme railleur qu'entretient dans les esprits l'insouciance épicurienne, le souvenir

(1) La philosophie populaire se plaisait à envisager la mort comme un long et paisible repos. De là ces charmantes allégories du génie du Sommeil et du génie de la Mort. Cette conception, ainsi que le fait observer M. Alfred Maury, était parmi les idées qui avaient cours sur cet éternel objet de nos doutes, une de celles qui causaient le moins d'effroi à l'esprit hellénique. Les artistes s'y attachèrent donc de préférence, comme nous le verrons bientôt

(section II); car tout en réveillant une pensée funèbre dans l'âme du public, ils voulaient le préserver du moins d'un sentiment d'horreur qui eût fait repousser leur œuvre et n'eût pas permis d'apprécier leur talent.

(2) OVID, *Ad Liviam*. — HOR., lib. I, od. IV; *ibid.*; od. XVIII; lib. II, od. III. — TIB., *Éleg.* III, v. 3-4. — SALL. ITAL., II, 547-548; XIII, 561.

de la mort fut pareillement évoqué dans des rondes bachiques, dans des chansons de table. Sur ce terrain la débauche a souvent donné la main à la philosophie ; elle a, comme Don Juan, invité le spectre à ses fêtes, non pour s'amender, mais pour faire preuve de vaillance. Les Romains finirent par jouer avec la mort. Pendant leurs repas, ils se divertissaient des mouvements bizarres d'un squelette. Telle est du moins la coutume dont Pétrone semble établir l'existence à Rome, par le récit qu'il a tracé de l'orgie de Trimalcion : « On versait le vin à grands flots ; on buvait de même ; quand parut un esclave avec un squelette » d'argent qu'il posa sur la table. Cette machine avait, comme un être animé, le jeu des muscles et des » articulations. Tandis que l'esclave en faisait jouer les ressorts, et nous enchantait par la variété des mou- » vements et des attitudes qu'il savait lui donner (ainsi le squelette devenait un pantin) ! Trimalcion déclara ces vers : Hélas ! hélas ! que l'homme est peu de chose ! un souffle léger suffit pour emporter notre » vie fragile ! Nous serons tous ainsi, quand Platon aura saisi sa proie. Vivons donc, puisque nous pouvons » encore jouir d'une existence agréable (1). » Il est prouvé d'ailleurs que cette coutume était fort ancienne et venait des Égyptiens. Ceux-ci, au dire d'Hérodote (lib. II, c. LXXVIII), faisaient parfois apporter dans les banquets, après que les viandes avaient été servies, une figurine de bois peint, représentant un mort dans son cercueil. Cette figurine était de la grandeur d'une ou de deux coudées ; on la faisait circuler autour de la table, et on la montrait à chaque convive, qui répétait alors : *En voyant cette image, pense à boire et à te divertir ; car lorsque tu seras mort, tu seras semblable à cette figure.* Comme preuves matérielles de l'ancienneté de cet usage (lequel passa des Égyptiens aux Grecs et des Grecs aux Romains), on trouve dans les cabinets d'antiques et dans les recueils de pierres gravées un grand nombre de monuments fort curieux, tels, par exemple, que la sardoine rapportée par Gori (*Mus. etrusc.*, t. VIII, p. 6), sardoine qui représente, en relief, une tête de mort et un trépied couvert de mets. Entre ces deux objets figure l'inscription suivante en caractères grecs : *Bois, mange, couronne-toi de fleurs ; voilà comment tu seras bientôt.* Sur une pierre que nous fait connaître Buonarrotti, on voit aussi un squelette debout ayant à ses pieds une couronne de festin et un vase à mettre le vin ; de chaque côté de sa tête sont un papillon et une roue. Les mots $\chi\rho\omega$, $\chi\rho\omega$, qu'on lit sur cette gemme, renferment la même idée, *tiens et jouis* (2). Au surplus, ce précepte de morale épicurienne fait encore le fond de la douce philosophie de nos bons chansonniers (3), et les étu-

(1) Heu ! heu ! nos miseros quam totus homuncio nil est !
 Quam fragilis tenero flamine vita cadit !
 Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
 Ergo vivamus, dum licet esse bene.

L'ode d'Horace *Æquam memento rebus in arduis* est conçue dans le même esprit, notamment ce passage :

Huc vina, et unguenta, et nimium breves
 Flores amœnæ ferre jube rosæ ;
 Dum res, et ætas, et sororum
 Fila trium patiuntur atra.

Dans la Grande Danse Macabre des hommes et des femmes (renouvelée de vieux gaulois en langage le plus poly de notre temps, c'est-à-dire en très mauvais français) on lit sous une gravure en bois représentant la Mort à cheval (la Mort sous la forme d'un mort ou squelette) :

Pécheur, regarde ta figure
 Si bien dépeinte en celle mort ;
 Tu seras la même posture
 Lorsque tu finiras ton sort...

(2) Sur une autre gemme découverte à Rome, on voit un vase d'où s'échappe une palme : d'un côté de ce vase est un squelette et de l'autre le génie au flambeau. De ces antiques témoignages de l'association des idées de mort et d'orgie, ou si l'on veut, de mort et de régénération, je crois devoir rapprocher la médaille, que l'on frappa à Bâle pendant l'épidémie qui, vers 1438, enleva une grande partie des habitants de cette ville. Cette médaille, que les survivants s'envoyaient les uns aux autres en guise de *memento mori*, portait d'un côté trois roses et de l'autre une tête de mort d'où sortait un épi de blé. La devise était : *Hodie mihi, cras tibi* :

Aujourd'hui pour moi ; demain pour toi. On trouve aussi à la fin des éditions de la Danse des morts de Bâle, publiées par Mechel, une tête de mort avec des épis. Comme la sardoine de Gori et la gemme découverte à Rome, cette représentation met à la fois sous nos yeux les emblèmes de la vie et ceux de la mort avec les idées palingénésiques qui s'y joignent pour compléter le symbole. Les belles frises des premiers fidèles représentant une vendange et un pressurage de raisins ont trait à la même idée. De petits génies ailés, figure mystique de l'âme du mort, étaient occupés à ce travail et recueillaient cette moisson allégorique et divine. Est-il besoin de rappeler que les chrétiens adoptèrent comme symboles une foule de choses qui avaient appartenu au paganisme et à ses mystères ?

(3) Buvois, eliers amis, buvois ;
 Le temps qui fuit nous y convie.
 Profitons de la vie
 - Autant que nous pourrons.
 Quand on a passé l'onde noire,
 Adieu le bon vin, nos amours.
 Dépêchons-nous,
 Dépêchons-nous de boire : } bis.
 On ne boit pas toujours.

(Ancien vaudeville).

Je ne connais rien de plus mélancolique que ces vers d'ivrogne attribués à Olivier-Basselin :

On plante des pommiers ès bords
 Des cimetières, près des morts,
 Pour nous remettre en la mémoire
 Que ceux dont ils gisent les corps
 Ont aimé comme nous à boire.

dians de tous les pays l'ont depuis longtemps inscrit en grosses lettres dans leur code. L'une des maximes les plus pafennes de l'antiquité n'était pas seulement la maxime des païens, et si l'on ouvre la Bible, on voit Isaïe (cap. XXII, v. 13) l'adresser en manière de reproche aux Juifs : *Comedamus et bibamus ; cras enim moriemur* : Mangeons et buvons, car nous mourrons demain (1). Saint Paul (I Corinth., chap. xv, v. 32) reproduit la même pensée et lui donne la même application dans ce passage : *Si mortui non resurgunt, manducemus et bibamus ; cras enim moriemur* : Si les morts ne ressuscitent point, mangeons et buvons, car demain nous mourrons (2). Généralement les Grecs et les Romains regardaient comme funestes les discours où l'on parlait de la mort ou des morts (3). Aussi exprimait-on, par ces mots ὑπαι, ὄχεται, παρει, *abiit, discessit*, ou encore par ces paroles, *actum est, hoc nihil est, ilicet*, le fait de la mort d'une personne, ainsi qu'on le voit dans l'*Eunuque* et le *Phormion* de Térence. C'est là pareillement ce qui a donné lieu au proverbe *vivorum meminisse*, dont Cicéron proclame l'ancienneté dans son cinquième livre *De finibus*. L'expression *vixit* ou *fuit*, que les Romains employaient au lieu de *mortuus est*, témoigne encore de cette répugnance instinctive à parler de la mort ou des morts (4).

Leur superstition allait même si loin, qu'ils en étaient venus à considérer le nombre XVII comme un nombre néfaste, un nombre de mort, par la seule raison qu'en changeant l'ordre des lettres on obtenait le mot VIXI, qui signifie *j'ai cessé de vivre*. Certes, une telle puérité nous donne beau jeu pour railler les anciens ; comme si nous autres modernes, nous ne craignons pas le chiffre 13 en plein XIX^e siècle (5). Il y a toujours eu des gens portés à redouter le moment fatal. On ne peut pas dire que César ne fut point brave, et cependant César, interrogé quelle était la mort la plus douce, répondit sur-le-champ : La plus prompte et la moins prévue. Nicole a donc eu raison d'avancer « que la crainte de la mort est plus forte que tous les raisonnements que l'on fait contre elle. » Si l'on aime la vie, on doit nécessairement craindre la mort (6). Conformément à l'esprit de la doctrine chrétienne, le bon Nicole voulait que l'on pensât à la mort, et qu'on apprît à mourir toute sa vie pour se rendre digne d'une heureuse fin. Pascal était de la même opinion ; mais Vauvenargues, plus philosophe, déclare qu'on doit garder un juste milieu, et ne fuir ni ne chercher la mort (7). Voltaire, qui savait son Vauvenargues par cœur, parce qu'il

(1)

..... C'est folie
De compter sur dix ans de vie.
Soyons bien buvans, bien mangeans :
Nous devons à la mort de trois l'un en dix ans.

(LA FONTAINE.)

Frédéric le Grand, n'étant encore que prince royal, écrivait à Voltaire (Berlin, janvier 1737) : « Ma morale, monsieur, s'accorde » très bien avec la vôtre ; j'avoue que j'aime les plaisirs et tout ce » qui y contribue. La brièveté de la vie est le motif qui m'enseigne » d'en jouir. Nous n'avons qu'un temps dont il faut profiter. Le » passé n'est qu'un rêve, le futur est incertain : ce principe n'est » point dangereux ; il faut seulement n'en point tirer de mauvaise » conséquence. »

(2) Au sujet de ce mot *cras*, G. Peignot remarque qu'il fut assez singulièrement employé au concile de Constance, par l'évêque de Toulon, qui, dans un sermon prononcé le 6 janvier 1416, s'exprime ainsi sur les maux qui affligeaient l'Église : « Le Seigneur, » dit-il, nous avait appelé au concile de Pise (en 1409), pour nous » reformer et faire cesser le schisme (d'Occident) ; mais tous y passa » en vains projets de réformation, et on renvoya toujours au len- » demain : *cras, cras, cras, corvorum more*, etc. » C'est bien le cas de dire, ajoute G. Peignot :

Qu'on ne s'attendait guère
À voir corbeaux en cette affaire.

(3) MEURSIUS, *De funere*, cap. I. — GRONOVIVS, *Thes.*, vol. II.(4) De là encore *nullus est* : littéralement *il n'est rien* ; en français, *il n'est plus ; deficit*, que l'on traduirait en italien par *manca*.

Nous disons aussi par euphémisme, *il passe, il trépassé* ; et les Italiens, *la se ne va, la passa*.

Passa la bella donna, e par che dorma.

(PÉTRARQUE.)

Il n'est peut-être pas une seule langue où l'on ne puisse trouver des expressions équivalentes dont le fréquent usage témoigne de l'effroi naturel qu'inspirait le mot *mort*.

(5) « Qui s'étonnera des erreurs de l'antiquité, s'il considère » qu'encore aujourd'hui, dans le plus philosophe de tous les siècles » (le dix-huitième), bien des gens de beaucoup d'esprit n'oseraient » se trouver à une table de treize couverts. »

(VAUVENARGUES, *Pensées*.)

(6) « Pour ne point craindre la mort, il faut n'aimer point la vie et ne la point trouver agréable. » (NICOLE.) — « Si l'on aime la » vie, on craint la mort. » (VAUVENARGUES.) — « La nécessité de » mourir est la plus amère de nos afflictions. » (*Le même*.) — « Si de » tous les hommes, les uns mouraient, les autres non, ce serait une » désolante affliction de mourir. » (LA BRUYÈRE.)

(7) « Un philosophe ne doit craindre ni souhaiter la mort, il » doit attendre la mort tranquillement. La mort étant le dernier » terme de toute chose, c'est assez d'aller à elle d'un pas assuré, » sans qu'on y courre. » (VAUVENARGUES, *Pensées*.) — « La néces- » sité de mourir n'est à l'homme sage qu'une raison pour sup- » porter les peines de la vie. » (J.-J. ROUSSEAU.) — Contre ceux qui parlent toujours de la mort et veulent, pour ainsi dire, em- » plir la vie de cette idée, on possède une excellente dissertation

aimait l'auteur du livre autant qu'il aimait le livre, a mis ces vers dans *l'Orphelin de la Chine* :

Le coupable la craint, le malheureux l'appelle,
Le brave la défie et marche au-devant d'elle;
Le sage, qui l'attend, la reçoit sans regret.

Au dernier de ces vers correspondent les deux suivants de la Fontaine :

La mort ne surprend point le sage,
Il est toujours prêt à partir (1).

Dès qu'on voit dans la mort une régénération, un nouveau mode d'existence, ou même l'immortalité au point de vue chrétien, la crainte disparaît pour faire place à une sérénité sublime; mais il ne faut point qu'une idée de châtement, d'expiation, s'offre alors à la pensée, car cette idée suscite de nouvelles angoisses, trouble la paix de l'âme, et parfois engendre des égarements funestes. Veut-on nous la présenter comme une garantie d'amélioration morale? Mais ce n'est en tout cas qu'une bien faible garantie, puisqu'elle ne dompte les mauvais instincts que par l'excès de la terreur. Voyez que d'horribles sacrifices elle a déjà provoqués dans tout l'univers. Que de sang répandu! que de débris humains offerts en holocauste! Et l'homme n'est pas encore complètement racheté, et les autels attendent peut-être encore de nouvelles victimes! Ah! laissons aux barbares ces superstitions grossières, ces cruelles pratiques, et s'il est absolument besoin d'un sacrifice expiatoire, qu'il s'accomplisse toujours sous le céleste emblème d'une hostie consacrée.

S'il est consolant de répéter avec l'un des plus grands poètes philosophes que l'Allemagne ait eus, Goëthe : « L'homme qui meurt est un astre couchant qui se lève plus radieux sur un autre hémisphère (2) ; » quelle tristesse n'éprouverait-on pas, s'il fallait ajouter foi à ces paroles décourageantes :

Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil.

C'est aux sectes qui semblent avoir inscrit sur leur drapeau ce vers fameux de Dante : *Lasciate ogni*

qui, chose singulière, est due à la plume et à l'érudition d'un de nos plus fameux musiciens, le célèbre *Johann Mattheson*. Elle est intitulée : *Abhandlung betreffend die Freudensterer und Todwünscher*, et se trouve dans *Joh. Mattheson's Neuangelegter Freuden-Akademie* (Zweiter Band. Hamburg. J.-A. Martini, 1753). L'auteur, comme Cicéron, dans le premier livre de ses *Tusculanes*, entreprend de démontrer qu'il ne faut pas craindre la mort; mais, contrairement à l'opinion du philosophe latin, il trouve inutile et dangereux de s'en préoccuper. On compte d'ailleurs un assez grand nombre de personnages historiques qui ont si peu craint la mort, qu'on les a vus, au moment même de mourir, rire, plaisanter, réciter des vers ou bien faire de la musique. L'empereur Adrien prit congé de son âme quelques instants avant que son âme le quittât. Il lui fit ces jolis vers, où il lui demande naïvement où elle va :

Animula, vagula, blandula,
Hospes, comesque corporis,
Quæ nunc abibis in loca?
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis jocos.

Ma petite âme, ma mignonne,
Tu t'en vas donc, ma fille? et Dieu sache où tu vas.
Tu pars seulette et tremblotante, hélas!
Que deviendra ton honneur, folichonne?
Que deviendront tant de jolis ébats?

Le dernier soupir de Rabelais fut une charmante saillie, et celui du musicien Rameau, une brutale apostrophe. Comme son curé l'ennuyait d'un long sermon : « Que diable venez-vous me chanter là, monsieur le curé? lui dit-il; vous avez la voix fausse! » Sur son lit de mort, mademoiselle de Limeuil, fille de Catherine de Médicis, se fit jouer par son valet Julien, violoniste habile, *la Défaite des Suisses*, du célèbre Jannequin. A ce passage, tout est perdu, que le valet, suivant la recommandation de sa maîtresse,

avait sonné par quatre fois, le plus piteusement qu'il avait pu, mademoiselle de Limeuil se retourna vers ses compagnes en leur disant : *Tout est perdu à ce coup, et à bon escient*; puis elle expira. Ange Politien, qu'Erasmus appelait un esprit angélique et un prodige de la nature, mourut en chantant et en accompagnant des accords de son luth le second couplet d'une chanson d'amour qu'il avait composée pour sa maîtresse. Saint-Gelais joua aussi du luth et chanta des vers latins avant de mourir. L'empereur Léopold fit exécuter un concert à son lit de mort. Madame Favard, la célèbre actrice, près de rendre le dernier soupir, composa son épitaphe et la mit en musique. Des Yveteaux se fit jouer une sarabande, afin, disait-il, que son âme passât plus doucement. Enfin, de nos jours, le célèbre Chérubini écrivit, la veille de sa mort, un canon sur un album. Beaucoup de gens s'étaient tellement familiarisés avec l'idée de la mort, qu'en pleine santé, ils ont fait construire leur cercueil et ont composé leur épitaphe.

(1) « La mort n'est redoutable que pour ceux qui la redoutent, » disait Moncrif dans les derniers jours de sa vie.

(2) On lit dans Montaigne : *La défaillance d'une vie est le passage à mille autres vies*; et le même auteur, au sujet de la mort, ajoute : « C'est une partie de nostre estre, non moins essentielle que le vivre. A quoy faire, nous en auroit nature engendré la » haine et l'horreur; veu qu'elle luy tient rang de très grande » utilité, pour nourrir la succession et vicissitude de ses ouvrages? » Et qu'en cette république universelle, elle sert plus de naissance » et d'augmentation, que de perte ou ruïne? »

(MONTAIGNE, liv. III, chap. XII.)

L'homme abhorre la mort, et contre elle murmure,
Ignorant de la loy, qui pour son bien l'a fait :
La naissance et la mort sont filles de nature,
Qui n'a rien d'étranger, d'affreux ny d'imparfait.

(Tablettes ou quatrains de la vie et de la mort.)

speranza, *voï ch'entrâte*, que revient de droit le lugubre concetto de l'auteur latin. Vraiment, avec une pareille conviction, où puiser le courage d'être utile en ce monde? Ce n'est point de la sorte qu'on doit arriver à s'affranchir de la crainte que l'idée de la mort inspire; crainte, disons-le, d'autant plus fâcheuse qu'elle tend généralement à absorber la vie, c'est-à-dire à la rendre complètement vide et inutile. Vauvenargues avait raison de s'élever contre ceux qui se dépouillent de toute ambition et annihilent leurs facultés au point de passer des journées entières à répéter comme les trappistes : *Frères, il faut mourir!* N'est-ce pas en quelque sorte commettre un suicide que de s'isoler de la grande famille humaine et de se soustraire au mouvement qui entraîne l'humanité, pour aller s'asseoir paresseusement au bord d'une tombe? Le moraliste a dit que pour exécuter de grandes choses, il faut vivre comme si l'on ne devait jamais mourir.

Dès son apparition, le christianisme eut soin de faire ressortir le double aspect sous lequel tout vrai croyant devait envisager la mort. Tantôt celle-ci se montrait douce et glorieuse, apportant avec elle les oies et les récompenses promises aux élus; tantôt elle prenait un caractère redoutable et menaçant, le caractère du châtement divin infligé aux coupables. Le dogme du péché mortel, réuni à celui des peines éternelles de l'enfer, fit par la terreur un grand nombre de prosélytes, en même temps qu'il servit de prétexte au fanatisme pour se livrer non seulement à des extravagances, mais encore à des crimes. S'il y eut des bourreaux parmi les païens, il y en eut aussi parmi les adeptes de la foi nouvelle, et les ridicules pratiques de la secte des flagellants ne peuvent donner qu'une imparfaite idée de la manière dont les chrétiens se sont traités mutuellement pendant des siècles, au nom d'une religion qui devait être toute de paix et d'amour. Le zèle d'un prosélytisme farouche exagéra la peinture des châtements réservés aux coupables, et l'on vit des malheureux soumettre leur corps, leur âme et leur intelligence aux plus cruelles épreuves, aux plus affreuses tortures, pour effacer en eux toute trace d'impureté et éviter ainsi la mort ignominieuse qui les eût conduits en enfer. Comme, en vertu du principe d'égalité, si généreusement consacré par l'Évangile, la rigueur des lois divines s'appliquait indistinctement à toutes les créatures qui avaient failli, on vit les forts et les puissants de la terre, nouvellement convertis au christianisme, trembler autant que les faibles et les humbles devant la terrible révélation du jugement dernier et l'inexorable sentence : *Chacun sera jugé selon ses œuvres* (1). Pour les maîtres comme pour les serviteurs, la pensée de la mort fut à la fois une menace de châtement et une promesse de salut. Les prêtres catholiques, jaloux d'étendre leur domination et d'augmenter le troupeau des fidèles, surent profiter de l'alternative où cette idée plongeait les âmes : évoquant de sombres images, ils rendirent permanente la pensée de la destruction universelle, et propagèrent sous toutes les formes cette maxime décourageante : *Tout n'est que vanité, tout n'est que boue et cendres*. Les Pères de l'Église, les prédicateurs, les confesseurs, trouvèrent, en développant ce texte, des inspirations vraiment sublimes, et les éclairs menaçants de leur langage frappèrent d'épouvante leurs auditeurs consternés. Dès le troisième siècle, Lactance écrit un livre où il prouve que Dieu est capable de colère et de miséricorde; il en écrit un autre dans lequel il se plaît à citer un grand nombre de passages relatifs à la mort, qu'il emprunte aux oracles sibyllins. Au commencement du VIII^e siècle, une hymne latine évoque déjà les terreurs du jugement dernier, et obtient

(1) La peur de la damnation éternelle régna à l'état de panique pendant tout le moyen âge. Alfred Maury, dans l'article *ENFER* de l'*Encyclopédie moderne* de Firmin Didot, s'exprime à ce sujet de la manière suivante : « L'imagination populaire s'épuisa en idées bizarres et féroces, pour se représenter les supplices des damnés; le feu, les serpents, le froid, les ténèbres, la soif, l'immersion dans les ondes glaciales ou enflammées, furent les genres de peines qu'on admit le plus généralement. L'esprit des théologiens ne recula devant aucune des tortures les plus atroces qu'il put concevoir pour effrayer les pécheurs, moyen puissant qui grossit singulièrement le nombre des prosélytes. Afin d'affermir dans les esprits la croyance à ces fables révoltantes, on

propagea un grand nombre de visions réelles ou imaginaires, dans lesquelles étaient décrits tous les supplices infernaux. » (Voy. *Encyclopédie moderne*, publiée par MM. Firmin Didot, frères, sous la direction de M. Léon Renier, t. XIV, p. 109, 1^{re} col.) Que maintes fois les prédicateurs se soient attachés à dépeindre les tortures des damnés dans l'enfer et les joies des bienheureux dans le ciel, c'est ce qui résulte de nombreux documents, et ce qu'établissent, d'ailleurs, d'une manière positive les danses des morts elles-mêmes. Presque toutes, en effet, contiennent, soit au commencement, soit à la fin, un sermon ou allocution aux pécheurs de toutes les classes sur le sort réservé à ceux d'entre eux qui ne se seront point amendés avant de paraître devant leur souverain juge.

un immense succès parmi les chrétiens (1). Nourrie de cette poésie grandiose et de la lecture des livres saints où domine le style métaphorique de l'Orient, l'imagination des moines, des solitaires, des ermites s'exalte et passe alternativement de l'imprécation à la prophétie. D'autres hymnes, d'autres chants lugubres voient le jour. On compose des poèmes sur le mépris du monde (*De contemptu mundi*), où l'on s'écrie :

O miranda vanitas ! o civiliarum
Amor lamentabilis ! o virus amarum !
Cur tot viros inficis, faciendo carum,
Quod pertransit citius quam flamma stuparum ?

Puis encore :

Dum de morte cogito, contristor et ploro :
Vernm est quod morior et tempus ignoro,
Ultimum quod nescio cui jungar choro ;
Ut cum sanctis merear jungi, Deum oro.

Enfin l'hymne célèbre du jugement dernier paraît. Thomas de Celano, né dans les Abruzzes et l'un des premiers membres de l'ordre nouvellement fondé des Minorites (1208), trace les vers foudroyants du *Dies iræ, dies illa* (2). Peu après d'autres moines, les Dominicains, poursuivent dans le même but le

(1) C'est l'hymne alphabétique citée par Beda comme un exemple du mètre trochaïque et publiée dans les recueils de Cassander, de Tomasi, de Rambach, etc. Elle a été réimprimée tout récemment parmi les *Poésies populaires latines antérieures au XII^e siècle*, par M. Edelestand du Ménil (voy. pag. 135). On connaît encore d'autres poèmes très anciens sur le même sujet, entre autres le *Judicii signum* de la Sibylle, le *Muspilli* (Vackernagel, *Alte deutsches Lesebuch*, col. 69), les deux pièces *Vom Jüngsten Gericht* (V. Karajan, *Frühlingsgabe*). Il existe aussi un poème inédit, *De extremo judicio*, mentionné par Leyser, puis un autre conservé dans Follen : *Alle christliche Lieder und Kirchengesänge*, et commençant par ces mots :

Horrenda mors, tremenda mors, telo minax et arcu
Fatale torquet spiculum nulla quod arte vitas.
Ceu fumus evanescimus et eliminamur omnes.
Abibis hinc, fulgentibus non scettit metallis.

(2) Thomas de Celano fut l'ami du fondateur de l'ordre des Minorites, saint François d'Assise, dont il écrivit la vie sous le titre de *Legenda antiqua*. En 1221, il visita l'Allemagne, et séjourna quelque temps à Mayence, à Worms et à Cologne. En 1230, il retourna en Italie. On ne pense pas que l'époque de sa mort soit antérieure à l'année 1255. L'hymne grandiose du *Dies iræ* a été attribuée à différents auteurs, mais il est prouvé aujourd'hui qu'elle est bien de Celano. M. Lisso, docteur en théologie, a publié à ce sujet un très beau travail dans lequel il a rassemblé toutes les traductions allemandes du texte latin et les différentes leçons de la mélodie. On croit que le texte original est celui que l'on a découvert sur une table de marbre, à Mantoue. Dans un livre de Choral de Königsberg, on avait joint au *Dies iræ* la notice suivante : *Cœrimes antiquæ ont été trouvées sur une crucifix, dans l'église de Saint-François, à Mantoue*. Le docteur Mohnike, possède une copie du texte gravé sur marbre, copie qui est du XVII^e siècle et provient de la collection d'un nommé Charisius : elle offre au commencement quatre strophes de plus que la leçon ordinaire, une de moins à la fin, et quelques autres variantes dont le lecteur pourra juger en comparant le texte qui va suivre avec celui dont se sert aujourd'hui l'église catholique.

En tête figure cette inscription :

MEDITATIO VETUSTA ET VENUSTA
DE NOVISSIMO JUDICIO
QUE MANTUÆ IN ÆDE D. FRANCISCI IN
MARMORE LEGITUR.

1. Cogita, anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de caelis.
2. Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem,
Ob mali commissionem.
3. Dies illa, dies iræ,
Quam conemur prevenire
Obviamque Deo ire.
4. Serta contritione,
Gratæ apprehensione,
Vitæ emendatione.
5. Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla,
Teste Petro cum Sibylla.
6. Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.
7. Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.
8. Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.
9. Liber scriptas proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
10. Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit :
Nil inultum remanebit.
11. Quid enim miser tunc dicturus
Quem patronum rogaturus,
Cum nec justus sit socurus ?
12. Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me fons pietatis.
13. Recordare, Jesu pie,
Quod sum cæcæ lumina visæ,
Ne me perdas illa die.
14. Quærens me venisti lætus,
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus.

développement de l'idée funèbre. Ils en favorisent les représentations les plus terribles et les plus hideuses. Ils déterrent des cadavres, ils font manœuvrer des squelettes, ils forment avec des ossements entrelacés des décorations bizarres. La liturgie catholique suit dès l'origine les mêmes tendances. L'art musical, dans ces temps reculés, était loin de pouvoir adoucir par les charmes de sa mélodie l'âpreté gothique du texte. Bien qu'il eût déjà fait au xv^e siècle quelques progrès, on s'en tenait encore, dans plusieurs cérémonies, à la diaphonie barbare de Guy d'Arezzo, jugeant sans doute qu'elle était plus propre à rendre les accents de la douleur et de l'effroi. Suivant Gaforio, la veille des Morts, on chantait dans la cathédrale de Milan des litanies composées d'une harmonie de quarts et de secondes, que, pour cela, on appelait *Litanie mortuorum discordantes*. Nul doute qu'en conservant ce produit grossier des siècles antérieurs, on n'eût l'intention de peindre, à l'aide des dissonances les moins tolérables, les angoisses, les terreurs, les affres de la mort. Grâce à cette mise en scène habile et aux fréquentes exhortations qui appelaient les fidèles à renoncer au monde, à Satan, à ses pompes et à ses œuvres, les couvents se garnirent d'une population nombreuse, et les pécheurs se réfugièrent dans l'enceinte des cloîtres pour faire pénitence et se préparer à une bonne mort. Là, derrière les vitraux gothiques, ils méditaient jour et nuit en face d'une croix de bois et d'un crâne dénudé (1). Plus éloquents que les sombres prédicateurs de l'ordre de Saint-Dominique, qui parcouraient l'Europe dès le xii^e siècle, des fléaux terribles, la peste, la guerre, la famine (2) secon-

15. Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.
16. Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce Deus.
17. Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.
18. Preces meæ non sunt dignæ,
Sed tu, Bone fac benigne,
Ne perenni cremer igne.
19. Inter oves locum præsta,
Et ab hædis me sequestra,
Statuens in parte dextra.
20. Confutatis maledictis,
Flammis acerbis addictis;
Voca me cum benedictis.
21. *Consores ut beatitatis,
Vivam cum justificatis,
In ævum æternitatis. Amen.*

J'ai déjà dit plus haut que plusieurs Danses des morts commencent ou finissent par un sermon sur le jugement dernier et la résurrection des morts. 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. Les rimes suivantes que je trouve dans la dernière édition de la Danse de Bâle reproduisent assez fidèlement le sens du texte allemand :

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
Renaitre sur ses tombeaux,
Et d'un mouvement rapide,
Avec l'ange qui la guide,
Transportée aux lieux très hauts.
Là, sur un trône immuable,
Au milieu des Séraphins,
Siège le Juge équitable
Promis à tous les humains.
Il dit aux âmes pieuses :
« Venez, âmes bienheureuses,
» Possédez mon paradis ! »
Il dit aux âmes rebelles :
« Dans les flammes éternelles,
» Allez habiter, maudits ! »

(1) Au viii^e siècle, un ordre religieux, celui de saint Paul ermite ou des *Frères de la mort*, fut fondé uniquement dans le but

de pratiquer strictement le mépris de la mort, prêché par les moralistes chrétiens. A l'exemple des anachorètes de l'Inde, qui plaçaient dans leurs cellules une tête de mort, afin de tenir constamment présente à leur esprit la pensée du trépas, les moines de cet ordre chargèrent leurs vêtements d'emblèmes funéraires et observèrent la coutume d'apporter, avant de se mettre à table, une tête de mort qu'ils baisaient et plaçaient ensuite près d'eux en mangeant. *Pensez à la mort, mon très cher frère*, se disaient-ils dès qu'ils s'abordaient. L'ordre des Trappistes semble avoir adopté une partie des mêmes usages. (Voy. le P. Helyot, *Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires*, t. II, p. 345.)

(2) Au xiv^e siècle, la peste et des épidémies de diverse nature, qui déjà, en 954, en 994, en 1025 et en 1247, avaient ravagé plusieurs contrées de l'Europe, se montrèrent de nouveau sur notre continent où elles sévirent contre les populations avec une rage brutale. En 1311, le glas funèbre se fit entendre à Dresde, annonçant le retour de la contagion. En 1314, Bâle fut visité par le fléau et perdit 14,000 hommes. Strasbourg eut à en regretter un nombre égal. A Spire, il en mourut 10,000 ; à Worms, 6,000, et à Mayence, 16,000. Ces désastres en amenèrent d'autres. L'Allemagne tout entière fut en proie aux horreurs de la disette et de la famine. « On fut obligé de faire venir du blé de très loin, et quand cette ressource eut manqué, on alla, dit un chroniqueur, jusqu'à prendre des corps exposés au gibet. » Cette famine dura encore en 1315. C'était à ce point, dit naïvement Jean Haarhausen, dans sa *Nouvelle chronique* (1616), que les parents *dévorèrent leurs propres enfants et autre nourriture impure*. Mais la plus terrible catastrophe fut celle de la *peste noire* qui, venue de l'Asie, s'étendit ensuite en Europe et fit périr, dit-on, la cinquième partie de l'espèce humaine. Selon G. Peignot, qui trace ce lugubre itinéraire, elle pénétra d'abord dans la Turquie d'Europe, gagna la Sicile, Pise, Gènes ; infesta l'Italie, le pays des Grisons ; franchit les montagnes, désola la Savoie, la Bourgogne, le Dauphiné, la Provence ; pénétra en Catalogne, parcourut l'Espagne, ensuite l'Angleterre, l'Écosse, l'Irlande, la Flandre, l'Allemagne, la Hongrie et le Danemark. C'est vers la fin du règne de Philippe VI, dit le Valois, en 1348 et 1349, que ce fléau désola la France. En 1348, il ravageait particulièrement les bords du Rhin et l'Allemagne. 16,000 personnes moururent dans la seule ville de Strasbourg. L'Italie surtout ne fut pas épargnée, et Boccace, témoin

dèrent l'œuvre de l'inquisition et répandirent la crainte d'un Dieu vengeur parmi les populations tremblantes et décimées. Un voile funèbre couvrit alors la terre. De toutes parts on ne vit plus qu'ossements et cadavres, sépulcres et charniers. L'imagination des hommes, vivement impressionnée par ce spectacle hideux, s'ensevelit plus profondément que jamais dans la pensée de la mort, afin d'y chercher la perspective attrayante d'une vie meilleure au delà du tombeau. Des textes, tirés des saintes Écritures ou des Pères de l'Église, défrayent ces méditations (1); assez souvent même, pour fortifier les passages bibliques, les auteurs païens sont mis à contribution. On lit avidement la *Divine Comédie*, ce poème sublime qui reflète l'esprit grandiose mais bizarre du moyen âge, et où Dante, le géant des poètes (2), a tracé une peinture tellement horrible des tourments de l'enfer, qu'elle devait donner le cauchemar aux inquisiteurs eux-mêmes. Pétrarque, conseillé par des moines, entre autres par son ami Dionigi da Borgo di S. Sepolcro de l'ordre de saint Augustin, s'abandonne à des rêveries morales et ascétiques (3). La peste noire de 1348 lui ayant enlevé sa Laure bien-aimée, il compose, sous l'impression de cet événement cruel, le *Trionfo della morte*, où les ravages du fléau sont poétiquement décrits (4).

Tel fut le concours de circonstances extraordinaires qui donna naissance à l'une des productions les plus étranges que le moyen âge ait léguées aux littératures de l'Europe et aux arts de la sculpture, de la peinture, de la gravure et du dessin : je veux parler des *Danses des Morts*. Avant de soumettre ces dernières à une analyse détaillée, il n'est peut-être pas inutile de citer quelques uns des ouvrages où l'idée de la mort s'est produite antérieurement sous une forme quelque peu analogue à celle qu'elle a revêtue dans les compositions singulières dont je parlerai bientôt. Je n'ai pas besoin de prévenir le lecteur que je m'occuperai principalement des auteurs français.

L'un des anciens poèmes qui ont le plus de ressemblance avec les Danses des morts des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles, est celui que Thibaud de Marly, auteur du xii^e siècle, composa, dit-on, dans sa retraite de l'abbaye de Notre-Dame-du-Val (ordre de Cîteaux) (5). Ce poème est intitulé : *Vers sur la mort*. L'auteur, s'adressant à sa cruelle héroïne, passe en revue tous ceux qu'elle doit frapper. Souvent il lui règle, si l'on peut dire ainsi, sa triste besogne. *Mors*, lui dit-il, *va a chiaux qui d'amors content* (6); une autre fois :

oculaire de tant de désastres, en fait un récit émouvant. Presque toutes ces grandes épidémies furent suivies d'une horrible famine, parce que les bras manquaient pour cultiver les champs. Enfin, comme si tant de calamités ne suffisaient pas, les haines politiques firent jaillir de toutes parts le sang que la maladie n'avait pas épuisé. Il périssait tant de monde, que l'on n'avait plus le temps d'enterrer les cadavres. C'est alors que les tremblements de terre semblèrent vouloir devenir les fossoyeurs de l'humanité. Non seulement il y en eut en Italie, mais encore à Bâle, vers 1356, et presque dans le même temps à Strasbourg. Si le xiv^e siècle fut un siècle de deuil, le xv^e ne s'annonça pas sous de meilleurs auspices et, en fait de désastres, il ne fut guère que la répétition de celui qui l'avait précédé.

(1) Les Livres saints, les Pères de l'Église et les commentateurs renferment de nombreux passages sur la mort, sur le jugement dernier et sur la résurrection, ainsi que sur l'éternité des peines de l'enfer et sur l'immortalité de l'âme. (Voy. Psal. XXXIX, XC. — Matth., XXII, 13; XXV, 34. — I. Joan., III, 15-18. — I. Corinth., II, III. — I. Thess., IV, 13-17. — Luc, XII, 35-40; XVI, 22-23; XXI, 34-36. — Macar., Homil. IV. — Gregor. Nazianz., in *Sentent. binis Elegiacis comprehensis*. — Theophil. Antioch., lib. II, *Cont. Autolyicum*. — Augustin., *ad Honorat. epist.*, 120; *de Civitate Dei*. — Tertull., *de Patientia*; *de Resurrect. carnis*. — Ambros., *de Bono mortis*; *orat. 2, in Morte fratris*; *de Fide resurrectionis*. — Cyprian. martyr., *Serm. de Mortalitate*. — [Chrysost., in *cap. 9. Genes. Homil.*, 29. — Cyrill. Alex., *de Exitu animæ*. — Basil. magnus, *Psalms. 33.*)

(2) Dante, né à Florence en 1265, entra fort jeune chez les cor-

delliers (ordre de saint François), mais il quitta le couvent avant d'avoir prononcé ses vœux.

(3) Retiré dans la solitude de Valchiusa, où il espérait surmonter sa passion pour la belle Laure, Pétrarque y composa les livres *della Vita solitaria et della Pace de' religiosi*.

(4) Ed ecco da traverso
Piena di morti tutta la campagna,
Che comprender noi puo prosa ne verso.
Da India, dal Catai, Marocco e Spagna
Il mezzo avea gia pien e le pendici
Per molti tempi quella turba magna.
Ivi eran quei che fur detti felici
Pontefici, regnanti, imperadori;
Or sono ignudi, miseri e mendici.
U'son le ricchezze? U'son gli onori,
E le gemme e gli scettri e le corone,
Le mitre con purpurei colori?
(PETRARCA, *Trionfo della morte.*)

(5) Thibaud de Marly fut un de ceux qui se croisèrent pour visiter les lieux saints. Il se distingua par sa piété et ses bonnes œuvres. En 1173, il donna à son frère Hervé de Montmorency tout ce qu'il possédait à Gonesse et à Montmorency, afin que celui-ci en disposât en faveur de quelque église. En 1179, il fit abandon à l'église de Notre-Dame du bois de Vincennes du sel qu'il avait droit de prendre sur les bateaux passant sur la Seine.

(6) Pourquoi Thibaud de Marly songe-t-il d'abord aux amoureux? On remarquera qu'il revient, dans la dernière strophe de son poème, à la peinture des dangers de l'amour charnel. L'énergie avec laquelle il en parle prouve à quel point il les redoutait. Peut-être ce seigneur n'avait-il embrassé la vie monastique que pour se soustraire aux atteintes d'une passion à laquelle il s'était trop facilement livré dans sa jeunesse.

Mors, je t'envoie à mes amis (1); une autre fois : Va moi saluer le grand Rome (2). Il nomme successivement les personnes de différentes conditions qui répondront à l'appel de la mort. Les bons et les méchants seront sa proie; mais elle fera le salut des uns et décidera la perte des autres. Les plus puissants s'inclineront devant ses arrêts, pape (Str. XV et XXX), cardinaux (Str. XIII et XIV), évêques (Str. XVI et XVII), comtes (Str. XVIII), rois (Str. XVIII, XX, XXI et XXX), princes (Str. XX), prélats (XIX), damoiseaux (XXIV), ermites (Str. XXXV), moines (Str. XXXVI), avarés et usuriers (XXXIX), riches (XLI), Seigneurs, gouverneurs (XL), libertins et gourmands (XXIX, XLI), etc., etc. Plusieurs passages de ce poème donnent lieu de penser que Thibaud de Marly avait des opinions libérales dans le sens qu'on peut attacher aujourd'hui à ce mot. Il détestait les oppresseurs du peuple, les mauvais riches et les mauvais prêtres. Les strophes suivantes sont, à cet égard, fort remarquables, surtout pour le temps où elles furent écrites :

Mors, Mors, qui ja ne seras basse
De muer haute cose en basse,
Moult volentiers fesisse aprendre
Rois et princes, se je osasse,
Comment tu traïs rasoir de casse
Pour chiaus vere qui n'ont que prendre.
Mors, qui les montés fais descendre,
Et qui des cors as rois fais rendre,
Tu as tramail et rois et nasse
Por devant les haus homes tendre,
Qui por se poesté estendre
Son ombre tressant et trespasse.

(Str. XX.)

Mors est le rois qui tout atrape,
Mors est le mains qui tot agrape,
Toul li remaint quanq'ele aert;
Mors fait à tous d'ysembrun cape,
Et de la pure terre nape,
Mors à trestoz égaument sert,
Mors toz secrés mostre en apert,
Mors fait de franc homme cuivert (esclave),
Mors acniverlist (asservit) Roi et Pape,
Mors rent cascan ce qu'il desert,
Mors rent au povre quanq'il pert,
Et tolt au riche quanq'il lape.

(Str. XXX.)

Mors, ta keurs (coeurs) là où orguel l'ume
Por estaindre quanq'il alume,
Les ongles sans oster i fiches
Et riche qui art et escume
Sem le povre cui sanc il hume.
Ha ! rikece, por quoi nos triches ?
Ke plus as bascoz, plus tols fiches,
Ke plus as castiaux plus tols miches :
Certes tele est mais le costume
Ke plus est là fors li hom riches,
Taut est-il plus avers et niches,
Et plus a froit qui plus a plume.

(Str. XLI.)

Gautier de Mapes, trouvère du XII^e siècle, doit également figurer parmi ceux dont les travaux ont pu concourir à la réalisation de la Danse des Morts. On a de lui une pièce de vers latins intitulée : *Lamentatio et deploratio pro morte et Concilium de vivente Deo*, où paraissent un grand nombre de personnages qui se plaignent successivement de ne pouvoir échapper à l'empire de la mort. Enfin la légende des trois Morts et des trois Vifs, qui à cette époque jouissait d'une immense popularité dans toute l'Europe, dramatise cette idée, ainsi que l'ont fait plus tard les danses en question. D'après cette légende, un pieux solitaire avait eu une vision dans laquelle trois jeunes seigneurs, allant à la chasse, le faucon au poing (3), faisaient en chemin la rencontre de trois morts qui tout à coup se dressaient devant eux, nus et dépouillés, comme pour leur montrer leur propre image dans un temps à venir. Ne dirait-on pas que cette terrible leçon de morale sur la vanité des grandeurs humaines a inspiré le fantôme dont l'apparition effraya si fort le pauvre roi Charles VI ? Ces mots : « Vous êtes trahi » ne démontraient-ils pas au jeune monarque la fragilité de la couronne et le néant de la royauté (4) ? Plusieurs écrivains nous ont donné diverses leçons en vers de la légende des trois Morts et des trois Vifs, entre autres Baudouin de Condé et Nicolas de Marginal,

(1) Il exhortait ses amis à suivre son exemple et à faire leur salut.

(2) Thibaud, dans les stances XIII et XIV, traite fort rudement le pape, les cardinaux et en général tout le clergé romain.

« Mais Rome emploie deniers faus,
Et tout brisie et tout sçon,
Et si surargente le plon
C'on ne connoist les bons des mans...
Mais Rome emploie des deniers faus
Et toute sorte de monnoie d'alliage,
Et elle argente si bien le plomb
Qu'on ne distingue pas les bons des mauvais.

(3) Dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, coté n° 2736 (fonds La Vallière), les seigneurs sont à pied, portant sur le poing un faucon ; dans d'autres monuments, particulièrement dans quel-

ques Heures MSS du XV^e siècle, les trois seigneurs sont représentés à cheval et n'ont point d'oiseau.

(4) Dans un temps où le goût des allégories s'était substitué à celui des légendes, au XVII^e siècle, on eut l'idée de rappeler, sous une forme emblématique, dans les décorations des funérailles faites à Turin pour le duc de Savoie, l'événement qui avait causé la mort de ce princ. Comme le duc était mort d'une fièvre qu'il avait gagnée en faisant le tour de la nouvelle enceinte des murailles de Turin, on avait mis parmi les ornements funèbres une peinture représentant un architecte qui soumettait au duc le plan d'un palais magnifique, tandis que la Mort qui arrêtait par la bride le cheval de ce puissant seigneur, semblait faire entendre à ce dernier qu'il était temps de penser à toute autre chose. (Voy. le Père Menestrier, *des Décorations funèbres*.)

les seuls dont les noms sont connus, car les autres poètes ont gardé l'anonyme (1). Les artistes, à leur tour s'emparèrent de ce sujet et les imagiers le reproduisirent dans quelques Heures manuscrites de

(1) Le *Recueil de Poésies et de Prose* du XIII^e siècle qui se trouvait dans la bibliothèque du duc de La Vallière (n° 2736 du catalogue), et qui fait maintenant partie des manuscrits de la Bibliothèque nationale, contient la leçon de Baudouin de Condé et celle de Nicolas de Marginal, plus une troisième anonyme. La première est intitulée: *Ce sont li iij Mors et li iij Vis que Baudouins de Condé fist*. Elle renferme cent soixante-deux vers dont les deux premiers sont :

Eusi con li matere conte
Il furent si com Duc et Conte :

La seconde a pour titre : *Chi commenche li iij Mors et li iij Vis ke maistres Nicholes de Marginal fist*. Elle a deux cent seize vers dont les deux premiers sont :

Trois damoiseil furent iadis
Mais qui partout quéroit ia dis.

La troisième est ainsi énoncée: *Chest des iij Mors et des iij Vis*. Elle contient cent quatre-vingt-douze vers et commença par les vers suivants :

Bien pour trois pasceours retraire
Monstra un signe dont retraire
Vous vol.

Il existe encore une autre leçon de cette légende dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale n° 7595. Elle est intitulée: *Cy commence le Dit des trois Mors et des trois Vis* et se compose de cent soixante-huit vers. Le premier mort parle en ces termes :

Se nous vous apportons nouvelles
Qui ne soient bonnes ou belles,
Ou plaisans ou a desplaisance,
Prendre vous faut en patience.

Enfin dans le manuscrit 1293 (ou 1598 ?) fonds Notre-Dame de la Bibliothèque nationale, on trouve un *Dit des trois Mors et des trois Vifs*, plus un *Dit des trois Mortes et des trois Vives*.

L'Allemagne a connu cette légende et l'on en trouve plusieurs leçons dans son ancienne littérature, notamment un poème intitulé: *Van drén Konyngen* dans *Staphorst's Hamburgische Kirchengeschichte*, un second *Van den doden Konigen und van den levenden Konigen*, réimprimé dans *Grüter's Braugr I*, 363 et 364, cf. *Hagena Grundriiss*, p. 408. Un ancien manuscrit de la Bibliothèque de Munich (A. LIII, fol.), des XV^e et XVI^e siècles, avec des récits de Sébastien Brandt, l'auteur de la *Nef des fous* dont je parle ailleurs, contient feuil. 143 b 146 b, un *Speculum humanae felicitatis* orné de très anciennes gravures en bois représentant l'ermite couché dont l'âme est portée par un ange, tandis que le Roi, le *Rusperitus* et la *Meretrix*, opposés à trois morts couronnés, s'y font voir pareillement à titre d'allégorie des trois royautés mondaines *vana potentia mundi, vana scientia mundi, vana pulchritudo mundi*. Il y a lieu de remarquer que ces trois images se rencontrent précisément dans Desrey: *Speculum choreae mortuorum*. Le texte qui leur est annexé commence par ces mots: *O vos omnes qui transitis per viam*, formule rendue populaire par cette pieuse lamentation qu'on se plaisait à reproduire au moyen âge dans les ouvrages de dévotion et sur les monuments religieux: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus*. Aujourd'hui encore des traces de cette inscription subsistent sur la porte occidentale de la nef de l'église de Deterville dans le département du Calvados, aussi bien que sur la façade de l'église d'Andernach, en Allemagne, où elle accompagne une représentation de la passion du Christ. Le début d'une pièce très ancienne qu'on lit sous un squelette dessiné à la plume dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 3592, fol. 72, verso à la suite de *De Imitatione Christi*, fait pareillement allusion à la phrase favorite. C'est une pièce qui traite tout entière du néant de l'homme et met à créature aux prises avec sa contre-image, avec le squelette :

O vos unnes qui transitis
Et figuram hanc inspicite,
Memores mei semper estis
Et mundum hunc despiciite !

Quandam eram gloriozus,
Habeus aurum et argentum ;
Nunc à venibus caecus,
Quam horrendum testamentum !

Heu ! quam male sum deceptus !
Habens annos juveniles,
Nec sum penitus adeptus
Quos speraveram seniles.

Heu ! nunc mors me supplantavit,
Quando minime credebam,
Et mihi vitam amputavit,
Qui securus incedebam.

Quidquid boni intellexi
Vel ab aliis audivi,
Plane totum hoc neglexi
Quia curi deservivi.

Curam carnis semper egi
Et vanam gloriam amavi ;
Pro his in poenam hanc impedi :
Sero novi quod erravi, etc.

Il a paru en Italie, vers la fin du XV^e siècle et le commencement du XVI^e, plusieurs pièces dialoguées dont le sujet semble avoir été emprunté à la légende des trois Morts et des trois Vifs. Une a pour titre *Contasto (sic) del vivo e del morto (in ottava rima)*, in-4^o de 4 ff. à 2 col. Sur le reste du premier feuillet est une figure de mort à cheval, gravée en bois, avec cette inscription au-dessus :

Jo sono il grā Capitano della morte
Che tengo le chiavi di tutte le porte.

Une autre est intitulée: *Duo contrasti uno del vivo e del morto (sic) e l'altro dell' anima e del corpo, veduto in visione del san Bernardo* (s. l. n. d.), in-4^o de 4 feuillets à 2 col. Il faut remarquer que le débat du corps et de l'âme, dans ce dernier opuscule, est réuni à celui du mort et du vif comme il l'a été souvent en France dans les éditions de la danse Macabre, au *Dit des trois Mors et des trois Vifs*. Le *Débat de l'âme et du corps* est une vague de plusieurs siècles, et cette conception, déjà quelque peu dramatique par sa forme dialoguée, paraît avoir été finalement transportée sur la scène. Laure Guidicioni de la maison de Lucchesini, dame noble et spirituelle de la ville de Lucques, composa un drame intitulé: *La rappresentazione dell' anima e del corpo* dont le fameux Emilio del Cavaliere, l'un des maîtres italiens qui faisaient l'ornement de la cour de Ferdinand de Médicis, écrivit la musique. Ce drame fut exécuté solennellement à Rome, après la mort d'un compositeur, dans l'oratoire de Sainte-Marie in Valicella, au mois de février de l'an 1600 ; il fut aussi imprimé la même année par les soins d'Alexandre Guidicini, de Bologne. C'est un monument curieux pour l'histoire de l'art musical. On trouve encore dans l'ouvrage italien qui réunit les deux *Contrasti*, celui du mort et du vif et celui de *L'anima e del corpo*, une *Canzone a ballo da morti* ou chanson à danser des morts (carole funèbre) qui commence ainsi: *Dolor, pianto e penitenza*. Quoiqu'elle ne porte pas de nom d'auteur, on sait qu'elle est d'Antoine Alamanni, et on la trouve dans l'édition originale des *Canti Carnascialeschi* (Florence, 1556, in-8^o, p. 131) ; ainsi que dans la réimpression moderne (Cosmopolit, 1750, 2 vol. in-4, 1^{re} partie, p. 146), sous ce titre: *Ni corredo della morte* ; seulement ces deux éditions ne la donnent pas en entier. Il existe d'autres éditions du *Contrasto* annoncées sous les titres suivants: *la Storia della morte* (Trevigi e Pistoia, s. d.) et *Quosta pi e la storia della morte* (sans lieu ni date) ; puis une imitation intitulée: *Queste sono le dimande di uno vivo e di uno morto, et quante era in sepoltura, con le riposte del morto (sana non mi date)*.

xv^e siècle. Il figure également dans des Heures imprimées. Enfin il fut sculpté et même peint sur des murailles, comme cela eut lieu pour les Danses des morts. Quand le texte de la Danse Macabre eut paru, les libraires y joignirent la légende favorite que l'on trouve dans presque toutes les éditions de cette danse. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale, coté n^o 7595, contient un *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, auquel est réunie une autre pièce anonyme non moins ancienne et traitant aussi de la mort. Elle est intitulée *Mireueur du monde*, et renferme quarante-cinq strophes de six vers, dont quelques unes sont incomplètes d'un vers, omis sans doute par le scribe. Voici la première strophe :

Je vois morir : venés avant,
 Tout cil qui ore estes vivant ;
 Jeunes et vielz, febles et fort,
 Nous sommes tuit jugiez à mort ;
 Bien povons dire sans mentir,
 Chascun de nous : Je vois morir.

Peu après on voit accourir les conscrits de la Mort, qui défilent sous les yeux du lecteur, répétant au début et à la fin de chaque strophe le mot d'ordre, *je vois mourir* ? Il sont rangés comme suit : Pape, cardinaux, patriarches et légats ; archevêques, archidiacres et évêques ; prélats, abbés, prieurs et moines ; maîtres en décrets et en lois (jurisconsultes) et maîtres en théologie ; logiciens ; rois, empereurs, princes et ducs ; comtes, chevaliers, bourgeois, damoiseaux, riches marchands, *chevaleresses*, vassaux, femmes de différente condition et de différentes mœurs, jeunes hommes, etc., etc. Le style, les pensées de cette composition ne manquent ni d'élévation ni de poésie ; ici, évidemment, la forme littéraire l'emporte ; tout à l'heure ce sera la forme populaire, la forme abrupte qui dominera.

Je ne veux pas étendre davantage cette nomenclature ; il me suffira de dire que plus on approche du xiv^e siècle, plus on découvre des traces nombreuses et fréquentes du développement de l'idée primitive qui enfanta les *Danses des Morts* (1). Les règnes de Charles VI et de Charles VII, marqués par tant de calamités publiques, furent, si l'on peut dire ainsi, l'époque florissante du sujet lugubre auquel se complaisaient les esprits. En plusieurs endroits de la Suisse, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la France, les murailles des cimetières, des églises et des couvents, étalaient aux regards des mortels le texte favori accompagné d'images qui permettaient aux illettrés de saisir la moralité du sujet, sans qu'ils eussent besoin de recourir au commentaire placé au bas de chaque tableau. Le cimetière des Innocents, à Paris, était un

(1) Le jeu des tarots, très en vogue à cette époque, paraît avoir été une allégorie de la vie et de la mort. Il offre d'ailleurs, tant par sa signification morale que par la série de ses personnages ou *atouts* (*a tutti*), une analogie frappante avec les *Danses des morts*, et feu Gabriel Peignot était plus logique qu'il ne le pensait lui-même, lorsqu'il réunissait dans le même cadre sa dissertation sur les rondes funèbres et sa notice sur les cartes à jouer. Le rapport qu'ont entre eux ces deux objets n'a pas échappé à d'autres écrivains distingués, qui ont même supposé que ces deux conceptions avaient pour base la même idée, et que le jeu de cartes pouvait avoir enfanté la ronde funèbre. (Voy. M. Paul Lacroix, *des Cartes à jouer*, dans la publication *le Moyen âge et la Renaissance*, et J.-C. Schultz Jacobi, *de Nederlandsche Doodendans*. Utrecht. Daunenfelser en Doormau, 1849.) Quoi qu'il en soit, il est certain qu'on retrouve dans les tarots des figures qui appartiennent aux *Danses des morts* ; le jeu de cartes célèbre, connu sous le nom de *Cartes de Charles VI*, renferme le pape, l'empereur, l'écuyer, l'ermitte (proche parent peut-être de l'ermitte 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 renver-

sant sous sa faux, rois, papes, évêques et autres grands de la terre, comme le squelette des peintures murales. Le jugement dernier y figure également. D'autres jeux de tarots, par exemple les *tarocchi* de Volaterran, joignent à ces figures celles du roi, du voyageur ou viateur pédestre, du monde, de l'étoile, du feu, du diable, du vieillard, de la papesse et de l'impératrice. Dans les tarots hollandais ou *pentertjes*, 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 représentées. La série semble être subordonnée à deux figures principales, la vie et la mort : 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. (Voy. Schultz Jacobi, ouvrage précité, pl. II, fig. 1 et 2.) Les *pentertjes* semblent être une véritable Danse des morts en jeu de cartes. Néanmoins, quelque ressemblance que présentent les 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'idées.

véritable répertoire mortuaire. Sur les pierres du charnier on lisait des inscriptions contenant des sentences morales, qui variaient de mille manières la phrase consacrée : *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. En 1786, avant qu'on eût enlevé ces pierres, quelques unes de ces inscriptions, épargnées par la main du temps, s'offraient encore aux regards des curieux. C'est ce charnier célèbre qui passe généralement pour avoir été le berceau de la *Danse Macabre*. Quand j'aurai à m'occuper de cette danse et des nombreuses conjectures auxquelles elle a donné lieu, je dirai s'il faut supposer que le texte des Danses Macabres imprimées, notamment celui de l'édition réputée la plus ancienne (Paris, Guyot Marchant, 1485) a été connu à Paris dès l'année 1424, par suite des représentations (je ne dis pas encore lesquelles) dont cette danse peut avoir été l'objet au cimetière des Innocents. Ce texte est-il français d'origine, ou bien est-il une traduction de l'allemand, du latin ou de l'anglais? Par qui fut-il composé? Telles sont les questions qui réclameront un examen, et motiveront des recherches analogues à l'égard des autres textes. Mais ces détails ne pouvant trouver place ici, je laisse de côté les discussions archéologiques, pour m'occuper uniquement de l'appréciation littéraire.

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'œuvre d'un seul individu, d'un penseur isolé, c'est l'œuvre 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 (1). Le caractère le plus remarquable des Danses des Morts est donc, selon moi, cette pente à la satire qui se révèle non seulement dans les traits piquants dont le texte fourmille, mais encore dans la pose, les gestes, la physionomie affectés à chacun des personnages de cette danse, notamment à son redoutable coryphée, au squelette, ou si l'on veut, à la mort qui est, comme on sait, la railleuse par excellence. Je ne fais pas le moindre doute que cette particularité n'ait puissamment contribué à l'immense vogue dont ces bizarres conceptions jouissaient au moyen âge, dans presque toute l'Europe; et comme il n'est aucune remontrance qu'on ne puisse faire accepter à l'orgueil humain sous le couvert des généralités, les grands eux-

(1) Déjà nous avons vu Thibaud de Marly réclamer contre les abus dont le peuple souffrait, et déclarer que la mort punirait ceux *ki d'autrui dolors font lor joies, car,*

Mors fait à cascun se droiture,
Mors fait cascun droite mesure,
Mors poise tox à juste pois,
Mors venge cascuns de s'injure,
Mors met orguel à porreture,
Mors fait fair la guerre as Rois,
Mors fait garder decrés et lois,
Mors fait laisser usure, etc.

L'auteur du *Dit des trois morts et des trois vifs*, qui se trouve dans le *Manuscrit n° 7595* de la *Bibl. nationale*, est encore plus audacieux et attaque rudement les oppresseurs du peuple par la bouche du troisième Mort.

O folie gent mal avisée,
Quant je voy ainsy desguisée

De divers habis et de robes,
Et de autres choses que tu robes,
Ta puanté charoigne à vers,
Et prens de tort et de travers,
Ne il ne te chault donc ce vieigne,
Fors que ton estat s'en maintieigne;
Quant je revoy tes faulx delis,
De vins, de viandes, de lis;
Les grans excès, les grans outrages,
Donc ceux qui font les labourages
Aux champs, et pour toy se travaillent,
Touz nus, de fain cryent et baillent :
Quant je voy tel gouvernement,
Je doute que soubdainement
Telle vengeance ne s'en face,
Que tu n'auras ne temps, n'espace
Seulement de cryer merci.
Cuidez vous tous jours régner cy,
Folz meschans, de male heure nex,
Qui en tel point vous demenez?
Nennil, nennil; vous y mourrés.

mêmes aidèrent au succès de ces danses, en subissant avec résignation une flagellation qu'ils croyaient recevoir directement de la main de Dieu. Les représentations de l'épopée sinistre passèrent donc quelquefois des édifices religieux dans l'enceinte des palais (1). Là, de nobles et puissants personnages purent se donner le loisir de contempler le spectacle de la Mort entraînant dans son immense ronde des individus de tout sexe, de tout âge et de toute constitution, hommes et femmes, femmes et enfants, rois et sujets, tyrans et esclaves, forcés de répondre à ce terrible appel :

« Bon gré, malgré, maîtres et serviteurs
 » Dansez ici, quel que soit votre sexe,
 » Jeunes ou vieux, beaux comme laids,
 » Il faut entrer dans la maison du bal » (2).

Quel bal et quelle danse ! Rien n'est plus original, a-t-on dit, que l'idée d'amalgamer deux choses aussi disparates : *danser* et *mourir*. L'idée n'est pas seulement originale, elle est empreinte d'une raillerie profonde. C'est ce qu'ont bien compris la plupart des artistes chargés de représenter les divers épisodes de la ronde funèbre. M. le baron Taylor, à propos de la Danse des morts de la Chaise Dieu, fait cette judicieuse remarque : « La pensée du premier qui traita ce sujet fut profonde ; celle du dernier fut peut-être » une cruelle moquerie.... » Ne nous dissimulons pas cependant que cette association d'idées, *danser* et *mourir*, qui nous paraît aujourd'hui si bizarre, 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 changent en convulsions, les danseurs renient Dieu et s'avouent possédés du diable ; la joie devient une maladie, un châtement, et, pour les malheureux atteints du *chorysantisme* de saint Jean ou de saint Guy, *danser, c'est mourir* ! La Danse des Morts reflète donc l'esprit de cette singulière époque. Elle ente sur une idée profondément triste une idée de gaieté, de raillerie ; elle fait sonner les violons et les grelots en même temps que le glas funèbre ; elle convie les vivants à danser sur le bord de la fosse, leur dernière *carole* ; elle veut, en un mot, que le jour du repos, le dernier jour de cette laborieuse semaine qu'on appelle la vie, soit dignement célébré et que l'on puisse dire : *Cum musicis instrumentis et lætitia septem dies exultarunt* ! (II Es., 4, 63.) Au surplus, toutes les Danses des morts justifient parfaitement leur titre, et, comme nous le verrons dans la partie de cet ouvrage qui traite de la musique qu'elles renferment, il en est bien peu où les termes techniques de l'art musical ou de l'art chorégraphique ne se présentent pas, pour ainsi dire, à chaque ligne du texte. Quant à ce dernier, il revêt la forme du dialogue, débute et finit d'ordinaire par un avertissement général qui s'adresse à l'humanité (*a tutti*), avertissement qui est placé tantôt dans la bouche de la mort, d'une morte ou d'un mort, tantôt dans celle du prédicateur, de l'acteur (auteur) (3) ou docteur.

(1) Comme on le verra plus tard, une Danse des Morts fut sculptée, à Dresde, sur la façade du château du duc George. Quelques uns présumant que le château de Blois, en France, a également possédé ce singulier ornement.

(2) Ce quatrain est le début d'une ancienne danse des morts allemande dont les premières éditions, suivant M. Massmann, seraient antérieures à l'année 1480. Cette danse est fort curieuse et n'a pas encore suffisamment appelé, selon nous, l'attention des érudits. Pour la première fois, les lecteurs trouveront ici des détails qui leur révéleront l'importance de ce document, eu égard aux données nouvelles qu'il peut fournir aux recherches sur les Danses

des Morts, aussi bien qu'aux renseignements précieux qu'on y puise pour la connaissance des instruments de musique du moyen âge et de la renaissance. D'après l'édition que j'ai sous les yeux, le texte original en vieux allemand du quatrain ci-dessus, porte :

« Wol an Wol an ir herren vnd knecht
 » Springet her by von allem Geslecht
 » Wie lunk wie alt wie stübe alle bruar
 » Je mützet alle in diu dantzhusz. »

(3) Dans l'ancien théâtre, ce terme est à peu près synonyme d'auteur. Il a souvent signifié celui qui se charge de faire la préface du poème ou du drame, de réciter le prologue de la pièce et

Quelquefois, dans les Danses imprimées, c'est l'éditeur lui-même qui est censé prendre la parole. L'une des plus anciennes Danses des Morts que l'on connaisse met immédiatement en scène le personnage de la Mort, qui récite d'abord le quatrain dont j'ai donné ci-dessus la traduction en vers blancs, puis une autre moralité plus étendue qu'il est inutile de rapporter ici. Ensuite arrive la Mort conduisant le Pape. Dans la Danse du Grand-Bâle, le prédicateur fait un sermon qui a pour objet de rappeler aux fidèles les terribles conséquences du jugement dernier (1). Dans les Danses françaises, par exemple, dans la Danse Macabre, il arrive assez ordinairement que l'acteur, docteur ou éditeur commence le premier, parlant en ces termes :

L'acteur (2).

O créature raisonnable
 Qui desire vie éternelle
 Tu as cy doctrine notable :
 Pour bien finer vie mortelle
 La danse macabre s'appelle :
 Qui chascun a denser aprent
 A homme e femme est naturelle (3)
 Mort nespargne petit ne grant (4) :

Langage prétendu renouvelé (5).

O créature raisonnable
 Qui désirez le firmament
 Voicy ton portrait véritable
 Afin de mourir saintement,
 C'est la danse des macabées,
 Où chacun à danser apprend
 Car la barque cette obstinée
 N'épargne ny petit ny grand

d'ordonner, de régler tout ce qu'on y représentera. Dans un travail dramatique de Johann Eriginger, sur la parabole de l'homme riche et du Lazare, on trouve parmi les personnages que l'auteur met en scène et dont un avertissement, placé en tête de l'ouvrage, définit les attributions, l'acteur (actor), c'est-à-dire celui qui récite le prologue, puis invente et règle tout ce qui vient après; l'argumentateur (argumentator), c'est-à-dire celui qui expose le sujet de la pièce et en donne en quelque sorte le sommaire; puis le conclusor, c'est-à-dire celui qui vient à la fin conclure l'action scénique et en tirer la moralité.

(1) J'en ai donné le texte précédemment. (Voy. page 8 en note.)

(2) Texte de la grande Danse Macabre des hommes et des femmes, imprimée à Troyes par Nicolas le rouge, en 1528. Le texte de ces vers est presque entièrement conforme à celui de l'édition de 1485, réputée la plus ancienne.

(3) Texte de la grande Danse Macabre des hommes et des femmes, historisée et renouvelée de vieux gaulois en langage le plus poëly de notre temps, etc., etc., à Troyes, chez Jacques Oudots. d. (1641). Comme on peut le voir ci-dessus, le langage renouvelé est bien inférieur au vieux langage gaulois.

(4) Ovide faisant parler dans ses métamorphoses Orphée qui redemande Eurydice aux divinités infernales, lui met dans la bouche ces mots :

Omnia debeamur vobis : paulumque morati,
 Serius aut citius seidem properamus ad unam.
 Tendimus huc omnes : hæc est domus ultima, vosque
 Humanæ generis longissima regna tenetis.
 (OVID. Metam. l. X, v. 32.)

Nota manent omnes. Omnes aspectat avarus
 Portitor : et turbæ vix satis una ratis.
 Tendimus huc omnes : metam properamus ad unam :
 Omnia sub leges mors vocat atra suas.
 (AD. LIVIAN, v. 357 - 360.)

« Ad hanc legem natus es : hoc patri tuo accidit, hoc matri, hoc majoribus, hoc omnibus ante te, hoc omnibus post te accidit. Quantus te populus moriturorum sequetur ! Quantus comitabitur ! multa milia hominum et animalium hoc ipso momento, quo tu mori dubitas, animam vario mortis genere emittunt. Quomodo fabula, sic vita : non quam diu, sed quam bene, acta sit, refert. »
 SENECA, Ep. 77.

La mort est le dernier cas, c'est-à-dire l'ablatif, que personne ne peut décliner (recueil allemand). La mort est un charneau-noir qui s'agenouille devant toutes les portes (proverbe turc).

(6) Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas
 Regumque turres
 (HOR. lib. I, Od. 4.)
 Æqua tellus
 Pauperi recluditur
 Regumque pueris
 (HOR. lib. II, Od. 18.)
 Omnia mors æquat.
 (CLAUD. lib. II, de Raptu Proserp.)
 Ibi impii cessant irrequiete : et ibi quiescant labores violentiæ.
 Simul vinciti tranquilli sunt : non audiunt vocem exactoris.
 Parvus et magnus ibi est : et servus liber a Domino suo.
 (JOB. chap. III, v. 17-19.)

La mort mord les roys si tost et hardiment que les conducteurs de charrois (ancien proverbe).

Mors, tu abas à un seul jour
 Aussi le roi dedans sa tour
 Con le pouvre dessous son toit.
 (THIBAUD DE MARLY, Vers sur la mort.)
 Mors fait valoir et sac et haire
 Autant con porpre et robe vaire.
 (Le même.)

La mort n'a excepté de ses sévères lois,
 Ny braves empereurs, ny monarques, ny rois,
 Et frappe également les petites boutiques
 Des pauvres artisans et les palais antiques.
 (BERNARD DE GIMARD, seigneur du Hallan,
 Tombeau de Henri II.)

Povre, riche, petit et grant ;
 A la mort lez convient venir :
 Tous ceulx du monde : Je vois morir.
 (MIRUET DU MONDE.)

Ainsi le povre en son hostel,
 Comme le riche en son chastel,
 Prent sans desdaing et vient saisir.
 (Idem.)

Princes à mort son destinez,
 Comme les plus pauvres vivans.
 (VILLON, III Ballade.)

Les lois de la mort sont fatales,
 Aussi bien aux maisons royales
 Qu'aux taudis couverts de roseaux ;
 Tous nos jours sont sujets aux Parques ;
 Ceux des bergers et des moines
 Sont coupés des mêmes ciseaux.
 (RACAN, Ode à M. Ménard.)

La mort à des rigneurs à toute autre parolles :
 On a beau la prier.

La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles
 Et nous laisse crier.

Le pauvre en sa cabane où de chambre le court
 Est sujet à ses lois,

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
 N'en défend point nos rois.

(MALHERBE, Stances à Desprez.)

En ce miroir chacun peut lire
 Qui luy convient ainsi danser
 Saige est celluy qui bien se mire
 La mort le vif fait auancer
 Tu vois les plus grans commencer
 Car il nest nul que mort ne fiere (1)
 C'est piteuse chose y penser
 Tout est forge d'une matiere (2).

Dans ce miroir chacun peut lire
 Qu'il luy convient icy danser,
 Sage est celuy qui bien s'y mire,
 Quand la mort le viendra presser.
 Le plus grand s'en va commencer
 Car il n'est nul que la mort fiere,
 O qu'il est fâcheux d'y penser !
 Ne porte dans le cimetièrè.

Mort n'espargne petit ne grant et ce sont les plus grands qui commencent, dit l'acteur. A qui, en effet, la Mort ose-t-elle s'attaquer en premier lieu ? Au successeur de saint Pierre. Prenons le texte de la Danse de Bâle (3) :

« Saint Père c'est à vous à commencer la danse
 » Je veux que le premier on vous voie avancer ;
 » Ni tiare, ni croix, ni le droit d'indulgence
 » De ce pas décisif ne peuvent dispenser. »

Le pape répond :

« Pontife indépendant et fier de ma puissance
 » Régnant au nom de Dieu je gouvernais sans lui,
 » Je vendais à haut prix des lettres de dispense..... (4)
 » Ah ! que ne peut la mort m'en vendre une aujourd'hui (5). »

Dans le texte d'une des éditions de la Danse Macabre, il s'écrie piteusement :

« Je porte les clefs de Saint-Pierre,
 » Suis-je pas exempt de mourir ? »

Après avoir emmené le pape, la Mort se rend auprès de l'empereur et lui dit sans ménagement (6) :

« C'est trop longtemps seigneurier
 » Il faut descendre dans la bierre »

(Danse Macabre, Troyes, OUDOT.)

(1) « La mort assise à la porte des vieux guette les jeunes. » (Ancien prov.)
 « La dure mort saisit le faible et le fort. » (Prov. *Recueil de Gruther.*)
Scilicet omne sacrum mors importuna profanat ;
Omnibus obcuras injicit illa manus.

(OVID, lib. III, *Elegiar.*)

Rien n'est d'armes quant la mort assaut.

(Prov. communs du XV^e siècle.)

(2) C'est du même limon que tous ont pris naissance ;
 Dans la même faiblesse ils traitent leur enfance ;
 Et le riche et le pauvre, et le faible et le fort,
 Vont tous également des douleurs à la mort.

(VOLTAIRE.)

Votre tombeau sera pompeux sans doute ;
 J'aurai sous l'herbe une fosse à l'écart,
 Un peuple en deuil vous fait cortège en route ;
 Du pauvre, moi, j'attends le corbillard.
 En vain on court où votre étoile tombe ;
 Qu'importe alors votre gîte ou le mien,
 La différence est toujours une tombe ;
 En me créant Dieu m'a dit : Ne sois rien.

(BÉRANGER, *A mes amis devenus ministres.*)

(3) La traduction ci-dessus est tirée de l'édition de 1830 (Bâle, Birman et fils). Le texte allemand de la Danse du Grand-Bâle est à peu près le même que celui du Klingenthal (Danse du Petit-Bâle), et celui-ci ne diffère presque en rien des textes plus anciens des Danses des morts manuscrites conservées dans les bibliothèques de Munich et de Heidelberg.

(4) Ces traits satiriques me paraissent propres à la Danse du Grand-Bâle. Ils ne se trouvaient point, sans doute, dans le texte primitif, qui doit avoir été dans l'origine une reproduction des

inscriptions du Klingenthal au Petit-Bâle ; mais ils y auront été introduits dans la suite, quand on aura restauré et retouché les tableaux de la Danse du couvent des Dominicains du Grand-Bâle. Autant que je puis me le rappeler, le pape, dans la Danse Macabre, ne s'accuse point de simonie et n'est point admonesté à ce sujet par la mort. Dans l'ancienne Danse allemande dont il existe une édition fort curieuse à la Bibliothèque de Strasbourg, il est traité comme un saint homme qui s'endort du sommeil du juste et que Dieu réveillera un jour. Le texte de la Danse de Berne, quoique un peu railleur, ne contient pas ici d'attaques directes. Ces différences sont curieuses à observer quand on veut se pénétrer de l'esprit qui animait les populations au moment où parurent pour la première fois les danses des morts et ensuite aux différentes époques où ces danses subirent des modifications, ou des retouches.

(5) On trouve dans l'imitation de Jésus-Christ attribuée à Thomas Kempis : *Nemo impetrare potest à Papâ bullam nunquam moriendi*, ce que Molière, dans sa comédie de l'Étourdi (acte II, scène IV), a très bien rendu par ce vers devenu célèbre :

On n'a point pour la mort de dispense de Rome.

(6) Le choix des personnages et l'ordre dans lequel ils se suivent varient extrêmement selon les différentes Danses de chaque pays et les différentes leçons imprimées ou manuscrites de chaque Danse. Ici je fais allusion à la Danse Macabre, édition de 1485, où l'Empereur suit immédiatement le Pape.

De l'empereur elle passe immédiatement ou peu après, suivant l'ordre particulier de chaque Danse, soit au roi, soit au cardinal; elle parle ainsi au roi :

« Dites adieu à votre richesse
 » Le plus riche n'a qu'un lincent. »

(Danse Macabre, Troyes, OUDOT.)

Ensuite elle va, comme dans la Danse Macabre (édition de 1485), du patriarche au connétable, du connétable à l'archevêque, de l'archevêque au chevalier, etc., ou bien, comme dans la Danse du Grand-Bâle, de l'évêque au duc, du duc à la duchesse, de la duchesse au comte, du comte à l'abbé, etc., etc.

A chacun elle adresse un madrigal (1) plus ou moins caustique auquel chacun fait une réponse plus ou moins plaintive. Rien ne lui résiste. 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 (Danse Macabre) (2), au cardinal son luxe (3), et dire brutalement au gros abbé qu'après la vie le plus gras est le premier pourry (Danse Macabre; Troyes, Oudot). 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? Voyez comme elle accoste la pauvre femme de village, comme elle lui parle avec douceur et compassion :

Ha ! pauvre femme de village
 Qui n'avez maille ni denier,
 Qui portez vendre du fromage,
 Dans ce misérable panier ;
 Si vous avez bien sçu garder,
 Patience en votre misère,
 Vous me suivrez bien sans groander
 Dans le chemin qu'il nous faut faire.

Et celle-ci de lui répondre :

Je prends la mort en patience
 Car au monde je n'ai plus rien ;
 Soldats ont pillé ma finance,
 Et sergents ont volé mon bien.

(1) J'emploie ici l'expression dont le Père Menestrier s'est servi pour un sujet analogue et en la prenant au sérieux. C'est que, de son temps, le mot *madrigal* désignait une petite pièce de vers un peu plus étendue que le quatrain et non pas seulement un *doublet* à *Chloris*. Voici à quelle occasion il emploie ce mot : Parlant des inscriptions usitées dans les funérailles, il cite, au nombre des plus remarquables, celle que Pierre de Junco, chanoine de Zamora, composa dans le seizième siècle en mémoire de Philippe III, roi d'Espagne. Parmi les décorations faites pour la cérémonie funèbre de ce prince, on remarquait, dit le savant jésuite, une Mort avec sa faux foulant aux pieds un roi, et une tiare avec ce *madrigal* :

Que importó monarca ser
 De dos parte de la tierra,
 Si en esta poca se ensierra
 Y en menos se ha de bolver,
 No me resiste poder,
 Que al gran Felipe de Espana
 Oy seqùe de mi guadana

Que sert d'estre monarque et de donner
 des lois
 Aux peuples des deux hémisphères
 Si la mort triomphe des rois
 Comme des personnes vulgaires?
 Rien ne résiste à son pouvoir,
 Ny la vertu, ny le sçavoir,
 Ny thiare ny diadème.

Y al grand Paulo quinto ayer.

Tout est sujet au même sort
 Paul V a quitté la dignité suprême
 Et comme lui Philippe est mort.

(Le P. MENESTRIER, *Traité des Décorations funèbres.*)

Avec de pareils madrigaux, il est douteux qu'on se fasse bien venir des reines et des rois.

(2) Passez curé sans tant songer,
 Croyez-vous que je vous pardonne,
 Vous souliez vifs et mors manger,
 Il faut aux vers que je vous donne,
 Vous fûtes jadis ordonné,
 Pour des gens être l'exemplaire,
 De vos faits serez gerdonné,
 La peine mérite salaire.

Le curé répond :

Veuille ou non, il faut donc se rendre,
 Et laisser ma robe et mes biens,
 Quoy, je n'auray donc plus d'offrande,
 Ny droits de mes paroissiens
 Etc.

(Danse Macabre, Troyes, Oudot.)

(3)

Vous avez vécu richement
 Et non pas comme les apôtres.
 (La Mort au cardinal, Danse Macabre, Troyes, Oudot.)

Je suis le rebut du village ;
 Pour moi nul n'a de charité,
 Car on méprise le vieil âge
 Et chacun fuit la pauvreté.

L'Ecclésiaste a dit : *O mors, bonum est judicium tuum homini indigenti, et qui minoratur viribus*. Aussi l'aveugle, le boiteux se réjouissent-ils de sa venue. Dieu soit loué ! dit le premier, dans la Danse du Grand-Bâle, enfin voici l'heure !... Et le pauvre boiteux, qui mendiait son pain et que chacun repoussait avec dureté, la Mort, la Mort l'appelle et lui fait bon accueil. Elle l'emmène avec le riche :

« Der tod aber wil sein Freund syn,
 » Er nimmt ihn mit dem Reichen hin. »

Seul, le paysan (Danse du Grand-Bâle ou Danse Macabre, *Le laboureur*), malgré les souffrances d'un rude vasselage, répugne à accepter les consolations de la mort. Comme le bûcheron du fabuliste, il a pour devise : *Plutôt souffrir que mourir* ! Dans les Danses des Morts où les femmes sont mêlés aux hommes, la Mort fait preuve envers les deux sexes d'une égale impartialité, c'est-à-dire que l'amour du luxe, l'orgueil, la vanité, la coquetterie, la débauche et le dévergondage sont pareillement l'objet de ses vertes réprimandes, lorsqu'elle a occasion de les signaler chez celui qui forme la plus belle moitié du genre humain. C'est dans ces virulentes apostrophes que la Danse Macabre surtout excelle, au mépris des règles de la galanterie française.

Quand la Mort a successivement entraîné tous les personnages de la série, elle disparaît pour faire place à l'acteur (auteur), prédicateur ou éditeur qui vient conclure par des exhortations et des admonitions à son public. Les danses imprimées ont souvent à la fin des emblèmes accompagnés de pensées pieuses, ou bien des pièces de vers plus ou moins étendues qui se rapportent au sujet principal. Dans l'édition de la Danse Macabre, publiée à Troyes chez Jacques Oudot en 1641, j'ai trouvé, à la fin du volume, une composition rimée qui a pour titre : *Les diction et proverbes sur la mort*. Elle est en mauvais français renouvelé. Bien que cette pièce n'ait aucune valeur littéraire, le titre qu'elle porte lui donne droit à une mention dans une édition subséquente de la *Bibliographie parémiologique*, publiée pour la première fois en 1847 par M. G. Duplessis.

Le style des Danses des Morts est à peu près le même partout. C'est toujours cette forme simple et naïve, ce tour brusque et parfois incorrect, ces expressions tantôt plates et triviales, tantôt originales et piquantes, somme toute, ce mélange de sel et de poussière qui, à toutes les époques et chez toutes les nations, est le cachet distinctif des œuvres que l'esprit populaire enfanta (1). Tout à la fois sérieux et comique, ce style procède en même temps de la satire, de la légende et de la complainte. On écrivait à peu près de la sorte non seulement les mystères représentés dans les rues et sur les places publiques, mais encore les livres de morale et de piété destinés à l'édification des fidèles, livres où, par cette raison, la Danse des Morts elle-même prit souvent place (2).

(1) Le texte des Danses des Morts, à quelque langue qu'il appartienne, contient en général de nombreuses répétitions de mots et d'idées. On y remarque un assez grand nombre de proverbes vulgaires ; nous citerons, entre autres, les suivants tirés de la *Danse Macabre* (Troyes, Oudot).

Te voilà pris comme en blé.
 Maître doit montrer sa science.
 Au grand maître est dû l'honneur.
 Il faut chanter un autre chant.
 Un peu de pluie abat grand vent.
 Tel est aujourd'hui qui n'est pas demain.
 Les plus grands sont les premiers pris.
 A tout péché miséricorde.
 Pour un plaisir mille douleurs.

(2) Les livres de prières offraient un amalgame des plus étranges. Le profane et le sacré y étaient réunis d'une façon bizarre et

incohérente. Nulle part, cette anomalie n'est plus digne de remarque que dans les *Heures* manuscrites ou imprimées que l'on pourrait appeler à bon droit les *albums* du moyen âge, tant ils étaient richement ornés de gravures et de vignettes. Tous ces recueils contiennent, pour la plupart, des Danses des Morts et avec cela une foule de choses destinées à l'édification et bien un peu, je crois, à l'amusement des fidèles. Pour en donner une idée au lecteur, il me suffira de dire que les Heures de la Vierge qui parurent en 1505, à Paris, chez Simon Vostre, renferment d'abord un calendrier dont les dessins représentent des enfants qui se livrent à différents jeux, analogues à la saison. Après ce calendrier, dans les marges des différents offices, d'autres dessins représentent des traits de la Bible ou des sujets profanes savoir : l'histoire de Joseph reconnu par ses frères (en 27 dessins), avec des explications en vers

Le succès, qui avait accueilli la forme sous laquelle s'était produite l'idée de la mort dans les danses funèbres que j'ai décrites précédemment, fit naître le désir d'exploiter ce succès par de nouvelles publications traitées dans le goût de ces œuvres bizarres. Pierre Michaut ou Michault, dit Taillevent, né vers le commencement du xv^e siècle et mort, à ce qu'on croit, vers la fin de 1460, composa la *Danse des Aveugles*, qui eut presque autant d'éditions que la *Danse Macabre*. Ce poème, partie en prose, partie en vers, est en forme de dialogue entre l'*Entendement* (personnifié) et l'auteur. Le but qu'on s'y est proposé est de montrer que tout est assujéti, dans ce monde, à trois guides aveugles : l'Amour, la Fortune et la Mort; qu'il y en a qui se soustraient à l'empire des deux premiers et que le troisième est inévitable (1). Le dialogue est censé avoir lieu en sougè. L'auteur est conduit par l'Entendement dans un lieu très spacieux, divisé en trois parcs. Dans l'un trône le premier aveugle, l'Amour, qui prend la parole pour vanter sa toute-puissance; dans l'autre, le second aveugle, la Fortune, qui fait danser les humains et raconte ses tours de passe-passe. Enfin, dans le troisième, réside le dernier aveugle, la Mort, qui détaille ses exploits en vingt-six strophes de dix vers chacune (2). La première de ces strophes, rapportée par Gabriel Peignot, nous donne lieu de relever une particularité assez intéressante qui paraît avoir échappé à cet écrivain. Celui-ci, en effet, en dressant la nomenclature des éditions de la *Danse des Morts* d'Holbein, y fait entrer les *Figures de la Mort*, qu'il cite d'après un exemplaire imprimé sur vélin, lequel se trouvait dans la bibliothèque de Mac-Carthy; mais il déclare qu'il est dans le doute sur la nature de cet ouvrage : « Nous le plaçons, dit-il, » parmi les éditions d'Holbein (de la *Danse d'Holbein*), sauf à la ranger parmi les *Macabres* (les *Danses Macabres*) si de nouveaux renseignements nous prouvaient qu'il appartient à cette classe. » Je pense que les nouveaux renseignements obtenus sur cet objet me permettent d'établir que les *Figures de la mort* (in-12 goth. suivant G. Peignot, in-18 suivant le catalogue de Van-Praet) n'appartiennent point à la *Danse d'Holbein*. J'ai découvert qu'elle contient un texte semblable à celui des *Danses des Aveugles*. L'exemplaire de cet ouvrage, qui se trouve à la Bibliothèque nationale, est annoncé dans le catalogue des livres imprimés sur vélin de Van-Praet, tom. IV, pag. 193, B. I. 263. Il renferme 24 pages ayant chacune du texte et une gravure. La première gravure représente la Mort assise sur un cercueil couvert du drap mortuaire; elle tient à la main un long dard et débute en ces termes : *Je suis la Mort de nature ennemye. Qui tous vivans finablement consomme. Annihilant à tous humains la vie. Reduys en terre et en cendre tout homme. Je suis la Mort que dure on surnomme. Pour ce qu'il faut que maine tout à fin*, etc., etc. Or, ce texte est précisément celui de la première strophe récitée par le personnage de la Mort dans la *Danse des Aveugles* dont parle Gabriel Peignot (3). Il en est de même de la conclusion, sauf quelques mots qui ont été changés dans l'édition de la *Danse des Aveugles* dont s'est servi l'auteur des *Recherches* (4). Enfin, dans

français; les douze Sibylles, *idem* (12 dessins) en vers français; la Parole de l'Enfant prodigue, *idem* (4 dessins); les Signes de la fin du monde (11 dessins); la Danse des morts (66 dessins); les Vertus terrassant les Vices (8 dessins); les Triomphes de César en prose française (24 dessins); les Miracles de Marie (15 dessins), etc. Les anachronismes les plus grossiers, les rapprochements les plus étranges, abondent dans les livres d'Heures. Celui qui fut imprimé en 1507, à Paris, par Guillaume Anabat pour Hardouyn, libraire (Heures à l'usage de Rome), nous offre, dès la première page, la représentation peu orthodoxe de l'enlèvement de Déjanire.

(1) Voici l'argument du poème tel que le donne l'édition de Lyon, 1543.

Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés,
Font danser les humains, chacun par accordance;
Car aussitost qu'Amour a ses traictz dezbandés,
L'homme veut commencer à danser basse dance;
Puis Fortune, qui suit le tour de discordeance,
Pour un simple d'amour, fait un double beausier;
Plus inconstant beaucoup que feuilles d'arbre en l'air;
Du dernier tourdion, la mort nous importune;
Et si n'y a vivans qu'on ne voye esbranler,
A la dance de Mort, d'Amour et de Fortune.

(2) A la suite de la *Danse des Aveugles*, on trouve assez souvent un *Débat du religieux et de l'homme mondain* qui a été publié aussi à part. On sait que plusieurs éditions de la *Danse Macabre* renferment pareillement un débat de l'âme et du corps. C'est toujours la même antithèse, la même idée reproduite sous des formes diverses.

(3)
Je suis la Mort de nature ennemye,
Qui tous vivans finablement consomme,
Annihilant en tous humains la vie;
Reduis en terre et en cendre tout homme.
Je suis la Mort qui dure une (sic) surnomme
Pour ce qu'il faut que maine tout à fin, etc.

(Voy. *Recherches sur les Danses des Morts*, p. 132.)

(4) Voici les premiers vers de la péroraison dans les *Figures de la Mort* et dans la *Danse des aveugles* dont parle Gabriel Peignot :

| | |
|--|--|
| Dancez doncques vivans aux instrumens, | Dancez doncques vivans à l'instrument, |
| Et avisez comment vous le ferez. | Et avisez, comment vous le ferez. |
| Après dâcer viendrez au jugement | Après dâcier venez au jugement |
| Auquel estroit examinez serez, etc. | Auquel estroit examinez serez. |

(*Figures de la Mort.*)

(*Danse des Aveugles.*)

ces deux ouvrages, la Mort est représentée assise sur un bœuf et exterminant tous les hommes à l'aide du dard qu'elle tient à la main. Les gravures ainsi que le texte ont trait, en général, aux différentes circonstances qui peuvent abrégier la vie de l'homme : guerre, famine, peste, maladie ordinaire, chute, attaque de brigands, exécution judiciaire (pendaison), etc. (1). L'idée fondamentale du livre est que rien ne saurait échapper à l'empire de la mort qui frappe tous les humains sans distinction d'âge, de rang, ni de sexe, aux instants qu'il lui plaît de choisir. Mais ici se présente une difficulté : si le texte des Figures de la mort appartient exclusivement à la Danse des Aveugles, comment se fait-il que ce texte ait été annexé à la Danse Macabre qui doit être antérieure à la précédente ? C'est pourtant ce qui a eu lieu, ainsi que je l'ai pu constater d'après la Danse Macabre publiée à Troyes chez J. Oudot. Dans cette édition, après la Danse des femmes et avant le Dit des trois Morts et des trois Vifs, se trouve un long poème très irrégulier de forme, en tête duquel est une figure équestre de la Mort avec ce titre : *Mort menace l'umain lignage*. La première strophe, sous la rubrique : *La mort déclare son devoir*, commence par les vers suivants qu'on sait être communs aux Figures de la Mort et de la Danse des aveugles :

Je suis la mort de nature ennemye
 Qui tous vivans finalement consomme
 Annihilant à tous humains la vie,
 Et réduisant dans la terre tout homme, etc.

Suit une certaine quantité de vers divisés par les rubriques : *Mort engendrée d'Adam et d'Eve*; *Mort en mourir d'Abel*; *Mort depuis fait tout mourir*; *Mort pour tarder manque à venir*; *Mort prend gens endormis à toute heure, mort par guerre, mort par famine, mort par mortalité*, etc. Le tout se termine par une ballade de trente-six vers. J'ignore si cette pièce se trouve dans de plus anciennes éditions de la Danse Macabre ; mais s'il en était ainsi, que faudrait-il en induire ? que le texte de la Danse des Aveugles est plus ancien que l'on ne croyait, et que Pierre Michaut s'en était emparé pour l'approprier à la fiction qu'il avait conçue ? Cela est d'autant plus probable que, dans les explorations qui ont pour objet les Danses des Morts et les diverses conceptions qui leur ont été rattachées de manière à former une sorte de cycle poétique d'un genre à part, on finit toujours par découvrir que les dates, assignées d'abord à ces productions comme dates primitives et originelles, sont encore beaucoup trop récentes, et que c'est à une époque plus reculée qu'il faut faire remonter les premières traces de l'élaboration de ce sujet tant de fois repris par les écrivains. On a de Jean Lemaire, qui naquit dans la dernière moitié du xv^e siècle (1473), *Trois contes de Cupido et Atropos*. Par le fond des idées comme par le choix des interlocuteurs ils rappellent le poème de Pierre Michaut. C'est l'Amour qui rencontre la Mort, l'invite à boire et se rend avec elle à la taverne. Là, ils s'enivrent tous les deux et par mégarde font l'échange de leurs armes. La vieille Mort qui *tout froisse et espautre* saisit l'arc d'amour, et Amour qui *tout fait à rebours* prend l'arc de Mort croyant prendre le sien. On imagine sans peine les résultats de cet échange qui concourent également à la perte de l'humanité. Dans le dernier conte, les dieux tiennent conseil pour aviser aux moyens de remettre les choses dans leur état normal. Jupiter fait donner par Mercure un nouvel arc à l'Amour, on laisse à la Mort celui qu'elle avait pris ; elle s'en servira contre les vieillards, afin de leur inspirer une passion ridicule et non partagée.

Voulons-nous chercher en d'autres contrées de l'Europe, et parmi les vieux monuments des littératures étrangères, des ouvrages qui tendent à l'imitation de la Danse des Morts, ou qui ont avec cette danse une certaine analogie, nous en trouvons mille pour un. Celui qui nous semble le plus digne de remarque est l'*Allé-*

(1) La seconde partie d'un ouvrage peu connu que je possède et qui nous offre aussi une Danse des Morts imitée d'Holbein, contient et représente sous ce titre : *Varia genera mortis* des sujets analogues. L'ouvrage est en latin et en allemand. En tête on lit : *Theatrum mortis humanæ tripartitum*. I Pars. *Saltum mortis*

(c'est la Danse des morts) ; II Pars. *Varia genera mortis* ; III Pars. *Pænas damnatorum continens*, et au bas : *Gedruckt zu Laybach und zu finden bey Johann Baptista Mayr in Saltzburg. Anno 1682, 1 vol. in-4^o.*

gorie sur la mort, publiée en langue allemande à Bamberg en 1462. Cette allégorie, qui fait partie d'un livre rare et précieux de la classe des incunables (1), présente une sorte d'apologie de la mort. Un personnage, appelé l'accusateur (clager), apostrophe rudement la terrible affamée, et celle-ci lui répond par une belle harangue contenant sa justification. Ils reprennent ensuite et poursuivent l'un et l'autre alternativement. Chaque chapitre forme un discours, en sorte que les trente-deux premiers chapitres renferment seize discours pour chacune des parties adverses. Au trente-deuxième chapitre, le jugement de Dieu clôt le débat. Comme on le voit, la disposition de cet ouvrage a quelque ressemblance avec celle du livre de Job. J'oubliais de dire que le trente-quatrième et dernier chapitre contient la glorification du Très-Haut par le personnage dit l'accusateur (clager) (2). Les presses de Nuremberg publièrent, quelque temps après, le fameux *Chronicarum Liber*, plus connu sous le nom de *Chronique de Nuremberg* (1493, in-fol. max., Goth.). Dans la vaste encyclopédie de Martin Schedel, le sujet en vogue ne fut pas oublié, et l'une des nombreuses gravures en bois dont elle est enrichie représente, sous le titre d'*Imago Mortis*, cinq squelettes dansant au son des instruments; de longues considérations sur la mort accompagnent cette gravure, au-dessous de laquelle on lit, dans les éditions en langue latine, dix vers latins dont le premier est ainsi conçu : *Morte nihil melius. Vita nil pejus iniqua*, etc. Au verso du feuillet se trouvent encore d'autres vers qui roulent sur la même idée, puis peu après on arrive à une immense gravure en bois tenant toute la hauteur et toute la largeur de l'immense in-folio, et représentant le jugement dernier, la fin du monde, épisode qui semble avoir accompagné en presque toute circonstance la Danse des Morts. Enfin, un livre, qui eut un succès prodigieux, la *Nef des fous* (3), du docteur Sébastien Brandt, de Strasbourg, contient de nombreux passages relatifs à la mort et quelques représentations iconologiques en rapport avec le lugubre sujet. Ce qu'il faut surtout remarquer dans ces images, c'est leur ressemblance avec certaines gravures de la Danse des Morts, notamment avec celle de la Danse des Morts d'Holbein. J'y reviendrai en parlant de cette dernière.

Ainsi que la remarque en a été faite plus haut, ce fut sous les règnes de Charles VI et de Charles VII que ce genre de productions atteignit à l'apogée de sa vogue. Mais déjà sous Charles V parurent des conceptions non moins austères, qui occupaient la pensée de lugubres objets. De ce nombre était le *Respit de mort*, composé par Jean Lefébure à la suite d'une maladie grave dont il avait été atteint huit jours après la Saint-Remi de l'an 1370. Ce Jean Lefébure était avocat en la cour du parlement et rapporteur référendaire à la Chancellerie de France (4). Plus tard, Alain Chartier, secrétaire des rois Charles VI et Charles VII, écrivit, dit-on, un *Miroir de mort*. Jacques le Grand, qui vivait à la même époque, fit un livre de morale qui roulait sur l'amour de la vertu et sur la pensée de la mort. Enfin, le sire de la Marche, dont la devise était *tant a souffert*, en écrivit un qui avait pour titre : *Cy commence ung excellent et très prouffitable lyure pour créature humaine apelle le Miroer de mort*. C'est un poème anonyme qui consiste en 93 strophes de

(1) Ce joyau bibliographique est parvenu en 1792 à la Bibliothèque nationale. C'est un volume petit in-8° contenant trois ouvrages allemands imprimés à Bamberg en 1462, par Albrecht Pfister, avec des gravures en bois. Les trois ouvrages n'ont ni titre ni frontispice qui en indiquent le sujet. C'est Albert Heineken qui a désigné le premier des trois par le nom d'*Allégorie sur la mort*. Quant au second, il renferme quatre histoires, celle de Joseph, celle de Daniel, celle de Judith et celle d'Esther; pour le troisième il est intitulé : *Bible des pauvres*.

(2) Le sommaire de ce chapitre indique que l'on a ici sous les yeux un modèle de prière. Dieu y est appelé la *planète la plus puissante de toutes les planètes*, le *maître d'hôtel de la cour céleste*, le *grand duc de l'armée céleste*, et il y reçoit le titre d'*électeur qui préside au choix de tous les électeurs*. L'allemand du texte est tel qu'on le parlait et qu'on l'écrivait au xv^e siècle.

(3) La nomenclature des éditions de la *Nef des fous*, dans les différentes langues qui ont concouru à populariser cet ouvrage en

Europe, formerait une bibliographie assez volumineuse. La Bibliothèque de Strasbourg, pour sa part, en possède plusieurs en langue latine et en langue allemande dont quelques unes sont fort anciennes et fort rares. Les vers de Sébastien Brandt sur la mort, se composent de poétiques lieux communs empruntés aux auteurs sacrés et aux auteurs profanes de l'antiquité : La mort n'épargne ni petit ni grand, ni jeune ni vieux. Elle vient à toute heure, à toute minute, quand il lui plait, *tu cras, hodie ve*. Chacun doit se tenir prêt à la suivre et ne la point redouter. Quelques passages font allusion à la Danse des Morts, par exemple, le suivant :

Sie müsten all auf seine fart
Vnd dantz en ihm nach seinen reyen
Bäbet, keyser, köniß, Bischoff, Leyen,
Der mancher noch nit het gedacht
Das man den vordantz ihm hat bracht, etc.

(4) Cet ouvrage fut imprimé fort longtemps après la mort de l'auteur.

huit vers de huit syllabes chacune. L'édition, sans lieu ni date, paraît être de la fin du xv^e siècle. Sur le premier feuillet se voit une figure représentant des moines qui mettent un mort en terre, et au-dessous de cette planche le texte débute par ces deux vers :

« Je fus indigne serviteur
 » Au temps de ma première jeunesse. »

Indépendamment des Danses Macabres et des autres Danses des Morts, publiées d'après Holbein sous différents titres, comme : *Les simulacres et historiettes faces de la Mort*, *Imagines Mortis*, *Icones Mortis*, *Theatrum mortis humanæ*, etc., on vit abonder les réimpressions d'opuscules tels que : le *Débat du corps et de l'âme* (1), la *Complainte de l'âme damnée* (2), la *Vision de l'ermite* (3), l'*Exhortation de bien vivre et de bien mourir*, la *Vie du mauvais Antechrist*, les *Quinze signes*, le *Jugement*, dont quelques uns étaient fort anciens, et que les éditeurs, vu l'analogie du sujet, réunissaient presque toujours à la Danse Macabre. Citons en outre : La *Remembrance de la mort* (vers 1500) et le *Courroux de la mort contre les Anglais*, ouvrages qui semblent avoir été enfantés par le spectacle des calamités publiques. La haute littérature, dans les

(1) *L'Altercatio animæ et corporis* est une des nombreuses conceptions enfantées au moyen âge par la peur de l'enfer et de la damnation éternelle. Elle a produit des monuments littéraires dans toutes les langues des peuples chrétiens, et cela, assure-t-on, dès le x^e siècle. M. Edelestand du Ménil, dans son recueil des *Poésies latines populaires antérieures au xii^e siècle*, nous en a fait connaître un intitulé : *Vision de Fulbert*, d'après les manuscrits n^o 472 f. Bibliothèque nationale, fonds de Saint-Victor, n^o 4363, Bibliothèque de Bruxelles, et n^o 438, Bibliothèque Mazarine. Ce dernier manuscrit, d'après M. Edelestand, semble avoir été écrit dans le xii^e siècle, près de trois cents ans avant les deux autres. Une des versions allemandes imprimées dans le *Frühlingsgabe* de M. de Karajan dont l'écriture a les caractères ordinaires du xiv^e siècle, en est la traduction presque textuelle. Ce genre de productions se retrouve plus anciennement encore dans un manuscrit anglo-saxon connu sous le nom d'Exeter, dont l'écriture remonte au x^e siècle. (Voy. Conybeare, *Illustr. of Anglo-Saxon poetry*, p. 232) ; Hildebert a traité le même sujet sous le titre de *Querimonia et conflictus carnis et spiritus* (Voy. Hommey, *Supplementum Patruæ*, p. 421). On connaît une version métrique de *Débat*, en vers léonins, par Robert Grasse-Tête (Voy. *Lexyer*, p. 997 ; et encore le *Querimonia* de Hildebert et Stöckeus *Animæ damnatæ lamenta et tormenta*, Hambourg, 1669, in-4^o). Il n'est peut-être par une seule littérature moderne qui ne compte quelque poème de ce genre. On peut citer, en français, *De le desputison de l'Âme et del Corps*, Bibliothèque de l' Arsenal, n^o 263. Belles lettres françaises : *De conflictu corporis et animæ* (Wright, *Walter Mapes*), puis une autre version *ibidem*, p. XXIII. Le *Débat du corps et de l'âme* a été aussi imprimé à Paris (in-fol. 1494), par l'éditeur de la Danse Macabre, Guyot Marchant, qui l'a également publié à la suite de cette dernière. Il se trouve dans le *Miroir de l'Âme*, in-4^o, goth. (catalogue de la Vallière, n^o 2797) et M. Grasse (*Lehrbuch einer allgemeinen Literaturgeschichte*, t. II, part. II, p. 1165) en mentionne une in-8^o sans indication de lieu ni de date. M. de Karajan en a publié deux versions allemandes (*Frühlingsgabe*, p. 98 et 125), et il en existe probablement d'autres dans la même langue. On en connaît jusqu'à quatre versions en vers anglais (recueillies par M. Wright). On en possède aussi deux versions flamandes, une grecque, une provençale, une ou deux espagnoles, une italienne (par Jacopone du Todi, *Laude*), une danoise et une suédoise (pour l'indication des sources, voy. Edelestand du Ménil, ouvrage précité, p. 249). Les versions en prose, également très nombreuses, ont ordinairement pour titre en alle-

mand comme en français : *Le miroir de l'âme* (der Spiegel der Seele). La forme dialoguée employée dans ces compositions, soit qu'elle fût une imitation de Platon et de Cicéron, des vers toscans ou de la poésie orientale, soit qu'elle fût le produit naturel du développement de l'esprit humain, était déjà populaire au xi^e siècle (Voy. les œuvres de saint Justin et de Minutius Felix), et se rencontre dans un grand nombre d'ouvrages tant sacrés que profanes. Elle est même encore recherchée dans la littérature du peuple, témoin *La disputa de Bacus et de Priapus*, composé (en patois de Sarlat), par lou sieur Roussel. Enfin, c'est sous cette forme que Villon a composé, en vers, un *débat du cœur et du corps*, Okenstern, en prose, un *débat du corps et de l'âme*, et quelques auteurs modernes d'autres imitations de l'ancien sujet moral et religieux, traité cette fois au point de vue philosophique. Ainsi François de Neufchâteau a publié en 1824 un ouvrage en vers intitulé *Le Corps et l'Âme*. Xavier de Maistre, dans le *Voyage autour de ma chambre*, a encore rappelé la même idée par sa plaisante distinction de l'âme et de la bête.

(2) De même que le *débat du corps et de l'âme*, cette *complainte* a été publiée à part. Il en existe plusieurs éditions dont une de Michel Lenoir (voy. Brunet, *Man. du libr.*, t. I, p. 745). Le *débat du corps et de l'âme*, la *vision de l'ermite* et autres opuscules analogues ont été aussi publiés séparément, mais les exemplaires en sont fort rares.

(3) Les visions étaient une forme généralement adoptée pour donner du relief et du crédit aux ouvrages d'imagination ; mais les écrivains du moyen âge en ont considérablement abusé ; ils ont débauché sous le nom de *visions* toute sorte d'extravagances et de bizarreries. Les moines surtout se sont signalés sous ce rapport. La morne solitude des cloîtres enfantait dans leur cerveau des hallucinations qu'ils revêtaient de couleurs poétiques et qu'ils faisaient passer pour des révélations divines. Une circonstance pour ainsi dire obligatoire de la vision, était le voyage dans l'autre monde. Les écrivains satiriques ont tiré un bon parti de ce cadre littéraire. Ils sont descendus plus d'une fois chez les morts, afin d'avoir le droit de railler les vivants. Au nombre des visions transformées en allégories satiriques, il faut citer les *Nuits Sevillanes* ou les *Visions de don Francisco de Quevedo Villegas*, traduites du portugais en français, augmentées de la *Réformation des enfers*, et de la *relation du voyage de Calvisio aux Champs-Élysées et aux enfers*, par don Galeo. Nouvelle édition, Bruxelles, Janss de Griekck, 1700, 1 vol. in-8^o. La seconde nuit contient une *Vision de la Mort et de son palais*.

temps qui suivirent, eut aussi le goût des lamentations funèbres. Il n'était pas un poète, pour ainsi dire, qui ne mit un crêpe à sa lyre et qui n'allât porter son tribut de plaintives élégies à la muse des tombeaux. L'un écrivait son testament, l'autre son *De profundis*, un troisième son épitaphe. Tous se prenaient à chanter la mort des femmes qu'ils avaient aimées (1). Villon, le poète favori de Louis XI, l'enfant gâté de Paris, malgré ses habitudes de débauche, avait conservé une délicatesse de pensées qui se révèle en maint endroit de ses œuvres. Voulant reprocher à la mort de lui avoir ravi sa maîtresse, il trouve, pour formuler sa plainte, des accents d'un naturel et d'une mélancolie vraiment sublimes. Le Lay qu'il écrit à cette occasion est un petit chef-d'œuvre (2). Après lui, Marot fait des complaintes sur la mort de plusieurs grands personnages, ses contemporains, et sur la perte de ses amis. Il fait aussi ce qu'il appelle son *cimetière*, c'est-à-dire un recueil d'épithames, les unes sérieuses, les autres comiques ou satiriques. Il est certain qu'il eut plus d'une fois la Danse des Morts présente à la pensée (3). C'est ce que prouve sa complainte sur le jeune baron de Malleville, Parisien. Après avoir énuméré les qualités de ce gentilhomme, Marot dit, en apostrophant la mort :

Las, or est-il à sa dernière dance
Où toy la mort, lui a fait sans soulas
Faire faux pas, et mortelle cadence
Sous dur rebec, sonnante le grand hélas.

(1) Charles d'Orléans a composé sur la mort de sa dame une ballade dont voici les premiers vers :

Las ! mort, qui t'a fait si hardie,
De prendre la noble Princesse,
Qui étoit mon confort, ma vie,
Mon bien, mon plaisir, ma richesse ?
Puisque tu as prins ma maîtresse,
Prens moi aussi son serviteur.
Car j'aime mieux prochainement
Mourir, que languir en tourment,
En pasme, soucy et douleur.

(2)

Lay ou plutôt Rondeau.
MORT, j'appelle de ta rigueur,
Qui m'as ma maîtresse ravie,
Et n'es pas encore assouvie.
Si tu ne me tiens en langueur,
Depuis n'en force ni vigueur,
Mais que te nuysoit-elle en vie.

MORT...

Deus estions et n'avions qu'un cœur,
S'il est mort, force est que devie (que je meure)
Voire, ou que je vive sans vie
Comme les images par cœur.

MORT...

(VILLON. Œuvres. La Haye. 1742 f. 102.)

Villon revient fréquemment dans son *Grand Testament* sur cette pensée de la mort qui lui a particulièrement inspiré sa ballade des *Dames du temps jadis*, celle des *Seigneurs du temps jadis*, et enfin une troisième où le même sujet est encore une fois traité. La forme interrogative sous laquelle il procède dans ces trois ballades à l'énumération des personnages illustres dont il évoque le souvenir, est caractéristique et me paraît imitée d'un cantique fort populaire du XIV^e siècle intitulé : *Canticum de morte*, Cantique sur la mort, où l'on se demande pareillement ce que sont devenus les grands hommes du temps jadis. Pour constater la ressemblance, il suffira de comparer les fragments ci-après :

Ubi Plato, ubi Porphyrius?
Ubi Tullius aut Virgilius?
Ubi Thales, ubi Empedocles,
Aut egregius Aristoteles?
Alexander ubi, rex maximus?
Ubi Hector Trojæ fortissimus?
Ubi David rex doctissimus?
Ubi Salomo prudentissimus?
Ubi Helena Parisque roseus?

(*Canticum de morte*. V. RAMBAUM, *Christliche Anthologie*.)

Dites moy ou ne en quel pays,
Est Flora la belle Romaine,
Archipiada, ne Thals,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo, parlant quand bruyt on maine
Deus rivière ou sus elan,
Qui beaulté eut trop plus que humaine,
Mais où sont les neiges d'antan (de l'an passé).

(F. VILLON, *Ballade des dames du temps jadis*.)

Qui plus, ou est le tiers Calixte
Dernier decédé de ce nom
Qui quatre ans tint le papalote ?
Alphonse le roy d'Arragon
La gracieux duc de Bourbon ?
Et Artus le roi de Bretagne.
Et Charles septieme le bon ?
Mais où est le preux Charlemagne ?

(Le même, *Ballade des seigneurs du temps jadis*.)

(3) Dans sa complainte en métré de messire Florimond Robertet, il nous présente la Mort triomphalement montée sur le char du défunt et agitant le terrible dard qu'elle tient à la main en guise de sceptre. La France vient se plaindre à elle du tort que lui fait la perte de messire Florimond, dont les poètes feront néanmoins revivre la mémoire, en dépit des arrêts de la cruelle souveraine. A ce défi, l'auteur raconte que la maîtresse du genre humain, surprise de s'entendre regarder comme inutile, prend la parole avec vivacité. La réponse de la Mort intitulée : *la Mort à tout humain*, renferme des traits piquants contre le clergé, par exemple, celui-ci :

Peuple séduit, endormy en ténébres
Tant de longs jours par la doctrine d'homme,
Pourquoy me fais tant de pompes funèbres,
Puis que ta bouche inutile me nomme ?
Tu me maudis, quand tes amis asomme :
Mais quand ce vient qu'aux obsèques on chante,
Le prestre adone qui d'argent en la somme
Ne me dis pas maudite ne meschante.

Et encore ce passage :

Messes sans nombre, et force auversaires,
C'est belle chose, et la façon j'en prise :
Si sont les chants, cloches et luminaires :
Mais le mal est en l'avare prestrise :
Car si tu n'as vaillant que ta chemise,
Tien toy certain, qu'après le tien trespas,
Il n'y aura ne couvent, ne eglise,
Qui pour toy soane, ou chante, ou face un pas.

(CLEMENT MAROT, Œuvres; La Haye, 1706,
t. II, *Complaintes*.)

Ronsard ne fut pas non plus en reste avec la mort, et lui adressa une de ses odes. Philippe Habert imagina de décrire son palais dans un assez long poème intitulé : *Le Temple de la Mort* (1). Pelisson a fait l'éloge de cet ouvrage auquel l'auteur travailla pendant trois ans. Vint ensuite un écrivain peu connu, mais qui mérite de l'être davantage, et dont le nom, d'ailleurs, a été sauvé de l'oubli par une citation de Molière. Cet écrivain, le conseiller Pierre Mathieu, publia des quatrains de la *Vanité du monde* ou *Tablettes de la vie et de la mort*, où l'on trouve des pensées fortes et quelques vers heureux. Notre immortel fabuliste, le bon La Fontaine, s'est plu à nous donner deux versions de la fable d'Ésope, *la Mort et le bûcheron*; il a écrit en outre *La Mort et le mourant*, qui commence par une leçon sur la nécessité de mourir et se termine par une moralité où l'auteur répète avec les anciens qu'il voudrait qu'on sortit de la vie ainsi que d'un banquet. C'est aussi le désir qu'a souvent exprimé notre illustre Béranger. Dans l'admirable petit poème qui a pour titre : *Treize à table*, il fait jouer à la mort le rôle d'une amie (2) et ne craint pas de répéter

- (1) Au creux de ce vallon, dès l'enfance du monde
Est un temple fameux d'une figure ronde;
Quatre portes de fer en quatre endroits divers,
Par l'ordre des destins, partagent l'univers :
L'une est vers le couchant, et l'autre vers l'aurore;
L'une voit le Sarmathe, et l'autre voit le More;
Et là viennent en foule et sous d'égaux loix,
Les jeunes et les vieux, les peuples et les rois.

(P. HABERT, *Le Temple de la mort.*)

- (2) « Vois, me dit-elle, est-ce moi qu'il faut craindre?
• Fille du ciel, l'espérance est ma sœur.
• Dis-moi, l'esclave a-t-il droit de se plaindre
• De qui l'arrache aux fers d'un oppresseur !
• Ange déchu, je te rendrai les ailes,
• Dont ici-bas te déponilla le sort. »
Enivrons-nous des baisers de nos belles ;
Non, mes amis, je ne crains plus la mort.

(BÉRANGER, *Treize à table.*)

Beaucoup d'écrivains n'ont pas craint de plaisanter avec la mort, surtout quand ils pouvaient le faire aux dépens d'autrui. Aussi se rencontre-t-il de fréquents exemples d'épigrammes sous forme d'épithètes. La Danse des Morts a même été parodiée. M. Achille Jubinal, pour faire connaître le sens des inscriptions dont les Danses murales sont ordinairement accompagnées, s'est servi (à tort, selon nous, puisqu'il ne s'agissait point du véritable texte de ces danses) d'un livre intitulé : *Le il faut mourir, et les excuses inutiles que l'on apporte à cette nécessité, le tout en vers burlesques*, par maître Jacques, chanoine créé de l'église métropolitaine d'Embrun. On jugera du style de cet ouvrage par le peu que j'en rapporte ci-après :

(C'est la Mort qui parle.)

Que ces disputes sont frivoles
Qu'on agite dans les écoles,
Pour savoir quel est le plus fort
Du vin, de l'amour ou la mort !
Je croy qu'il faut faire litière
Du débat de cette matière;
C'est un conte à dormir debout...
Je parcours toute la Syrie,
Je vay traverser l'Arabie,
Et là je frappe quand je veux
Ces nègres qu'on appelle heureux.
De là passant dedans la Perse
D'un coup de javelot je perce
Ce grand Saphir rempli d'orgueil
Et luy fais voir dans le cercueil
Que ma puissance est sans seconde.
Je fais voir mes forces égales
Bans les Indes orientales;
Je traite le roi de Pégu
Ne plus ne moins qu'un guen tout nu...
Pour le grand-duc de Moscovie,
Je le réduis au petit point,
Quand du moule de son pourpoint
J'en fais un horrible squelette, etc.

Ce n'est pas tout : Après la parodie est venu le vaudeville. Feu le chevalier de Pils, l'un des zélés du caveau moderne, a mis la

Danse Macabre en chanson. Je dois à l'obligeance de M. Richard de connaître cette pièce singulière qui a été publiée dans l'*Épécure* français ou les *Dîners du caveau moderne* (Paris, J.-B. Poulet), 10^e année (1814), quatrième trimestre (octobre), p. 53. Le titre porte : *La Nouvelle Danse Macabre, Vaudeville dédié aux petits maîtres et aux femmelettes qui ne peuvent souffrir qu'on parle de mort dans une ode anacréontique*. Air : EN REVENANT DE BALE EN SUISSE. Elle renferme trente couplets ou quatrains accompagnés d'un refrain de quatre vers. Faute d'espace, je ne citerai que les suivants :

Peut-on craindre au siècle où nous sommes
Ce tableau cher à nos aïeux,
Où la mort poursuit tous les hommes,
Riches et gueux, jeunes et vieux ?
La Danse Macabre,
Prouve que la Mort
Malgré qu'on se cabre,
Jamais ne démord. (bis).

.....
Petits maîtres pusillanimes,
Quand la mort vient dans un couplet,
Nos pamotons sont unanimes
Tant son air blême vous déplaît ?
La Danse Macabre, etc.

Comme les premiers rois d'Égypte,
Vous n'auriez donc jamais aimé
À dîner au fond d'une crypte
Tout près d'un squelette embaumé ?
La Danse Macabre, etc.

.....
Cerveaux étroits, esprits opaques,
Vous n'oseriez donc pas ouvrir
Le poème de maître Jacques (a)
Intitulé : *Le faut mourir* ?
La Danse Macabre, etc.

Vous n'eussiez pas aux catacombes
Sulvi les membres du Caveau (b) !
Six cent mille têtes sans tombes
Y chantent toutes de niveau.
La Danse Macabre, etc.

Mais approchez de mon optique....
Pour voir ce que vous allez voir ;
C'est du moderne et de l'antique
Qu'amalgame ici mon savoir.
La Danse Macabre, etc.

Adam côte à côte avec Eve,
Abel, Cain, Sem, Cham et Japhet
Tentent d'échapper à son glaive ;
Mais zig et zag ! c'est déjà fait !
La Danse Macabre, etc.

(a) Allusion à l'ouvrage dont il est question dans la note ci-dessus.

(b) Une députation nombreuse du caveau moderne visita, le mois dernier, les catacombes de Paris; il y improvisa des couplets, au grand étonnement des Anglais qui s'y étaient rendus le même jour. (Note jointe à la chanson.)

devant elle, en s'adressant aux autres convives, ces douces exhortations : De vos chansons ranimez l'allégresse ! Calmez la soif de ma coupe épuisée ! Enivrons-nous des baisers de nos belles ! Que le plaisir use en paix notre vie... Un brillant écrivain, artiste et poète, qu'on a présenté à tort comme un partisan exclusif du culte sensualiste de la forme, est un des auteurs qui, de nos jours, ont le plus souvent interrogé la mort, puisant dans cette âpre méditation les pensées les plus originales et les plus profondes. Le caprice de l'esprit humain avait déjà doté la littérature d'une *Danse des morts*, d'un *Théâtre de la mort* ; grâce à Théophile Gautier, nous possédons aussi une *Comédie de la mort*. On le voit, les titres les plus mondains désignent ici le sujet le plus austère. La *Comédie de la Mort* est une conception neuve et hardie ; elle débute par une pièce de vers intitulée : *Portail*, dont la disposition est basée à dessein sur le nombre trois. Ensuite vient une partie qui a pour titre : *La vie dans la mort*. Là, s'entame un étrange dialogue entre le ver et la trépassée. La seconde partie ou contre-partie de la première est intitulée : *La mort dans la vie*. Nous y voyons paraître Faust, Don Juan, comme personnifications du doute, de l'impuissance et de cette exaltation mystérieuse et malade, soif de Tantale, qui dévore la créature : le sentiment de l'infini. Enfin l'œuvre conclut par une invocation au plaisir dans le goût antique : le cadavre, exhumé des charniers du moyen âge, redevient pour un instant ce joli petit squelette d'ivoire qu'un esclave complaisant fait manœuvrer sous les yeux des aimables libertins :

Hâtons-nous, hâtons-nous ! notre vie, ô Théone,
Est un cheval ailé que le Temps éperonne.
Hâtons-nous d'en user.
Chantons lo, Péan.

Mais, vain espoir, la Mort reparait, hideuse, décharnée, et sa lugubre image nous laisse sous l'impression de la tristesse et du découragement. Ces sentiments, d'ailleurs, paraissent naturels au poète. A l'exemple de Pétrarque, Théophile Gautier s'étonne que les hommes songent tant à l'avenir et s'occupent si peu du présent : il adresse ces vers touchants à la gloire :

Combien au beau moment, Gloire, ô froide statue !
Gloire que nous aimons et dont l'amour nous tue,
Pâles, sur ton épaule, ont incliné le front !

Et plus loin, insistant sur le prix de la vie, il se demande pourquoi l'on consacre au travail des heures que rien n'empêche de consacrer au plaisir. Pour vivre, cependant, il ne faut que vouloir :

Pourquoi ne vouloir pas ? pourquoi ? pour que l'on dise,
Quand vous passez : « C'est lui ! » pour que dans une église
Saint-Denis, Westminster, sous un pavé noirci
On vous couche à côté des rois que le ver mange,

.....
Voyez passer la belle Hélène,
Voyez passer le beau Paris,
Ninon, Phryné, la Madeleine,
Jean de Meung et Jean de Paris.
La Danse Macabre, etc.

Au milieu de ce bal célèbre
Voyez le pape Borgia !
Il pleure et chante un air funèbre,
Tout contraire à l'alléluia.
La Danse Macabre, etc.

.....
Boèce, Young et saint Jérôme
Ont peine à se mettre en chemin,
Eux qui faisaient tome sur tome,
Une tête de mort en main.
La Danse Macabre, etc.

De ce ménestrel dans l'angoisse,
Comme elle brise le rebec !

Comme à ce chantre de paroisse,
Sans mot dire elle clôt le bec.
La Danse Macabre, etc.

.....
Muse en couplets trop libérale,
Mes lecteurs pourraient se lasser :
Reste à leur fournir la morale,
C'est qu'il nous faut tous la danser !
La Danse Macabre, etc.

Les artistes n'ont pas été moins hardis que les poètes dans leurs évocations de la pensée funèbre. Nous verrons plus loin comme ils ont croqué joyeusement le lugubre personnage qui symbolise l'anéantissement de l'enveloppe charnelle du corps humain. Quant aux musiciens ils sont tout aussi aguerris sous ce rapport que les bons chansonniers et les foyeux buveurs. L'auteur de Montano et Stéphanie, feu Henri Berton, a fait les paroles et la musique d'un *Chanson* à quatre voix intitulé : *Vive la mort*.

N'ayant pour vous pleurer qu'une figure d'ange
Et cette inscription : « Un grand homme est ici (1). »

En lisant ces vers on se rappelle involontairement l'apostrophe du chantre de Laire :

O ciechi il tanto affaticar che giova ?
Tutti tornate alla gran madre antica ;
E'l nome vostro appena si ri-rova.

C'est ainsi que l'intelligence humaine tend à résigner ses pouvoirs et à se soustraire aux glorieuses pré-occupations de l'immortalité. Il faut donc repousser de toutes ses forces l'idée de la mort, dès qu'on se sent enclin à y puiser ce découragement funeste qui ôte à l'homme le moyen de marquer par de grandes choses la trace de son passage en ce monde. O vous, artistes, savants et poètes, écoutez le moraliste qui vous exhorte à ne pas mépriser la gloire (2) ; écoutez surtout le vieux Pierre de Blois qui vous dit dans la langue de sèrudits du moyen âge : *Sola scripta sunt quæ mortales quædam fama immortalitatis perpetuant*. C'est uniquement par les œuvres de la pensée que les hommes perpétuent leur mémoire dans les siècles à venir !

II

SYMBOLISATION, PERSONNIFICATION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT.

Images et tableaux des Danses des Morts.

La vie et la mort, le *to be or not to be*, cette antithèse qui renferme le problème des destinées de l'univers et que rappellent allégoriquement tous les mythes religieux, équivalent, dans l'ordre des phénomènes physiques, au jour et à la nuit, et, dans l'ordre des phénomènes moraux, au bien et au mal ; l'esprit humain, en personnifiant ces objets, a tenu compte sciemment ou instinctivement des rapports qu'ils ont entre eux, et a exprimé ces rapports au moyen d'une certaine conformité d'attributs et d'emblèmes. Toutes les religions, dans leurs théories théogoniques et cosmogoniques, ont donc entre elles de nombreux points de contact par suite de la symbolisation et de la représentation de l'idée complexe : la vie et la mort, le jour et la nuit, le bien et le mal.

L'opposition contenue dans cette idée est rendue sous ses trois faces à l'état de symbole : d'un côté par les divinités *bienfaisantes* ou créatrices qui habitent l'empire de la *lumière* (les régions *supérieures* ou régions célestes) et engendrent l'amour et la vie ; de l'autre par les divinités *malfaisantes* ou destructrices qui séjournent dans les *ténèbres* (les régions souterraines ou *infernales*) et enfantent la *haine* et la *mort*. Le genre humain a été représenté livré alternativement au pouvoir des unes et des autres ; en sorte qu'il s'est établi parmi les mortels des divisions et des subdivisions analogues à celles qui se rencontraient parmi les dieux. C'est ainsi qu'on a distingué sur la terre des bons et des méchants, c'est-à-dire des gens animés par le bon principe et d'autres voués au principe du mal : les premiers destinés à prendre place un jour dans le ciel à côté des divinités bienfaisantes avec lesquelles ils étaient restés moralement en *communication* ; les seconds condamnés à rejoindre tôt ou tard dans l'enfer les divinités cruelles dont ils n'avaient pu réussir à secouer

(1) Et ce grand homme ... sous trois pas un enfant le mesure, dit un autre poète, Lamartine, au sujet de Bonaparte, dans une *Méditation* consacrée à la mémoire du héros.

(2) Vauvenargues.

le joug. Ce partage des dieux et des mortels en deux classes, en deux camps opposés, constituait un antagonisme permanent, source éternelle de luttes et de vicissitudes. C'est à quoi font allusion un grand nombre de mythes auxquels se rattache un nouvel ordre de faits, tels que : le besoin d'une expiation, la nécessité d'un châtement et l'espoir d'une rémunération future. Toutes ces matières ne rentrent point dans mon sujet ; je n'ai à m'occuper ici que des modes de symbolisation et de personnification relatifs aux anciens dogmes qui ont trait à l'idée de la mort et qui, par cette raison, peuvent avoir influé plus ou moins directement sur l'exécution matérielle des Danses des Morts du christianisme.

Dans le brahmanisme, où chaque divinité s'offre sous deux faces opposées, celle de la création, de la conservation de la vie, et celle de la destruction, de la mort, du mal, le principe destructeur est représenté par Siva (1) dont les Pourânas, recueil de légendes mythologiques des Hindous, tracent ainsi le portrait : « Il erré entouré d'une légion de démons et d'esprits, ivre, nu, les cheveux épars, couvert des cendres » des bûchers funèbres, paré d'ossements et de crânes humains, quelquefois riant, quelquefois criant. Il a » en outre trois yeux et est armé d'un trident. » Quoique cette peinture s'accorde avec le caractère de destruction que l'on reconnaît à ce dieu, le principal emblème sous lequel il est adoré fait clairement entrevoir que la destruction ou la mort n'est aux yeux des Hindous qu'un mode de régénération. Le dualisme de la religion brahmanique, admettant pour chaque divinité masculine une divinité correspondante du sexe opposé, Siva a une femme, et cette femme, nommée Devi ou Bhavâni, est représentée sous diverses formes. Dans le Bengal elle a la peau noire et le visage hideux ; elle est toute dégoutante de sang, et les serpents qui l'enlacent lui font avec des crânes humains un horrible collier. Comme Siva, Bhavâni a deux aspects différents, emblèmes du jour et de la nuit, de la vie et de la destruction, du bien et du mal. Elle est tour à tour Ganga, la lune, l'humidité primitive, symbole de la fécondation, et Dourga, la déesse terrible, montée sur le lion et terrassant le prince des mauvais esprits, le géant Mahéchâsoura ; elle est encore Cali ou Maha-Cali, la noire déesse, la déesse des enfers, ou enfin Roudra, la mère des larmes. On offrait à Bhavâni, considérée comme divinité infernale, ainsi qu'à son féroce époux Roudra, des sacrifices sanglants (2). Dans l'enfer (*patala*) brahmanique, où, d'après les livres hindous, sont enfermées les âmes coupables, nous comptons vingt et une divisions dont chacune porte un nom exprimant le genre de supplices que l'âme y endure. Nous y trouvons aussi plusieurs divinités secondaires de la mort chargées de déterminer la nature des tourments qui doivent être infligés aux coupables. Agni, génie du feu, est le gouverneur suprême de cet empire. Yama, qui n'est lui-même qu'une forme de Siva-Roudra, en est le grand juge, et Varouna, dieu des eaux, représente une sorte d'exécuteur des hautes œuvres de la cour infernale. C'est lui qui retient les coupables au fond de l'abîme et les entoure de liens formés de serpents. Le principe destructeur, juge et vengeur du culte hindou, est figuré d'une manière très expressive et avec des attributs parlants, dans le groupe de Mahadeva-Roudra-Cali et de Devi-Roudrani-Cali que j'ai reproduit pl. I, fig. 7, d'après Creuzer, *Religions de l'antiquité* (trad. par Guigniaut, Expl. des pl., sect. 1, p. I, pl. IV, fig. 26). Des crânes, des flammes, des serpents, des damnés qui supplient et qui sont précipités dans le gouffre ardent, expliquent suffisamment ici le caractère des deux figures principales où nous retrouvons le couple redouté de Siva et de Devi ou Bhavâni, considérés l'un et l'autre comme divinités armées pour la destruction et exerçant aux enfers leur terrible pouvoir. En Chine, au Japon, dans la Mongolie,

(1) La Triade ou Trimourti hindoue se compose de Brahma, principe créateur ; de Wishnou, principe conservateur, et de Siva principe destructeur. Toutefois, en raison de la dualité que représente chacune de ces divinités, Siva, sous les noms de Bhava, de Bhaghis, Bhagavan, Deo-Nâch, est le père, le générateur, le Dieu bon et lumineux ; sous ceux de Roudra, Cala, Kara, Ougra, c'est une divinité terrible et menaçante qui se plaît dans les demeures des morts, s'abreuve de sang et de larmes, exerce les plus atroces vengeances, punit, récompense en maître absolu et domine sur les démons et sur les âmes.

(Voy. Creuzer, *Religions de l'antiquité*, trad. par J.-D. Guignaut. — Paris MDCCCXXV et suiv. Treuttel et Wurtz, t. I, 1^{re} part. p. 160 et suiv.)

(2) On immolait jadis à ces deux divinités des victimes humaines. Le fait est avéré par les Pourânas. Mais depuis longtemps ces affreux sacrifices ont cessé ; on n'égorge plus sur leurs autels que des animaux particulièrement désignés et choisis dans ce but, tels que des agneaux, des coqs, etc.

(Voy. Creuzer, *ouv. préc.*, t. I, 1^{re} part. p. 166, note 1.)

le Thibet et dans plusieurs autres contrées de la Haute-Asie, les sectes bouddhistes professent à peu près les mêmes doctrines que les Hindous sur la mort, sur l'enfer, sur le châtement des fautes et sur la régénération future. Afin de pénétrer les fidèles d'un saint effroi, les pagodes sont ornées de peintures représentant les hideuses scènes de la justice infernale. Les idoles qui président aux funérailles ont souvent en main des crânes ou des serpents. Il en est d'autres que l'on voit terrassant un énorme dragon ailé ou bien un grand diable cornu et armé de griffes assez semblable à celui des légendes chrétiennes. Ainsi que dans le brahmanisme, l'enfer bouddhiste est peuplé de démons horribles divisés en plusieurs classes, parmi lesquelles nous en distinguons une formée de serpents diaboliques et de géants magiciens. Yama, le grand juge, est devenu pour les Chinois Yang-lo ou Yan-molo, et pour les Thibétains Gchin-raje ou le *prince de la mort*.

Chez les Perses ou Parses, appelés aussi Gaures, voués au culte de Zoroastre ou mazdéisme, Ahriman, principe et auteur du mal, antagoniste d'Ormuzd, principe et auteur du bien, n'est autre que l'ange de la mort qui habite un lieu désigné dans le Zend-Avesta par l'expression de *germe des ténèbres les plus noires*. Le serpent est son emblème. Les Dews ou démons, serviteurs d'Ahriman, par le commerce charnel qu'ils ont entre eux, donnent naissance aux Daroudjs, démons inférieurs qui multiplient la mort dans le monde, trompent les âmes et sèment partout la désolation. La lutte du bien et du mal, de la vie et de la mort, du jour et de la nuit, a pour symbole le combat d'Ormuzd et d'Ahriman et celui que se livrent les serviteurs de ces divinités, les Izeds et les Dews (1). Chez les musulmans, l'ange de la mort se nomme Aszaël; c'est lui qui accueille l'âme dans son passage à une vie nouvelle, et qui la conduit devant son juge. Israfil, le gardien de la trompette céleste, la fera retentir deux fois à la fin des siècles, la première pour ôter la vie à tous les êtres animés, et la seconde pour ressusciter tous les morts. Une religion sanguinaire, dont l'origine n'est pas bien connue, mais qui, chose étrange! paraît avoir de nombreuses affinités avec les mythologies du monde ancien, bien qu'elle appartienne à une contrée du nouveau monde, la religion mexicaine, a des dieux de mort et de vengeance. Celui qui préside aux sacrifices expiatoires, arrosés de sang humain, siège dans un temple dont les décorations naturelles sont faites avec des crânes humains et des ossements agencés avec art, comme celui de l'idole mexicaine que l'on voit représentée pl. III, fig. 2. A la fête de ce dieu, les prêtres accordent au peuple la rémission de ses péchés. Les temples sont ouverts à la foule repentante. Un des principaux ministres de l'idole paraît en public et sonne du cor en se tournant vers les quatre points cardinaux, d'abord vers l'orient, ensuite vers l'occident, puis vers le nord, et enfin vers le sud. On dirait qu'il veut appeler toute la terre à la pénitence. Quand il a fini de sonner, il prend un peu de poussière et la porte à sa bouche en montrant le ciel. Ceux qui assistent à cette cérémonie et qui ont quelques fautes à se reprocher, les confessent hautement, ne pouvant résister, dit-on, à la frayeur salutaire que le son du cor porte dans leur âme. Naguère, comme chez les Hindous, pour que l'expiation fût complète, un captif était immolé sur l'autel du dieu de la pénitence. Les Mexicains ont encore une autre divinité, non moins farouche que la précédente et qu'on représente sous la forme d'un serpent colossal. Au reste, tous les peuples barbares ou d'une civilisation peu avancée, tant de l'Afrique que de l'Amérique, tant de l'Orient que de l'Occident, se prosternent devant des figures monstrueuses et fantastiques qui rappellent ces chats-huants, ces asmodées, enfermés dans des tabatières d'où la pression d'un ressort caché sous la boîte les fait sortir tout à coup à la grande terreur des petits enfants. Combien de peuples, hélas! ont été des enfants en ceci et ont tremblé devant des simulacres de bois barbouillés d'ocre

(1) L'idée fondamentale sur laquelle il faut insister, dit Creuzer dans sa Symbolique, c'est comme on le voit, un dualisme de la lumière et des ténèbres, c'est une lutte entre les deux principes qui doit se terminer par la défaite des ténèbres. Ces deux principes supérieurs sont présentés comme deux êtres: Ormuzd, la pure lumière, le bon principe personnifié; Ahriman, les ténèbres, le mauvais principe, le génie du mal, devenu tel par envie, car il fut aussi bon dans l'origine. (Creuzer, *Relig. de l'ant.*, trad. par Guignaut, t. I, 1^{re} part., p. 321.)

Les Hindous de race arienne, empruntèrent aux anciens Perses, l'idée de cette lutte entre les divinités du ciel et les mauvais génies. Indra combat à la tête des Souras, contre les Asouras ou démons conduits par Bali qui est le même qu'Ahriman.

Dans les avatars ou incarnations du Dieu sauveur Vishnou, il est constamment question des victoires que cette seconde personne de la *trimourti*, ou triade, remporte sur les méchantes divinités.

ou de vermillon? Combien d'époques ont été imbues de ces chimères et ont redouté la présence de Satan sous ses formes les plus hideuses? Le moyen âge ne croyait-il pas à l'existence réelle d'un grand démon barbu, armé de griffes, portant une queue et des cornes? Ce qu'il y a d'étrange, ce qu'il y a de fâcheux à constater pour l'honneur de l'esprit humain, c'est que les plus grands hommes n'aient pas été exempts d'une pareille faiblesse, dont on rirait sûrement si l'on ne se rappelait qu'elle a enfanté de sérieux malheurs. Mais laissons de côté ce triste sujet, et abordons un nouvel ordre d'antiquités.

En Egypte, les termes du dualisme furent personnifiés dans Osiris et Typhon, dans Isis et Nephtys, dans Horus et Apophis, tous opposés l'un à l'autre et se livrant un combat acharné. Typhon est le dieu de la mort, de la sécheresse, de la destruction et de la stérilité. Le crocodile, dont il prend la forme, rappelle le serpent ahrimanique. Observons en passant que ces deux reptiles ont été fréquemment confondus sous le nom de *dragon*. Typhon ne règne cependant pas, comme Ahriman, aux enfers. C'est Osiris qui gouverne l'empire des morts à titre de soleil infernal; mais ce titre supposant une prompte régénération, les peines de ce dieu passaient pour n'être que purgatorielles. Typhon figurait aussi parmi les divinités du polythéisme grec. Suivant Apollodore, ayant réussi à saisir Jupiter au milieu du corps dans sa lutte avec ce dieu, il lui arracha la faux dont ce dernier s'était armé pour le combattre: Voilà donc Typhon, le démon de la haine, le mauvais principe, l'emblème de la destruction, armé de cette terrible faux dont les modernes se sont servis pour caractériser la Mort. Le combat de Jupiter et de Typhon a son analogue dans beaucoup d'autres, notamment dans celui d'Apollon, dieu du jour, divinité solaire tantôt redoutable, tantôt propice (1), et du serpent ou dragon Python, chef d'une nombreuse famille de monstres destructeurs, parmi lesquels on place l'hydre de Lerne qui paraît avoir été une personnification de la peste (2). Les autres divinités infernales que l'on rencontre chez les Grecs sont en première ligne Ai, Aïdes, Aïdonæus, Hadès, le dieu dans lequel se personnifiait l'enfer ou bien Pluton, roi du sombre empire, opposé à Zeus ou Jupiter; puis Perséphone, la Proserpine des Latins; la Parque et les Parques, la *Kér* et les *Kères*; les Erinnyes ou Furies chargées de punir les coupables; la Mort ou le Trépas, c'est-à-dire Thanatos; enfin les Morts, personnifications de ceux qui erraient sous forme d'ombres dans l'obscurité. Les *Kères* cités précédemment, représentaient les causes immédiates, souvent violentes et toujours appréhendées de la mort; à ce titre elles rappellent les Daroudjs du mazéisme. Elles étaient tantôt mâles, tantôt femelles suivant le sexe de ceux qu'elles immolaient. Les Erinnyes, les Poenæ, les Alastors confondues souvent avec les *Kères*, dont ils empruntaient les sinistres attributions, achevaient ceux que les divinités supérieures avaient frappés du coup mortel. Toutes ces divinités, comme les Parques et Apollon, semaient les contagions et les famines; comme les *Kères*, elles inspi- raient la rage des combats. Leur ressemblance avec les

(1) Apollon a eu des attributions toutes différentes et, comme le dieu des Hindous Siva, paraît avoir joué le double rôle de destructeur et de conservateur. Dans ses fonctions léthifères, il lançait ses flèches empoisonnées sur la terre pour y produire la contagion, et justifiait alors l'étymologie qu'on attribuait à son nom ἀπόλλυμι, tuer, détruire, de même que le surnom de conducteur de la Parque qui lui était quelquefois donné. A son exemple sa sœur Diane répandait les épidémies qui s'abattaient sur les hommes et sur les chevaux; c'est pourquoi elle avait reçu aussi l'épithète de *destructrice* et une autre encore qui signifie *qui aime à lancer des traits*. Contrairement à ce côté malfaisant ou vengeur sous lequel il apparaissait aux hommes, Apollon prenait quelquefois le caractère de divinité salutaire, guérissant les maux des humains au lieu de les causer. L'Apollon Jasonius (Jason et Jason, ont été rapprochés d'Esculape avec beaucoup de vraisemblance) qui avait un temple nommé *Sosthenium*, près de Constantinople, était invoqué pour la guérison des maladies. Si nous rapprochons de ce fait la circonstance de l'identification de la peste avec l'hydre de Lerne, proche parente du serpent Python, nous nous expliquerons sur-le-champ le sens allégorique de la lutte d'Apollon avec ce dernier, et

nous trouverons tout naturel que Constantin, ayant voulu convertir le temple païen du Sosthenium en une église catholique, l'ait consacré à l'archange saint Michel l'antagoniste et le vainqueur de Satan (c'est-à-dire du mal ou de la maladie, de la mort ou de la mortalité), personnage céleste dont les chrétiens invoquaient l'assistance toutes les fois qu'ils se croyaient menacés par quelque événement fâcheux et surtout par quelque fléau comme la peste. Dans la Danse Macabre, publiée à Troyes, chez Oudot, c'est au *grand saint Michel* que s'adressent les pécheurs effrayés de l'apparition du *bonhomme noir* dans lequel j'ai dit ailleurs qu'on pouvait voir soit une personnification du diable sous les traits d'un *Éthiopien*, soit celle du mauvais esprit (du mauvais souffle), de l'ange de la mort suivant les idées orientales, voire de la peste qui sévissait au temps de la *Danse des morts*, interprétations qui au fond reviennent toutes au même.

(2) Suivant la mythologie, elle était fille de Typhon et vivait dans un marais près de Lerne en Argolide. On la décrit communément comme un monstre immense à têtes de serpents. Elle enlevait les hommes et les animaux et semait autour d'elle la désolation.

diabls chrétiens, avec les méchants esprits, auteurs supposés des maux dont on ne découvrait pas la cause, ne saurait échapper aux esprits pénétrants. Les Parques, déduplication de la Parque *Motpa*, une des anciennes personnifications des divinités du destin, présidait aux trois parties de la destinée envisagée dans son rapport avec la durée, c'est-à-dire le passé, le présent et l'avenir. Ces morues travailleuses sont Clotho qui tient la quenouille, Lachesis qui dévide le lin ou la soie, et la vieille Atropos, qui, armée de ciseaux, coupe le fil qui mesure la durée de la vie de chaque mortel (1). De ces trois figures, la dernière est celle qui personnifie le plus directement la mort; aussi l'auteur de la *Danse aux Aveugles* l'a-t-il introduite dans son poème, où *Madame Atropos* prend la parole en ces termes : *Je suis la mort de nature ennemie qui tous vivans finablement consomme* (2). Pour ce qui est des Furies, que l'on disait filles de la Terre et des Ténèbres, longtemps elles jouèrent un double rôle. Tantôt c'étaient des divinités terribles, mais justes, inspirant la crainte et en même temps la vénération; tantôt des déesses implacables, sangui- naires et cruelles, se faisant un jeu de tourmenter les hommes, et maltraitant les bons à l'égal des méchants. La crainte d'en être poursuivi introduisit l'usage des expiations. Sous ce dernier aspect, elles prirent le nom de *Furies noires*; des reptiles ophidiens, des touffes des serpents entrelacés formèrent leur chevelure. C'est pourquoi on les désignait aussi par l'expression poétique *δραχονοῦσαι*. Hécate, avec laquelle on les a souvent confondues, était, suivant quelques mythographes, la même que Proserpine et rési- dait aux enfers. Elle aussi était fille de la Nuit, des Ténèbres, et avait des serpents en guise de cheveux. Lucien y ajoute même des pieds anguiformes. On pourrait étendre davantage et varier considérablement cette nomenclature des divinités infernales, les différentes sectes philosophiques de la Grèce ayant peuplé chacune l'enfer à leur guise, suivant les traditions qu'elles avaient puisées à des sources étrangères aux croyances helléniques, notamment aux doctrines égypto-orientales. C'est même là ce qui enfanta un nouveau système de démonologie reproduisant les principaux traits du Brahmanisme et du Mazdéisme. Non seule- ment le mal, mais encore tout ce qui peut conduire au mal, ou plutôt tout ce qui peut nuire aux hommes, y fut transformé en génies malfaisants. Ceux-ci de l'enfer, leur séjour naturel, se répandirent sur la terre, les uns avec la charge de tourmenter et de châtier les morts, les autres avec la mission de poursuivre et d'entraîner les vivants. Ils agissaient, soit comme les instruments aveugles de la colère des dieux, soit à titre de divinités perverses, faisant le mal pour le mal, afin de satisfaire leurs mauvais penchants. Indé- pendamment de la Parque et des Erinnyes, que j'ai déjà citées, on rangeait dans cette classe la redou- table Némésis, les Pœnæ, les Alastors, les Hydres, les Scyllas qui, selon les idées admises à telle ou telle époque, ou par telle ou telle secte, punissaient à bon droit les hommes ou les tourmentaieut sans raison, non seulement pendant la durée de la vie, mais encore après le trépas. Les Grecs reconnaissaient éga- lement, comme esprits méchants, les âmes de ceux qui avaient vécu et qui étaient morts dans le vice. Les Étrusques et les Latins empruntèrent aux Grecs une partie de ces données, mais les premiers rembru- nirent les couleurs poétiques des mythes qu'ils s'approprièrent. Chez eux Mantus régnait sur les morts et correspondaît à Hadès et à Pluton; on lui associait Mania, déesse des mânes, qui exerçait le même

(1) Nous rappellerons qu'Hadès ou Thanatos, ainsi que Proser- pine, en tant que Diane infernale, confondue sous le nom d'Hécate avec la sœur d'Apollon, coupait, non pas le fil de l'existence, mais le cheveu fatal pour donner la mort aux humains. Les rabbins ont supposé que l'ange de la mort employait aussi ce procédé qui a peut-être donné lieu aux expressions proverbiales : *On ne lui tou- chera pas un cheveu de la tête ; quand le diable vous tient par un cheveu, etc.*

(2) Dans les idées des modernes Hellènes, les parques Moirat ou Mires produisent la peste. L'une porte un registre où elle inscrit le nom des victimes, l'autre est armée de ciseaux tranchants et la troisième tient un balai (Fauriel, *Chants popal. de la Grèce*, t. 1, Disc. préf., p. LXXXIII-IV). Ce balai nous ramène aux sorcières des légendes. Au reste nos fées descendent des *Fata* latines et des

Mires helléniques. Plusieurs divinités germanes ou celtiques sont représentées comme des fileuses.

Il existe à l'état de tradition orale, dans quelques contrées des bords du Rhin et particulièrement à Wasselonne en Alsace, une légende intitulée Les trois fileuses, *die drei Spinnerinnen*, qui rap- pelle les Parques et leur rôle funéraire. Ces trois fileuses de la légende se substituent la nuit, à trois jeunes filles qui filaient avec ardeur leur chemise de nocé en pensant à toutes les joies de la vie, à la tulipe et à l'aillet qui fleurissent dans les jardins, au désir et à l'amour qui fleurissent dans les cœurs. Les trois fileuses nocturnes s'asseyent à leur place, elle poursuit silencieusement la tâche commencée, et l'on devine que les trois chemises de nocé vont devenir trois linceuls. C'est encore là une forme particulière de la légende des trois Moiras et des trois Vifs. Ce sont trois vivas remplacées par trois mortes, c'est-à-dire la mort substituée à la vie.

empire. Dans les temps anciens, à Rome, des enfants étaient immolés en sacrifice à cette Proserpine italique pour le salut des familles. Vejovis et Vediovis, de même que Saturne, figuraient pareillement au nombre des divinités infernales : le nombre de ces dernières paraît d'ailleurs avoir été très élevé. Hinthia surnommée Turmucas, était, comme Mania, une sorte de reine des enfers, analogue à Proserpine. Mais une personnification plus directe de la mort, chez les Étrusques, est celle qui emprunte la figure d'un vieillard barbu, armé d'un marteau ou d'une sorte de pioche dont il frappe ceux qui sont désignés au trépas. Quelquefois il a des ailes, porte un marteau placé sur l'épaule, ou tient un aviron. Il s'appelle Charon, Charun. Quelques uns ont reconnu cette divinité léthifère, dans une figure que j'ai reproduite Pl. I, n. 6. D'autres ont pris cette figure pour la représentation du Mercure étrusque. Il y a, du reste, beaucoup d'incertitude et un grand désordre dans tout ce qui concerne les personnifications indirectes de la mort ou de l'enfer du culte étrusco-latin. Quoi qu'il en soit, les victimes de Charon ou Charun, dont je parlais tout à l'heure, étaient conduites au séjour des Mantus par deux génies, l'un de couleur blanche, l'autre de couleur noire (Pl. I. fig. 2, 3), sûr indice du partage de ces génies conducteurs en deux classes, les bons et les mauvais. Suivant la vie que le défunt avait menée ici-bas, les premiers ou les seconds lui servaient de guides (1). Ils s'attelaient au char qui emportait l'ombre à sa dernière demeure ou bien accompagnaient cette ombre montée sur le cheval de la Mort (2), comme on le peut voir Pl. I, fig. 5, dans un dessin tiré de Creuzer, lequel représente le départ d'un défunt pour le séjour des Mânes (3). Ici c'est le bon génie qui conduit par la bride le cheval du voyageur, le mauvais génie marche en arrière, portant d'une main le lourd marteau et couteau, dans l'autre main le glaive. Ailleurs ils sont disposés en sens inverse. Souvent, comme dans les mythes du Zend Avesta, ils semblent se disputer la conduite de l'ombre. L'ange de malheur accourt pour se saisir du personnage qu'emmène l'ange de lumière (4). Selon Creuzer, l'allégorie des deux coursiers blanc et noir, dans le Phèdre de Platon n'est pas autre chose qu'une élégante traduction, en beau style attique, de ces symboles qui furent communs à presque tous les cultes de l'Orient, de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie, que les chrétiens eux-mêmes s'approprièrent et qu'ils exprimèrent sous des formes diverses dans plusieurs de leurs conceptions allégoriques, non sans reconnaître implicitement la relation des personnifications du bon et du mauvais principe avec les personnifications du jour et de la nuit, que le moine de Barlaam, suivant un passage de la Légende dorée, a représentées à sa manière, dans un apologue, sous la figure de deux rats, l'un blanc, l'autre noir.

Quant aux doctrines étrusques sur les peines infernales, elles sont semblables à beaucoup d'autres dont on a déjà parlé. Des Furies ou Génies funèbres féminins, les cheveux épars et les bras dardant des vipères enroulées autour d'eux, tourmentent les hommes coupables et les entraînent dans l'empire des Mânes (5). Là encore des démons à têtes d'animaux partagent avec ces furies le soin de châtier les coupables. Chez les Latins, on retrouve la plupart des fables du polythéisme grec. A Rome on appelait les âmes des morts *Lemures*, et on en distinguait de deux sortes : les premières, appelées *Lares*, *Mânes*, ou dieux domestiques, bienfaisants et paisibles, étaient les âmes des ancêtres auxquelles on rendait un culte. Les secondes, nommées *Larves* ou *Lemures*, malfaisantes et inquiètes, étaient les âmes des méchants ou bien celles des hommes qui, ayant péri de mort violente, n'avaient pu recevoir les honneurs de la sépulture. Sans cesse agitées et animées du désir de nuire, elles effrayaient les vivants de leurs hideuses apparitions. Les Mânes différaient des Lemures en ce que les Lemures étaient considérées comme des divinités infernales, tandis

(1) Servius nous dit en effet : « Quam nascimur, duos genios » sortimur; unus hortatur ad bona, alter depravat ad mala, quibus » assistantibus post mortem aut associemur in meliorem vitam » aut condemnamur in deteriolem (ad. Virg. *Aeneid.*, VI, 743). C'est bien là encore ce génie *albus* et *ater* comme s'exprime Horace (Epist. II, 2, v. 187.)

(2) L'existence du cheval de la mort dans la mythologie des anciens et particulièrement dans celle des Grecs, a été mise en doute par M. Letronne (Voy. Lettre à M. Ph. Lebas sur le tombeau

de deux cavaliers athéniens, Melanopos et Macartatos, dans la *Revue archéologique*, V^e année, 1^{re} partie, p. 353.

(3) Bas-relief d'une urne d'albâtre. Micali CIV, 1, Coll. Inghirami Ser. I, pl. 8 et Creuzer, *Rel. de l'ant.*, pl. 2^e cah. fig. 591 (a).

(4) Voy. Creuzer, *Relig. de l'ant.*, 2^e cah. des pl., fig. 192, pl. CLIV.

(5) Voy. Creuzer, *Relig. de l'ant.*, t. II, 2^e part., 2^e sect. *Notes du livre V^e*, p. 1206-1207.

que les Mânes passaient pour vivre dans les airs d'une vie invisible. Cependant les noms de génie, de mâne, de larve, de lémure, finirent par s'identifier avec celui de démon et présentèrent à l'esprit, avec les idées d'âme, d'ombre, de mort, celles de dieu ou de génie de la mort, de divinité infernale, de principe mal-faisant.

Jusqu'ici les dieux de l'enfer et des ténèbres, de la vengeance et de la destruction, ne sont, pour la plupart, que des personnifications *indirectes* de la mort. Celles que l'on pourrait appeler *directes* sont en plus petit nombre. Nous savons déjà que, dans le polythéisme gréco-romain, la Nuit a deux enfants, deux frères jumeaux, le Sommeil et la Mort (1). La Mort, en grec, est du genre masculin, c'est proprement le *trépas* (Θάνατος, thanatos). Hésiode a fixé le séjour de cette divinité dans les enfers. C'est là, suivant la fable, qu'Hercule l'enchaîna avec des liens de diamants lorsqu'il vint délivrer Alceste. Cette antique tradition fut consacrée par Euripide qui mit en scène le personnage de Τάναθος, la Mort ou plutôt le *Trépas*. Les Grecs, dans leur culte, n'invoquaient point cette cruelle divinité, bien qu'elle eût un rôle à jouer dans leur théogonie; mais chez les peuples italiques, on immolait des victimes à la Mort pour l'apaiser et détourner ses coups. D'après Philostrate (*Vit. Apollon*, v. 4), les habitants de Gades, qui la redoutaient extrêmement, chantaient des péans en son honneur. Il est avéré toutefois, et c'est Plutarque qui nous l'apprend (*Vit. Agis et Cleom.*), que les Spartiates aussi bien que les habitants d'Elie lui consacrèrent des statues. Thanatos en avait une à Sparte, et il est figuré sur plusieurs monuments. Akerionamen, chez les Sabins, était un dieu spécial de la mort. Les peuples italiques reconnaissaient comme personnification de la funeste divinité, *Mors* ou *Morta* ou *Morsa*, forme italique de Μοῖρα, laquelle était désignée sur les monuments étrusques par le nom de *muira* qui n'est qu'une altération de Μοῖρα; les Romains l'appelaient encore *Libitine* et *Nænia*. Ce dernier mot revient à celui de *Finis* qui signifie la fin de toute chose. La déesse *Nænia* avait un temple à Rome non loin de la porte Viminale. Les chants lugubres (*næniæ, næniæ*) qu'on faisait entendre en conduisant les corps au bûcher prirent d'elle leur nom.

La mort, ainsi que les divinités qui la représentaient plus ou moins directement, fut confondue avec l'enfer et avec les souverains de l'enfer, les dieux, les juges du sombre empire. C'est ainsi que Thanatos, Hadès, Pluton, Orcus, Mandus, Vadius et quelques autres devinrent autant de personnifications de la mort et échangèrent indistinctement les traits qui avaient servi originellement à caractériser leur individualité. Bien plus, ces divinités ou plutôt l'essence de ces divinités fut identifiée avec celle des morts, âmes, ombres, génies, mânes, larves, lesquels se confondaient eux-mêmes avec les démons, et il s'ensuivit un mélange, un amalgame qui prépara la formation d'un nouveau type de la mort, type dont se sont emparés les chrétiens, et qu'ils ont complété à l'aide de données puisées à différentes sources et principalement aux sources orientales: mais n'anticipons pas sur cette matière, car il nous reste à parler des Hébreux.

Les Hébreux, dès la plus haute antiquité, avaient, au lieu d'une personnification *directe* de la mort, un ange de la mort. Mais ce peuple, de retour de sa captivité à Babylone, rapporta en Judée un grand nombre de croyances empruntées à la religion mazdéenne, croyances qui paraissent lui être restées étrangères au temps de Moïse et des Juges. De ce nombre sont celles qui ont trait au dogme des châtiments, à l'idée de l'enfer et au caractère de l'ange de la mort. Ainsi que l'a fort bien démontré de nos jours un écrivain philosophe, M. Alfred Maury, le Pentateuque n'admet qu'un principe éternel, source de bien et de mal qui existe dans la volonté suprême de Dieu. L'homme, en désobéissant aux ordres de Jehovah, attire sur lui le châtiment de son insubordination; mais Jehovah lui-même, pour éprouver sa vertu, cherche à le faire faillir. Si donc la chute du premier homme est le résultat de la séduction du serpent, la séduction du serpent n'est que la manifestation de la volonté de Dieu. Le reptile de la Genèse n'est donc point une métamorphose de l'esprit du mal, mais seulement une créature devenue l'instrument passif du Très-Haut. Le mal proprement dit, pour les anciens Hébreux, n'était qu'un châtiment dont l'ange de mort

(1) Voilà pourquoi Georgius Leontinus dans son extrême vieillesse avait coutume de dire quand on l'éveillait: *Le sommeil a voulu me donner à son frère, faisant entendre par là qu'en raison*

de son grand âge, il croyait avoir été sur le point de passer dans les bras de la mort. On sait que Platon appelait la vie de l'homme: *Une veille.*

(*Malach Hammaveth*) était habituellement le ministre. Celui-ci, agissant comme l'envoyé de Jéhovah, punissait impitoyablement dans les enfants les crimes des pères, et dans le peuple les délits des chefs (1). « Quand il y aurait mille anges de la mort, dit le livre de Job (XXXIII, 23), nul ne le frapperait s'il pensait » dans son cœur retourner au Seigneur. » Un autre passage du même livre nous prouve également que cet ange de malheur, qui y est appelé Satan (c'est-à-dire *adversaire de l'homme*), loin d'être l'ennemi de Dieu, faisait partie de ses serviteurs (2). C'était à lui qu'il appartenait de déchaîner les fléaux et d'envoyer sur la terre les maladies contagieuses. La peste qui ravagea le peuple d'Israël, à la fin du règne de David, fut attribuée à son pouvoir. Mais les docteurs juifs ayant cherché à mettre d'accord avec les faits consignés dans la Genèse les mythes étrangers que le peuple hébreu avait accueillis, Satan finit par représenter le mauvais principe, à l'influence duquel devait être attribuée la faute du premier couple; il fut dès lors identifié avec le serpent tentateur de la Genèse, et devint ainsi une pâle copie d'Ahriman et de Typhon, également représentés sous la forme d'un serpent ou d'un dragon. Dans la hiérarchie établie entre les supôts de Satan, à l'instar de celle que le zoroastérisme avait établie entre les deus, Satan fut considéré comme le chef des anges coupables, et reçut en conséquence un nom spécial, le nom de Samaïl ou Samaël (*poison de Dieu*) qui paraît avoir été donné aussi antérieurement à l'ange de la mort. Les Rephraïm coupables avaient pour chef un prince de l'*Abaddon* (séjour des coupables que l'on distinguait du *Cheol*, demeure souterraine des morts en général, baptisé par les anciens Hébreux du nom de *pays des ténèbres* et d'*ombres de la mort*), appelé *Moth*, la Mort ou Bélial qui présidait à l'abîme. Dans le livre de Tobie, le démon, qui étouffait les maris de Sara, s'appelait Asmodai, mot qui signifie *exterminateur*. Dans l'Apocalypse, saint Jean fait mention d'un autre démon appelé *Abaddon*, mot dans lequel les savants ont reconnu la transcription araméenne du grec *Ἀπολλύων* qui signifie *destructeur*. Toutes ces épithètes conviennent parfaitement à des envoyés de la Mort, aux maladies, à la peste. Les sectes judaïco-orientales, qui se formèrent dans la Syrie et dans la Palestine, un ou deux siècles avant l'établissement du christianisme, mêlèrent les idées des philosophes grecs à celles que les Juifs avaient rapportées de la Perse et de l'Assyrie. D'après Josèphe, les Esséniens s'étaient fait des tourments de l'enfer à peu près la même idée que les anciens poètes nous ont donnée du Tartare et du royaume de Pluton. Mais ce sont principalement les chrétiens qui ont profité de ces conceptions en les amalgamant avec un grand nombre de données empruntées aux dogmes égyptiens, gréco-juifs, hindous et mazdéens. La trace de ces emprunts est partout évidente. Les premiers adeptes du christianisme, imitant en cela les Juifs, c'est-à-dire transformant volontiers les divinités étrangères en mauvais anges, pour les vouer à l'animadversion des peuples, plaçaient ces divinités dans la demeure infernale, et c'est là ce qui les conduisit à identifier à l'esprit du mal plusieurs dieux païens. Satan reçut les noms de Bélial, d'*Æthiopis*, d'*Ægyptius* (3); il eut pour associés ou pour sosies infernaux d'anciennes personnifications appartenant à divers polythéismes, par exemple, Beelzébuth ou mieux Beelzeboul, le principal dieu des Phéniciens (4), puis Hadès et Thanatos, l'Enfer et la Mort de la théogonie des Grecs. La descente de Jésus-Christ aux enfers rappela la lutte du bien et du mal, représentée dans une foule de mythes. Vaincu par le Sauveur, le méchant Hadès s'écrie avec rage, en s'adressant à Thanatos : *Je suis perdu, voilà le Nazaréen qui ébranle les lieux infernaux, qui me perce le flanc et qui ressuscite un mort par sa voix* (5). A la fin du XII^e siècle on faisait encore parler Hadès, et l'on mettait dans sa bouche

(1) Déjà dans les Proverbes (XVII, 11) il reçoit le nom d'*ange sans miséricorde*; plus tard il est appelé *ange pervers* et prend un caractère analogue à ce dernier nom dans le livre de Job (II, 1), aussi bien que dans les Rois (III Reg. XXII, 21), tout en continuant de figurer parmi les serviteurs de Dieu.

(2) Remarquons que, dans certaines légendes émanées des chrétiens d'Égypte, la mort apparaît aussi comme un des serviteurs de Dieu le père. C'est le rôle qu'elle joue dans le récit, en copte, de la mort de Joseph de Nazareth, où Jésus-Christ raconte qu'il trouva la Mort derrière la porte où elle s'était réfugiée, seule et toute

tremblante. C'est alors qu'il s'adresse à elle, lui enjoint d'exécuter les ordres de Dieu le père et d'avoir soin de Joseph, père de Jésus-Christ suivant la chair.

(3) Selon M. Alfred Maury, ce nom d'*Æthiopis*, d'*Ægyptius* que recevait le diable chez les chrétiens, donne à penser qu'on l'assimilait à Typhon.

(4) Son nom signifie le seigneur du ciel. Dans le nouveau Testament, Satan, Beelzébuth sont les princes de la Mort et de l'Enfer.

(5) C'est saint André de Crète qui, personnifiant la Mort et l'Enfer sous d'antiques dénominations, fait parler ainsi Hadès, au

d'inutiles et impuissantes réclamations contre la destruction de son enfer. Pendant longtemps certains néophytes continuèrent de donner à Satan le nom de Thanatos. On reconnaît ces deux divinités païennes dans le dessin que nous avons tiré de la Danse Macabre (édit. de Jacques Oudot, Troyes) (voy. pl. III, fig. 19), dessin remarquable par sa conformité avec le passage si connu de l'Apocalypse : *En même temps je vis venir un cheval pâle, et celui qui le montait s'appelait la Mort, et l'Enfer le suivait.* Ici, en effet, la Mort, Thanatos, nous apparaît à cheval sous la forme d'un squelette; l'Enfer, Hadès, est derrière elle, figuré par une énorme gueule de dragon qui s'entr'ouvre et laisse échapper des flammes à travers lesquelles on aperçoit les damnés qui s'agitent. Au reste, par une assimilation à peu près analogue à celle qui avait eu lieu chez les Grecs, les mots de Mort, Pêché, Enfer, Chéol, Satan, Bélial, Beelzébuth, Samaël, Thanatos, Hadès, Diable et Démon devinrent tous synonymes de puissance malfaisante chez les chrétiens qui les prenaient indifféremment l'un pour l'autre (1). Le Diable, en grec *δαιμόλιος* (mot qui n'est que la traduction de celui de Satan), est l'une des dénominations qui ont acquis le plus de célébrité. Elle figure dans notre langue, ainsi que le mot *Dieu*, parmi les exclamations familières; elle s'emploie en outre dans une foule de locutions proverbiales. Les autres formes sont plus érudites et moins connues. Thanatos et Hadès n'effrayaient plus personne; les savants seuls ont la clef de leur signification, et je ne crois pas que les savants de nos jours aient grand'peur du diable. Cependant le diable chrétien réunit tous les traits capables d'inspirer la terreur. Rien n'a été négligé pour le rendre redoutable. Il siège dans l'enfer, les ténèbres extérieures, lieu d'éternels supplices (car le christianisme a imaginé l'éternité des peines de l'enfer) au milieu d'une quantité innombrable de démons qu'il gouverne et dirige avec l'intention formelle de nuire aux hommes et de braver le pouvoir du Très-Haut. Pour peupler son empire et enlever des âmes à son souverain maître, il n'est sorti d'embûches qu'il ne tende aux humains. Tantôt il les domine par sa colère, tantôt il les captive par sa douceur. Véritable Protée, il prend toutes les formes et peut même, à son gré, se donner un aspect séduisant; mais son véritable type n'en est pas moins celui de l'être dégradé par l'exercice constant d'une volonté malfaisante. Représenté d'abord hideux et décharné, et comme une espèce de squelette de couleur sombre pareil à un Éthiopien (2), quelquefois aussi comme ange déchu avec les traits de l'homme, il finit par tomber dans le fantastique où les vieux ressovenirs des anciens cultes, mal digérés au milieu du jeûne et de la solitude, plongeaient l'imagination des moines et des saints. Il en fut de même à l'égard du royaume infernal. Les Pères de l'Église, entre autres Eusèbe, saint Justin, saint Grégoire et saint Clément d'Alexandrie s'appuient sur la philosophie et sur la poésie des Grecs pour justifier la peinture qu'ils ont tracée de l'enfer et des tourments que les damnés endurent sous la griffe des suppôts de Satan et de Satan lui-même. Dans l'Apocalypse, on rencontre tout un système de démonologie qui rappelle les conceptions du zoroastérisme. Michel et les anges y combattent le Dragon, et ce grand dragon, cet ancien serpent, appelé Diable et Satan, emblème de la mort et du péché, est vaincu et succombe (3). Le

moment où Jésus arrive dans le séjour infernal. Dans l'Apocalypse, aussi bien que dans l'évangile de Nicodème, composé vers le v^e siècle, on voit les deux personnages mythologiques apparaître comme des soldats de Satan.

(1) La Mort était prise pour l'enfer, ou Satan, ou le péché par les premiers écrivains de l'Église. Tertullien, voulant désigner les portes de l'enfer, parle des portes de la Mort (*de Carn. Resurrect.*, c. XLIV). Certaines inscriptions chrétiennes donnent à la Mort l'épithète d'*impie*, qui s'appliquait au diable et à l'enfer. Les orateurs de la foi nouvelle s'écriaient, dans leur style figuré, que Jésus-Christ avait brisé les portes de l'enfer, qu'il avait foulé aux pieds la Mort, vaincu Satan, ce qui justifiait ces paroles du prophète Osée, rapportées au Christ : Je serai ta mort, ô Mort; Enfer, je te dévorerais. *Ero mors tua, o Mors; morsus tuus ero, Inferne.*

(2) A cause, sans doute, des noms d'*Egyptius*, *Æthiops* qu'on lui donnait, ainsi que je l'ai dit plus haut, et comme conséquence de son assimilation au dieu égyptien Typhon. Ce mode de repré-

sentation fut surtout en vogue pour représenter les diables, en général, à l'époque où les chrétiens s'habituaient à voir dans les Mores, les Sarrasins des ennemis de Dieu, des suppôts de Satan, qu'ils devaient combattre avec toute l'ardeur qu'une âme pieuse doit mettre à repousser le démon.

(3) « Et factum est prælium magnum in cælo; Michael et angeli præliabantur cum dracone, et draco pugnabat et angeli ejus... et projectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur Dabolus et Satanas, qui seducit universum orbem. » (*Apocalyp.*, XII, 7, 9.). Ces mots *serpens antiquus* prouvent l'identification de Satan, *diabolus*, du dragon avec l'ancienne figure d'Ahriman. La gueule du dragon figurait l'enfer, au moyen âge, dans les représentations des mystères, qui avaient lieu sur des échafauds. Cette gueule du dragon s'ouvrait et se refermait à volonté pour laisser entrer ou sortir les acteurs jouant le rôle de damnés ou de démons. Mais, sous cette forme encore de monstre ou de dragon, l'enfer c'était la Mort. Saint Cyrille de Jérusalem dépeint, en effet, celle-ci

rôle que jouent les démons à l'égard des chrétiens est analogue à celui que les Grecs attribuaient aux larves et aux furies. Suivant l'expression énergique de saint Bonaventure, *ils portent l'enfer avec eux*, et, comme le dit encore le même écrivain, ils souillent le cœur de l'homme, troublent ses veilles et lui tendent sans cesse des pièges à l'effet de lui faire manquer sa fin (1). La plupart des légendes concordent avec cette description. On y voit les pourvoyeurs de l'enfer sans cesse en lutte avec les pourvoyeurs du paradis (2). Les monuments figurés du moyen âge et ceux des premiers temps de la Renaissance offrent souvent à nos regards, à côté du lit d'un mourant et au milieu d'une légion de diabolins bizarrement pourvus de têtes d'animaux, comme les dieux égyptiens ou les démons étrusques, un grand diable cornu, armé de griffes, avec des ailes de dragon qui semble guetter au passage l'âme du moribond prête à s'envoler. J'ai trouvé dans l'édition de la Danse Macabre de Jacques Oudot (Troyes) en tête du Débat du corps et de l'âme, une gravure représentant une âme humaine aux prises avec les estafiers de la milice infernale. Cette âme est figurée sous les traits d'un petit enfant nu; elle vient de quitter son enveloppe mortelle, le corps qui gît misérablement au fond de la tombe enveloppé dans son linceul. Les trois démons qui la guettaient au passage la martyrisent cruellement et cherchent à s'en emparer. Un ermite, l'ermite de la Vision, assiste tranquillement à cette scène; il tient un livre dans ses mains et paraît plongé dans une méditation profonde (voy. pl. III, fig. 18). Tel était le singulier combat qu'on se persuadait avoir lieu en réalité auprès du lit de tout chrétien mourant (3). Pour que le vulgaire en retirât une leçon profitable, on se plaisait à le mettre très souvent en scène, *par personnages*, dans les cortèges, les *montres*, les ballets ambulatoires des fêtes semi-religieuses, semi-profanes, ainsi que dans les Mystères. La Fête-Dieu d'Aix, si féconde en pieux amusements, et qui évoquait aussi le souvenir de la Mort fauchant les humains, offrit au peuple ce genre de spectacle dans deux de ses épisodes les plus animés, qu'on appelait *Lou grand juec deis diables* et *Lou pichoun juec deis diables*, autrement dit l'*armetto* ou la petite âme. D'un autre côté, les arts du dessin, de la peinture et de la sculpture en multiplièrent partout les représentations. La *Complainte de l'âme damnée*, que l'on a aussi réunie souvent à la Danse Macabre, est encore une des nombreuses pièces de l'anthologie infernale composée pendant ces temps de superstition.

A dater de la période byzantine, il se fit un mélange curieux entre les idées grecques et les idées chrétiennes. Ce mélange est empreint dans les monuments exécutés par la main de l'homme comme dans les œuvres de sa pensée. Les écrivains religieux ne faisaient aucune difficulté de citer les auteurs païens à l'égal des Pères. Ne savons-nous pas qu'au xvi^e siècle encore il était question des triomphes de César et de l'enlèvement de Déjanire dans les livres de piété (4)? Mais ce fut bien autre chose quand l'astrologie, la divination et l'alchimie, cultivées depuis longtemps parmi les Juifs, se propagèrent chez les chrétiens et vinrent ajouter leurs incohérentes rêveries à la somme des erreurs populaires. Le génie seul sut débrouiller ce chaos; seul il sut en tirer des conceptions sublimes, des conceptions pleines de hardiesse et d'originalité. La légende de Faust, devenue très populaire en Allemagne, au xv^e siècle, mais évidemment plus ancienne, telle qu'elle nous est parvenue poétiquement et philosophiquement interprétée par Goethe dans deux drames célèbres, peut nous donner une idée de la fusion étrange qui s'était opérée entre les éléments de l'ordre ancien et ceux de l'ordre nouveau. Chose digne de remarque, l'alchimie, comme

comme un monstre qui dévorait les hommes jusqu'à l'arrivée du Christ. Cette image se retrouve dans les vers de Silius Italicus :

Mors graditur, vasto pandens cava guttura rictu
Casuroque inhiat populo, tunc luctus et atris
Pectora circumstant planctus, macrorumque dolorum.

Par une figure analogue, on comparait l'enfer à un monstre dont la gueule était prête à nous englober. On voit cette gueule béante dans une gravure de la Danse Macabre, publiée chez J. Oudot, à Troyes, dont j'ai donné copie, pl. III, fig. 19.

(1) *Compendium theologiae veritatis*, lib. II, cap. 26.

(2) Dans la vie de saint Baronius, il est dit que saint Raphaël fut

obligé de défendre l'âme de ce saint contre deux horribles diables d'un aspect effrayant qui prétendaient l'entraîner en enfer; démons auxquels vinrent s'adjoindre quatre autres, noirs comme des nègres, et qui déchiraient la malheureuse âme avec leurs griffes. (Bolland, act. 25, Mart. p. 570-571.)

(3) Dans la cinquième image de la première édition xylographique (gravée en tables de bois) du livre intitulé : *Ars moriendi*, ou *de Tentationibus morientium*, qui se trouve à la Bibliothèque royale de Dresde, on voit trois grands diables fort grotesques qui s'acharnent contre un mourant couché sur son lit de douleur. La disposition de ce dessin est des plus curieuses.

(4) Voyez précédemment p. 18, note 2.

nous le verrons bientôt, n'est pas même restée étrangère à la Danse des Morts, et les faits et gestes d'un chercheur du grand œuvre ont été rattachés à l'histoire de la Danse Macabre. Jusqu'au xv^e siècle, la forme sous laquelle furent représentés les diables subalternes, aussi bien que leurs chefs, augmenta toujours en laideur et finit par n'être plus qu'une figure fantastique et ridicule, digne de prendre place dans le panthéon des Hindous. Il en fut de même de la peinture des supplices infernaux. Ces tableaux, esquissés par des autorités de l'Église, comme saint Justin, saint Irénée, saint Tertullien, saint Lactance, saint Athanase, saint Basile, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Isidore de Séville, saint Jérôme, saint Bonaventure, saint Antoine, saint Bernard, etc., firent une telle impression sur l'imagination des hommes, qu'elles finirent par revêtir à leurs yeux les caractères de la réalité. Il en résulta un grand nombre de visions et d'extases, par exemple, celle dont parle saint Cyrille de Jérusalem, celles de Bernold, de Charles le Gros, d'Albéric, de Tundal, etc., qui inspirèrent à Dante l'idée de sa Divine Comédie (1). C'est dans ce poème immortel que toutes les croyances matérialistes relatives aux dogmes de l'enfer sont exposées avec une énergie de style et une puissance d'effet qu'aucune autre plume n'a jamais su atteindre. De même que nous retrouvons dans l'enfer de la Divine Comédie, à côté des créations fantastiques du moyen âge (2), les types fabuleux d'une époque antérieure, notamment le Minotaure, les Centaures, Cerbère, puis les Furies ceintes d'hydres vertes et coiffées de céraistes; de même nous retrouvons, à côté du poète chrétien qui représente les temps modernes, le poète païen qui représente l'antiquité, alliance qui allait bientôt recevoir une consécration définitive dans le pacte artistique de la Renaissance. C'est sous la conduite de Virgile que Dante visite ces sombres régions où l'esprit du mal, le démon, vient se personnifier dans *il gran Verme*, colosse serpentiforme qui rappelle les figures emblématiques d'Ahriman et de Typhon.

Nous venons de passer en revue quelques uns des principaux mythes auxquels l'idée de la mort a donné naissance; maintenant il s'agit de savoir comment les différentes personnifications d'êtres abstraits, qui se rencontrent dans ces mythes, ont été représentés matériellement par la main des artistes. A cet égard, je crois pouvoir établir qu'il a existé deux systèmes d'interprétation bien tranchés: l'un qui cherchait à adoucir autant que possible ou à dissimuler complètement le côté terrible et repoussant des images qu'enfantaient les croyances religieuses ou les méditations philosophiques; l'autre qui s'attachait au contraire à le faire ressortir et même à le rendre plus hideux et plus repoussant encore. Dans le premier, c'est le sentiment artistique qui se manifeste et prédomine; dans le second, c'est le sentiment religieux. De ces deux systèmes, l'un appartient à l'antiquité classique, au polythéisme gréco-romain. Il reprit faveur chez les modernes, au temps de la Renaissance, par l'alliance qu'il contracta avec l'art chrétien. L'autre est propre aux peuples enfants, aux peuples primitifs, dont la civilisation est restée enchaînée aux mains des prêtres, et dont les idées ont été constamment tournées vers les pratiques extérieures du culte. Enfin, pour tout dire, l'une s'adresse aux esprits cultivés, délicats, sensuels, qui sont particulièrement amoureux de la forme, de la beauté plastique; l'autre, aux imaginations populaires, fortes, avides, mais incultes, qui demandent avant tout des peintures vives, des tableaux émouvants, du relief et même de l'exagération, pour être aptes à saisir le sens moral du sujet auquel on prétend les intéresser. C'est ainsi qu'en l'absence de tout secours artificiel,

(1) Faust, dans la légende, après avoir été transporté par Beelzebuth dans les airs, s'endort et voit l'enfer en songe. Ensuite, montant avec Mephistophélès sur un char attelé de deux dragons, il va rendre visite aux astres.

(2) Les créations fantastiques reposaient ordinairement sur quelque fait naturel mal interprété. Les descriptions naïves et innocemment mensongères des voyageurs, concernant la topographie et surtout la zoologie des lieux qu'ils avaient visités, fournissaient chaque jour, aux savants du moyen âge, de nouveaux problèmes à résoudre et ne contribuèrent pas peu à les induire en erreur. Comme, dans ces temps d'ignorance, toute chose qui ne pouvait s'expliquer par les connaissances acquises jusque-là, ou du moins par les croyances universellement répandues, passait pour avoir une origine dange-

reuse et surnaturelle, on vit dans les faits les plus simples de l'histoire naturelle des merveilles qui supposaient l'intervention d'une puissance redoutable. Là où la nature s'était montrée bizarre, extravagante, gigantesque et en quelque sorte hostile à l'homme par les dangers qu'elle semait à chaque pas devant lui, apparaissait l'enfer avec les bizarres transformations de ses hôtes malfaisants. Pour se faire une idée de la crédulité des hommes les plus instruits de cette époque, il suffit de jeter un coup d'œil sur les diverses encyclopédies et cosmographies écrites du vi^e au xv^e siècle, notamment le *Trésor*, de Brunetto Latini, auteur du xiii^e siècle, qui fut, comme on sait, le maître du poète florentin auquel il fournit la plupart des idées zoologiques qui ont peuplé la Divine Comédie d'animaux monstrueux et fantastiques.

les aspérités, les saillies anguleuses de la muraille servent de points d'appui pour monter au faite de l'édifice. Chose digne de remarque, c'est dans les religions où le mysticisme domine que le système de représentation figurée atteint souvent au plus grossier matérialisme. Les monuments créés sous l'influence des cultes de Brahma, de Zoroastre, d'Osiris, non seulement ceux des pays où ces cultes prirent naissance, mais encore ceux des contrées où s'introduisit un reflet des mêmes croyances, présentent généralement, à travers une physionomie grandiose et imposante, un caractère d'extravagance et de bizarrerie qui a suffi pour que les nations parvenues à un haut degré de culture ne voulussent point y reconnaître le type du beau. Par une loi analogue à celle qui rapproche la vieillesse de l'enfance, tout ordre de choses qui finit est à peu près au même niveau que l'ordre de choses qui commence. Aussi rencontre-t-on, chez les Grecs et chez les Romains, dès les premiers symptômes de décadence et comme manifestations de l'esprit religieux et populaire, certaines créations qui portent ce cachet d'étrangeté et d'imperfection que l'invasion de la barbarie et le retour à de naïves croyances imprimèrent plus fortement encore aux monuments des premiers âges du monde chrétien, comme en partie à ceux des siècles qui suivirent. L'influence des dogmes orientaux, particulièrement de l'antagonisme mazdéen, réussit à mettre en honneur la laideur fantastique dans les produits de l'art. L'exaltation religieuse, qu'il faut attribuer à cette influence, amena l'exagération des formes dans les représentations iconologiques des mystères sacrés. Il est hors de doute que les prêtres, pour donner plus d'autorité à leur enseignement par le prestige de la terreur, engagèrent les artistes comme les écrivains à outrer les moyens d'expressions et à choisir des sujets inspirant l'effroi. C'est là ce qui a produit, indépendamment des monuments les plus hideux du brahmanisme hindou, du mazdéisme persan et du bouddhisme chinois, les œuvres mélancoliques de l'Égypte, les sombres peintures de l'Étrurie et la plupart des ouvrages des derniers temps de l'antiquité classique, qui représentent des divinités infernales ainsi que des scènes de transmigration et de châtement dans les lieux souterrains. C'est là enfin ce qui a causé la prédilection des chrétiens de la période byzantine et du moyen âge pour ces compositions tragiques et effrayantes, pour ces types monstrueux et fantastiques employés pendant plusieurs siècles à la décoration des églises, et fournissant des motifs d'architecture qui constituent tout un système de démonologie, tout un amas grotesque de superstitions, produit de la crédulité du monde ancien et de l'ignorance du monde nouveau. En puisant à ces sources diverses, peut-être trouverai-je des témoignages révélateurs de la voie que les artistes ont suivie et des éléments dont ils se sont inspirés pour arriver à ces bizarres représentations de squelettes que l'esprit du catholicisme a multipliées de toutes parts. C'est dire que ce que j'ai déjà fait pour le texte de la Danse des Morts, je vais l'entreprendre pour les images de cette danse.

Trois choses dans ces images frappent d'abord notre attention. Ces trois choses sont : 1° le squelette ou cadavre décharné en lui-même ; 2° sa réunion à un personnage vivant ; 3° le rôle qu'il joue à l'égard de ce personnage et l'attitude particulière qui lui est donnée.

Avant de discuter ces trois points, faisons une remarque importante. Distinguons deux sortes de conceptions et de représentations allégoriques de la mort : les unes faisant simplement allusion à l'idée funèbre et étant avec celle-ci dans un rapport assez éloigné ; les autres personnifiant cette idée, c'est-à-dire la convertissant en une individualité qui tombe directement sous les sens, et dont les yeux, aussi bien que l'esprit, peuvent saisir la physionomie particulière, le caractère propre, les attributs spéciaux. Les anciens ont connu ces deux modes d'interprétation, et l'emploi qu'ils en ont fait prouve que la représentation iconologique du squelette ou de quelqu'une de ses parties (lorsqu'elle n'avait point une signification naturelle) n'était qu'une allusion, un emblème de la mort, au lieu d'en être une personnification. En effet, comme divinité, la mort n'a jamais revêtu la forme du squelette chez les peuples mêmes qui se la figuraient volontiers hideuse et repoussante. Dans son identification ou assimilation aux puissances infernales, elle emprunte généralement des traits propres à inspirer l'effroi, mais elle ne devient pourtant ni un squelette aride, ni une momie desséchée, ni un cadavre aux chairs humides et pantelantes. Chez les Hindous, le couple redoutable de Mahadeva-Roudra-Cali, destructeur et vengeur, et de Devi-Roudrani-Cali, déesse de la mort et des larmes, n'évoque le souvenir de la dépouille humaine que par ses attributs

(Voy. Pl. I, fig. 7). La représentation iconologique du triangle avec la flamme (Pl. I, fig. 8), qui est encore un des symboles de leur culte, prouve, malgré la tête de mort posée sur la carapace de la tortue, que l'idée de la régénération y domine les idées de mort et de néant. En Egypte, on ne trouve point sur les monuments de squelettes représentant de funèbres divinités. On n'en a pas encore trouvé, non plus, ayant cette signification, soit chez les Grecs, soit chez les Etrusques, soit chez les Latins. La mort, qu'elle soit *Μοῖρα* ou *χρη* ou *θάνατος* *Μοῖρα* ou *Mors*, ou *Lethum*, n'est jamais figurée d'après le système de représentation particulier à la symbolique chrétienne. D'où vient, dira-t-on, que donnant à la mort ou à ses divinités correspondantes un caractère éminemment redoutable, on ne se soit pas proposé d'augmenter la terreur que de telles puissances inspiraient, en choisissant, pour les représenter, l'image la plus propre à faire une vive impression sur l'homme, l'image de son néant? Plusieurs circonstances nous expliquent cette anomalie.

Longtemps d'abord la manière dont se pratiquaient les funérailles empêcha qu'on n'eût occasion de voir un corps réduit à l'état de cadavre ou de charpente osseuse. Le feu dévorait l'enveloppe mortelle, et ce qui en restait, l'*ossilegium*, amas d'ossements calcinés recueillis dans un linge noir après avoir été arrosé de vin, de lait et d'eau ne pouvait donner une idée du squelette, et encore moins suggérer la pensée de faire de ce squelette la représentation complète et figurée du mort ou de la mort. Bien plus, chez beaucoup de peuples, et plus particulièrement chez les Orientaux, les cadavres étaient réputés chose impure. C'était une opinion qui avait cours parmi les anciens, qu'un corps mort souillait tout ce qui en approchait, non seulement les hommes qui le touchaient et le regardaient, mais les dieux mêmes. Voilà pourquoi peut-être il était admis chez les Grecs que les divinités supérieures donnaient le coup mortel, tandis que les divinités secondaires venaient achever ceux qui avaient été frappés et enterraient ensuite les cadavres. Indépendamment des motifs que j'ai fait connaître, il est une raison qui a puissamment contribué à retarder l'apparition du squelette sur les monuments figurés de l'antiquité classique, c'est le soin que prenaient les artistes d'atténuer par des allégories pleines de charme l'austérité des enseignements moraux contenus dans les mythes religieux et dans les doctrines des sectes philosophiques. Aussi, quoique les écrivains et les poètes dépeignissent la mort avec des traits effrayants (sans faire soupçonner toutefois qu'elle se fût jamais offerte à leur pensée sous la forme d'un squelette), quoiqu'ils la représentassent pâle et blême, planant autour de nous avec des ailes noires, tenant un glaive à la main, grinçant ses dents affamées, ouvrant une gueule avide, et puis encore marquant ses victimes avec des ongles ensanglantés, couvrant de son ombre tout un champ de bataille, emportant des villes entières dans ses mains (1), l'art plastique préférait substituer, à ces lugubres images, l'allégorie touchante du Trépas, frère du Sommeil et fils de la Nuit, qui, sous la figure d'un bel adolescent, d'un génie ailé, debout, la jambe gauche croisée devant la droite, tenant une couronne avec un papillon, s'appuie dans une attitude mélancolique, et comme endormi lui-même, sur un flambeau renversé, dont il fait porter l'extrémité à terre ou bien qu'il presse contre la poitrine d'un jeune homme mort, étendu à ses pieds (Pl. I, fig. 4). Un masque est placé parfois auprès du génie ailé, pour indiquer que le rôle était fini, et ce symbole qui semble avoir inspiré à J.-B. Rousseau les vers fameux : *Le masque tombe, l'homme reste*, etc., rappelle aussi

(1) Silius Italicus donne à la Mort l'épithète de *lurida*, Horace celle de *pallida*, Tibulle celle de *atra*. Euripide appelle la Mort le fantôme aux ailes noires, et Horace dit (*Sat.*, II, 1, 57-58).

Seu me tranquilla senectas
Espectat, seu mors atris circumvolat alis.

Thanatos était aussi représenté avec cet attribut (Schol., in *Euripid. Alcest.*, v. 843, ap. *Oper. ed. Barnes*, p. 287). Le glaive de la Mort, c'est aussi le glaive de Thanatos ou, si l'on veut, celui de Proserpine, ou encore les ciseaux d'Atropos, le marteau de Charon, celui des autres divinités léthifères étrusques, ou enfin

l'épée de l'ange exterminateur. Comme monstre armé de dents cruelles, à la gueule béante, la Mort est citée dans les passages suivants : *Mors avidis pallida dentibus* (Sil.); *Avidos oris hiatus pandit* (Sen.); *Mors quæ perpetuo cunctos absorbet hiatus* (Burmman, *Anth. veter. latin.*, t. IV, p. 5, lib. V, ep. 63). D'autres fois on faisait allusion au sang dont ses bras ou ses ongles étaient rougis : *Præcipuus annis animisque oruento ungue nota* (Statius *Theb.*, VIII, v. 380). On lui appliquait encore d'autres images : *Fruitur cælo, bellatoremque volando campum operit* (idem., *ibid.*, v. 378); *Captam tenens fert manibus urbem* (*ibid. Theb.*, I, I, v. 633).

la dernière saillie de Rabelais mourant : *Tirez le rideau, la farce est jouée*. Dans cette figure symbolique, pleine de grâce et de charme, que Lessing a soigneusement étudiée et dont il a expliqué tous les détails, quelques archéologues ont cru reconnaître Thanatos ou la Mort. Mais il y a lieu de penser qu'une meilleure interprétation consiste à la prendre simplement pour le génie de la Mort, qui préside à la séparation de l'âme, laquelle s'échappe du corps sous la forme d'un papillon (1). L'association des idées de Mort et de Sommeil rencontre en Grèce dès la plus haute antiquité, et les artistes, en interprétant d'une manière sensible cette poétique image, ne firent que suivre la donnée d'Homère et d'Hésiode (2). La Mort et le Sommeil étant pour eux, d'après cette donnée, deux frères jumeaux, fils de la Nuit, ils avaient soin de leur attribuer une physionomie et une attitude à peu près identiques, de manière à rappeler la ressemblance qui doit naturellement exister entre des frères jumeaux. C'est pourquoi sur le coffre de Cypselus, ils les avaient représentés sous les mêmes traits, avec cette seule différence que l'un était blanc et l'autre noir. Dans un grand nombre de bas-reliefs et de monuments funèbres, le génie du repos-passager et celui du repos éternel se servent ainsi de pendant l'un à l'autre, reconnaissables tous les deux à la presque entière conformité de leurs traits, de leur attitude et de leurs attributs (3). Les Grecs avaient encore d'autres manières de rappeler le passage de vie à trépas; mais procédant toujours par euphémisme, ils figuraient soit un pied ailé auprès d'un caducée, avec un papillon qui prend l'essor, c'est-à-dire l'âme, suivant au séjour où elle l'emmène la divinité psychopompe, Mercure, soit simplement quelque emblème dont la signification était bien connue, comme le papillon, la roue, l'urne cinéraire, le flambeau renversé. Des représentations allégoriques plus complètes, plus étendues traduisaient en outre, sous une forme sensible, les conceptions mythologiques renfermant l'idée de la lutte de la vie et de la mort, du bien et du mal; mais les images lugubres et repoussantes que pouvait faire naître le souvenir d'un destin inexorable et destructeur n'étaient pour ainsi dire qu'effleurées, et se glissaient parmi les accessoires plutôt qu'elles n'envahissaient le fond même de la composition. Comme on l'a fort bien remarqué, l'idée de la mort, chez les anciens, ne devait point exclure celle de la joie. Si les Grecs répugnaient à figurer la mort sous un aspect hideux, lors même qu'elle était pour eux la Mort ou le dieu de la Mort, le redoutable Thanatos (4), ils ne témoignaient pas moins de scrupule à l'égard des autres divinités infernales. Pausanias nous apprend que ce n'était que depuis Eschyle, c'est-à-dire depuis le cinquième siècle avant notre ère, que les artistes donnaient généralement à la plupart de ces divinités une physionomie inspirant l'effroi. Ainsi, pour n'en rapporter qu'un exemple, la Furie qui figure dans le beau bas-relief représen-

(1) Le double sens d'un mot conduisit les Grecs à l'allégorie de l'âme s'échappant du corps sous la forme de cet insecte. Psyché signifiant dans leur langue l'âme et cette espèce de papillon qui, le soir ou la nuit, dans l'été, vole autour de la lumière et souvent se précipite dans la flamme, le papillon devint ainsi l'emblème de l'âme dont Psyché, dans les mythes, est une personnification. « Un noble instinct, pensa-t-on, anime le papillon, amant de la lumière; mais ce même instinct lui est funeste et cause sa mort. La chenille, qui se change en chrysalide et sort papillon brillant de sa dure enveloppe, est un animal humide, pareil à l'âme, qui, une fois tombé dans le monde humide de la matière et emprisonné dans ce corps mortel, a perdu sa liberté. Un moment vient toutefois où elle la recouvre, où, elle aussi, elle brise ses entraves, et laissant là l'enveloppe grossière qui la tenait captive, s'élance dans les espaces célestes et remonte vers sa lumineuse et divine patrie » (Dr. Fred. Creuzer, *Rel. de l'Ant.*, t. III, 3^e part.). De là cet emblème si connu d'un papillon posé sur un crâne humain, auprès d'un philosophe, tenant un livre et méditant.

(2) Hom., *H.*, v. 684-82; Hésiod., *Theog.*, v. 756-759. La formule *somno æternali*, inscrite sur les tombeaux, rappelait aux vivants cette douce croyance que la mort est le plus paisible des sommeils. Le sommeil, dit un poète gnomique, prépare à mourir;

c'est lui qui entretient la vie; il est l'image du mystère de la mort. Les chrétiens ne repoussèrent pas tout à fait l'idée de cette assimilation, car saint Chrysostôme, dans sa seconde homélie au peuple, parle en ces termes : « La mort n'est pas la mort, mais le sommeil de quelques instants. Jésus-Christ, lui-même, essaya de transformer le terrible Θάνατος en un ange bienfaisant, l'ange du sommeil. « Notre ami repose; celui qui conservera ma doctrine ne verra pas la Mort; ceux qui dorment se réveilleront; dans peu ils entendront la voix de celui qui les appellera. » (*Aux Hébreux*, II, 14.) La dernière demeure de l'homme, le cimetière, est encore appelé le *Champ du repos*. Dans les élégies, dans les poésies funèbres, dans les épitaphes, on aime à se servir de cette expression, *il dort*. Enfin sur la croix de bois noir, sur la pierre et sur le marbre qui protègent la dernière retraite du chrétien, on trace la formule : *Ici repose, etc.*

(3) Il y a des monuments où l'on ne rencontre qu'un seul de ces génies ou bien seulement l'attribut qui les remplace : les flambeaux.

(4) On se bornait à lui donner, comme aux Kères, qui en étaient l'image, un visage noir ou blême et des pieds crochus. C'est ainsi qu'il est représenté sur le coffre de Cypselus.

tant l'enlèvement d'Hélène, a un visage calme et plein de noblesse. Au contraire, dans la majeure partie des peintures de vases, le côté hideux, plus moderne et plus populaire, est préféré par l'artiste, et l'Érinnye a des ailes noires et des pieds crochus (1). Les ailes noires et en général la couleur noire ou sombre, les pieds ou les ongles crochus, les serpents enroulés autour des bras ou mêlés à la chevelure, l'aspect hérissé, sanglant, effaré devinrent les signes caractéristiques de toute une race de divinités léthifères, dans laquelle il faut comprendre les Furies, les Érinnyes, les Kères, les Harpies (2), et jusqu'aux diables chrétiens (3). Le glaive, la hachette, le marteau, le trident, la faux, la flèche, en un mot l'arme vengeresse qui tranche ou qui assomme, contribuèrent aussi à donner un aspect significatif à d'autres divinités redoutables que l'on représenta néanmoins d'une manière plus grave et moins excentrique, mais toujours, à la vérité, sous des couleurs sombres et des traits menaçants. Ces attributs appartenaient surtout aux juges et aux rois des enfers, aux dieux supérieurs de vengeance et de mort; quelquefois aussi aux mauvais génies conducteurs des âmes, et même aux divinités célestes, qui, dans certains cas, se dépouillaient de leur caractère conservateur et protecteur, pour semer la désolation parmi les hommes, comme Diane et Apollon qui lançaient sur la terre des flèches empoisonnées. Toutefois, quels que fussent les progrès de l'envahissement de la laideur fantastique dans les produits de l'art, nous n'arriverons pas à constater l'apparition du squelette sur les monuments figurés des anciens, tant que nous n'aurons en vue, comme précédemment, que la personnification et la déification de la Mort. Il est suffisamment établi, en effet, que la Mort, comme divinité, ne se montre nulle part sous forme de squelette. Et cependant on tirerait une fausse induction de ces paroles, si l'on pensait que l'antiquité, pour n'avoir pas donné à la Mort la figure d'un squelette, n'a jamais connu, n'a jamais représenté de squelettes. Elle en a connu et représenté, au contraire, et même un nombre assez considérable. Mais alors, dira-t-on, que doivent-ils signifier? Invoquant le témoignage de Lessing, juge parfaitement éclairé en cette matière, nous trancherons la question du premier coup et nous répondrons que ces squelettes sont des Larves, non pas parce que

(1) Alfred Maury, *Encyclop. mod.*, art. DÉMON.

(2) Les Harpies, analogues aux Parques et aux Kères, se sont confondues avec les Furies. Elles enlevaient les morts. Figurées originairement par des oiseaux à têtes de femme ou par des femmes ailées, leur caractère qui ne respirait que la beauté finit par prendre une physionomie de plus en plus hideuse. Les Parques, qui avaient primitivement l'air sévère, mais qui n'avaient rien d'horrible, subirent une transformation analogue. Les Sirènes, proches parentes des Harpies, étaient aussi représentées par des femmes-oiseaux: elles accompagnaient les âmes au lugubre séjour et adoucissaient par leurs chants les affres de la Mort. C'est ici le lieu de se rappeler que les anciens employaient la musique, non seulement dans les funérailles, mais aussi pendant l'agonie, comme le prouve un bas-relief publié par Caylus (*Recueil d'Antiq.*, t. III, p. 267, pl. LXXIII). D'autres fois les Sirènes se servaient de leurs chants séducteurs pour tendre des pièges à ceux qu'elles se proposaient de faire tomber entre leurs griffes et qu'elles voulaient livrer ensuite à Hadès (l'enfer). Les Sirènes qui attiraient l'âme à elles étaient, en raison de leur rôle funéraire, représentées parfois sur les tombeaux. Le bûcher monumental, qu'Alexandre fit construire à Babylone pour les funérailles d'Iléphestion, son favori, était terminé par des figures de Sirènes creuses. Ces figures cachaient les musiciens chargés de louer le mort et d'entonner le chant funèbre. C'était donc là un concert fictif de Sirènes imaginé conformément aux croyances qui faisaient attribuer à ces gracieuses musiciennes le caractère de divinités léthifères ou psychopompes. Cette allégorie païenne fut acceptée par les chrétiens, et le peuple, au moyen âge, crut à l'existence réelle des Sirènes et redouta le pouvoir funeste de leur chant. Seulement au lieu de les représenter sous la forme de femmes-oiseaux, on leur donnait celle de femmes-poissons, du moins

est-il plus ordinaire de les voir figurées de la sorte. Il en existe des représentations dans les sculptures et les peintures des anciens édifices, voire des églises, où la symbolique chrétienne en avait fait la personnification de la volupté et des entraînements coupables des sens. M. E. Cartier a dessiné les cinq figures des Sirènes qui décorent les voûtes de la salle des gardes de l'ancien évêché de Beauvais. Ces Sirènes forment un concert et jouent de différents instruments de musique. Comme elles se rapportaient doublement à mon sujet, j'en ai donné une copie pl. XIV, fig. 87. Dans l'original, elles se détachent sur un fond rouge sombre, semé de feuillages funèbres, et les arêtes des ogives qui les séparent portent des ornements noirs et blancs.

(3) Le noir comme les couleurs livides et rougeâtres furent employés par les artistes de l'antiquité dans un grand nombre de représentations mythiques de dieux infernaux et fulguraux, et généralement attribués par eux aux personnifications du principe malfaisant. Le blanc était l'image de la Maladie et de la Mort que les dieux avaient le pouvoir d'engendrer; le noir représentait l'obscurité au sein de laquelle ils se plaisaient à vivre; le rouge faisait allusion au sang et aux flammes des lieux expiatoires où ils exerçaient les fonctions de juges et de vengeurs. Aussi ces couleurs ont-elles servi, en divers lieux, à caractériser la livrée du deuil et de l'affliction. Dans nos légendes, les revenants sont blancs ou noirs, et le blanc et le noir sont les couleurs de nos draperies et de nos vêtements funèbres. « C'est de la nuit et des ténèbres, dit le » R. P. Ménétrier que l'on a appris à tendre de noir les maisons » de deuil et les autres lieux fixés aux cérémonies funèbres; car, » depuis le commencement du monde, le jour et la nuit ont été » les symboles de la vie et de la mort, comme le blanc et le noir » sont les couleurs de l'un et de l'autre. »

le mot *larve* ne signifie autre chose qu'un squelette, mais parce qu'il servait à désigner les esprits mal-faisants, les mauvais démons qui tourmentaient les hommes de leurs hideuses apparitions. Sénèque (*Consolat. ad Luc.*, ep. 24) décrit les âmes qui habitent aux enfers comme de véritables squelettes : *Nemo tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras, et larvarum habitum nudis ossibus coherentium*. Les Delphiens supposaient que, lorsque les morts arrivaient dans la demeure infernale, Eurynome disséquait leurs corps avec ses dents et les réduisait à l'état de charpentes osseuses (PAUSANIAS, *Phoc.*, XXVIII). Ovide attribue aux ombres des morts l'épithète d'*ossea larva*. Lucien, dans son dialogue de *Ménippe et Philonides*, dépeint celles-ci sous des traits qui rappellent cette épithète. Les anciens lexicographes grecs donnent l'expression de *larva* comme correspondant aux expressions de δαίμονιον, φαντασμα, εἶδωλον, σκελετος (*Cyrilli, Philoxeni et aliorum glossaria a Labbæo collecta*); car on n'a pas oublié que les δαίμονες grecs étaient effectivement identifiés avec les Mânes, Larves ou Lémures des Latins, ainsi que le prouve encore cette exclamation d'Apulée, parlant d'un squelette qu'on l'accusait de posséder chez lui comme objet magique : « Est-ce là un squelette? est-ce là une larve? est-ce là ce que vous appelez une image de ce démon (1) ? » Le mot σκελετος, rendu par celui de νεκρός, indique non moins clairement que les morts ou Larves étaient conçues sous la forme de squelette (2). Le squelette représentait donc non Celle qui est la négation du principe de l'existence, le terme opposé de la vie; mais la créature qui a cessé d'être, qui a quitté ce monde et qui est censée habiter les lieux souterrains. En d'autres termes, le squelette ne représentait pas la Mort, mais le mort, celui qui n'est plus. Or, l'image de celui qui n'est plus, rappelant le mystérieux pouvoir qui brise l'existence, le squelette devint aussi un symbole de mort, de destruction, d'extinction du principe vital et de dissolution de l'être vivant, symbole que l'on pouvait rapporter aussi bien à chaque individu en particulier qu'à l'humanité en général. Telle était la signification attachée à la figurine de bois peint représentant une momie dans son cercueil, que l'on faisait circuler, en Égypte, dans les banquets. Tel était aussi le caractère attribué à la poupée lémurique d'argent, *larvam argenteam*, du festin de Trimalcion. Ces mots : *Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus*, ne signifiaient pas : « Bientôt celui-ci nous entraînera ! Sous cette figure, la Mort nous appellera ; » mais ils avaient le sens des paroles que les Égyptiens adressaient à leur momie convivale; ils signifiaient : « Voilà ce que nous serons; nous devenons tous de pareils squelettes, lorsque la mort nous aura appelés à elle. » La momie, le squelette réveillaient donc l'idée de la mort par celle du mort, de la larve, mais ils ne représentaient pas la Mort en tant que personnification ou divinité. Toutes les reproductions du spectre osseux que l'antiquité nous a léguées ne semblent pas admettre une autre explication. Les squelettes rapportés par Gori, par Winckelmann, par Ficoroni, par Jorio, par Millin, par d'Olfers, par Müller (3), à l'exception peut-être des squelettes gnostiques, ont le véritable caractère de larves, et servent pour la plupart à constituer allégoriquement un *Memento mori*, sans qu'aucun d'eux nous mette en présence d'une nouvelle forme, d'un nouveau type du dieu *Thanatos*. Ainsi, dans la sardoine du cabinet de Florence, publiée par Gori (4), comme

(1) *Hiccine est sceletus? Hiccine est larva? hiccine est quod appellitabatis daemionium?* (Apul., *Apolog.*, 506). A un autre endroit du passage dont il est question ici, Apulée se sert encore d'une expression qui indique que ce genre de figure était regardé comme représentant une larve : *En vobis quem scelestus ille sceletum nominabat?... Hunc denique qui larvam putat ipse est larvatus*; et quelques lignes plus haut, il nous explique ce que son accusateur entendait par un squelette : c'était un cadavre dépouillé de ses viscères et de ses chairs, *macilentam vel omnino evisceratam formam diri cadaveris fabricatam, prorsus horribilem et larvam*. (Cf. Alf. Maury, *Du personnage de la Mort*, 3^e Mémoire, *Revue archéol.* du 15 août 1848, 5^e année, 5^e livr.)

(2) D'après son ancienne signification, le mot σκελετος désignait plutôt un corps desséché, amaigri, qu'un véritable squelette, et c'est bien là en effet l'aspect que représentaient plusieurs squelettes figurés sur d'anciens monuments : par exemple, ceux des bas-

reliefs du tombeau de Cumes (voy. pl. I, fig. 4.). Il en est d'autres pourtant qui se rapprochent davantage de la charpente osseuse proprement dite.

(3) Gori, *Museum etruscum*. Florentiæ, 1737, 3 vol. in-fol., fig. *Museum florentinum*. Florentiæ, 1731-60, 12 vol. in-fol. fig. — Winckelmann, *Descript. des pierres gravées du baron de Stosch*. Flor., 1760, in-4°, fig. — Ficoroni, *Gemmae antiquæ litteratæ aliæque rariores et illustr. a Nic. Galeotti*. Romæ, 1757, gr. in-4°, fig. — Jorio (Andrea de), *Scheletri cumani*. Nap., 1810, fig. — Millin, *Magasin encyclopédique*, 1813, janvier. — D'Olfers, *Ueber ein Merkwürdiges Grab bei Kuma und die in demselben enthaltenen Bildwerke*. Berlin, 1832 (dans la collect. des *Mémoires de l'Académie des sciences de Berlin*, ann. 1830). — Müller, *Archæologie der Kunst*.

(4) *Mus. florent.*, vol. I, tab. 91. (Cf. Gori *observat.*, ib., p. 175, et *Galerie de Florence*, dess. par Wicar, t. III, p. 28.)

dans la pierre gravée de la collection de M. Badeigts de Laborde, le squelette qui danse devant un homme assis jouant de la double flûte est une larve, et M. Alfred Maury, loin de prendre ce sujet pour une scène des *Compitalia*, ainsi que l'a fait M. d'Olfers, le considère comme une allusion à la Mort, qui nous surprend inopinément tandis que nous nous livrons aux joies de la vie (pl. II, fig. 10). La larve, en effet, par sa danse funèbre, rappelle au berger insouciant le sort qui lui est réservé. Au surplus, d'après l'avis des plus savants archéologues, la plupart des bas-reliefs, statuettes, pierres gravées et autres monuments sur lesquels sont figurés des squelettes, ne sauraient être classés parmi les œuvres d'art proprement dites, car ils sont d'un travail grossier qui accuse une origine populaire assez rapprochée de la période de décadence. La date qui doit leur être assignée, n'ayant pu être fixée d'une manière certaine, il se pourrait qu'ils ne fussent pas tout à fait aussi anciens qu'on a été tenté de le croire. M. Alfred Maury ne pense pas que, dans la Grèce propre et l'Italie, l'image du squelette ait paru bien antérieurement à l'époque impériale, et il faut supposer que c'est vers le temps où cette image commença à être connue, qu'on en fit choix pour représenter les larves, les lémures, les démons infernaux en même temps que l'allégorie de la mort substituée à la vie. Il n'est cependant pas impossible que cette image, avec le sens mystique qu'il est permis d'y attacher, n'ait été employée beaucoup plus anciennement dans les pratiques secrètes de l'initiation aux mystères. On sait que plusieurs de ces rites offraient souvent d'effrayantes apparitions (1). Pourquoi le lugubre simulacre n'y aurait-il pas joué un rôle analogue à celui qu'il joue encore dans certaines institutions mystiques parvenues jusqu'à nous ? La vue du spectre osseux, ou tout au moins de la momie desséchée, aurait servi non seulement à éprouver le courage des aspirants, mais aussi à éclairer leur esprit sur les vérités fondamentales de certains dogmes austères. Si le symbole de la mort, en Égypte et en Grèce, put être exposé dans toute sa crudité au milieu des joies du festin, comment n'aurait-il pas trouvé place dans les sévères enseignements de la morale ? Pour constituer ce symbole, d'ailleurs, il n'était pas absolument besoin de la forme entière du squelette. un crâne, quelques ossements suffisaient. D'Olfers décrit plusieurs pierres gravées où l'allusion funèbre n'est indiquée qu'au moyen de ces tristes débris. Il cite d'autres monuments antiques où ceux-ci accompagnent l'image du squelette, comme pour réunir plus étroitement à la figure de la larve les attributs parlants de la mort. Ce sont ces attributs parlants de la mort que l'on rencontre aussi dans quelques images allégoriques des religions de l'Orient, par exemple, dans l'une des figures du triangle hindou (pl. I, fig. 8), dans l'effroyable parure donnée à Siva-Roudra et à sa terrible épouse (fig. 7), et dans plusieurs autres représentations d'idoles dont les traits font allusion aux instincts farouches et destructeurs des divinités. Mais que nous ayons sous les yeux un squelette entier ou seulement un fragment de squelette, nous n'avons ni dans l'un ni dans l'autre cas une personnification figurée de la Mort. Nous avons un emblème de destruction, un *Memento mori*, rien de plus.

Quoique les Israélites eussent fait de nombreux emprunts aux dogmes de l'Orient, et même au polythéisme hellénique, on ne trouve point chez eux de trace qui indique que ce peuple ait conçu et personnifié la Mort sous la forme d'un homme décharné, d'un assemblage d'ossements, en un mot d'un squelette. Cependant les diables juifs avaient été identifiés avec les divinités infernales des païens, notamment les *Satanims* avec les démons grecs. Mais cette identification n'eut pas le résultat qu'elle obtint chez les chrétiens, c'est-à-dire qu'elle n'aboutit point à la production d'un nouveau mode de représentation de la Mort. Laissons parler à ce sujet un écrivain qui, en pareille matière, fait certainement autorité, et dont nous avons déjà plusieurs fois invoqué le témoignage : « Les démons chrétiens, dit M. Alfred Maury, étant identifiés avec les *δαίμονες*

(1) Il est généralement reconnu que, dès l'origine, les rites des petits mystères consacrés à Proserpine, ou plutôt à Hécate, offraient des images terribles. « On voyait des spectres à crêtes de dragon, des monstres tantôt bœufs, tantôt mulets, tantôt chiens à plusieurs têtes. Hécate, si monstrueuse elle-même, passait pour avoir le pouvoir de faire apparaître des fantômes, entre autres

Empuse, qui n'avait qu'un pied, ou qui, suivant d'autres, avait une cuisse d'airain et une jambe d'âne. Ceux des aspirants à qui il arrivait de donner des signes de frayeur pendant les épreuves étaient repoussés comme indignes. » (Charles Magnin, *Les origines du théâtre moderne*. Paris, 1838, t. I^{er}, p. 81-82.)

» grecs, avec les larves et lémures, durent recevoir la forme et les traits que l'imagination populaire prêtait
 » à ceux-ci. Les néophytes, et surtout ceux des contrées où régnait le polythéisme helléno-latin, se repré-
 » sentèrent donc les anges déchus sous la forme hideuse de larves, de squelettes. Cette forme devint par
 » conséquent celle de l'ange déchu par excellence, du chef des légions rebelles, Satan, l'ancien ange de la
 » mort, la MORT PERSONNIFIÉE. » Ce fut par cette série de confusions, d'identifications, d'emprunts d'une
 religion à l'autre, que la Mort, *Thanatos*, arriva à être pour les chrétiens un squelette animé. Cette trans-
 formation paraît s'être opérée principalement chez les gnostiques (1). En effet, la croyance à un personnage
 réel de la Mort est consignée dans les écrits émanés de cette secte. Les Gnostiques puisaient beaucoup plus
 largement à la source païenne que les orthodoxes, qui n'y prenaient que ce qui était d'accord avec l'esprit
 du christianisme. La Mort, sous la figure d'un squelette, apparaît sur quelques monuments gnostiques.
 Une pierre basilidienne, publiée par Gori (2), représente un squelette armé d'un fouet et monté sur un
 char trainé par deux lions. Ce squelette triomphant foule aux roues de son char d'autres squelettes (pl. II,
 fig. 19). Des inscriptions hiéroglyphiques accompagnent cette bizarre représentation, où l'on peut voir
 une image du triomphe du démon Satan, ou *Thanatos*, dont le lion était l'emblème (3). On a rapproché de
 cette pierre gnostique une pierre sépulcrale citée par Boldetti, qui semble traiter le même sujet dans le
 sens des idées chrétiennes sur la victoire du Christ vainqueur de Hadès ou de *Thanatos* (pl. II fig. 14).
 On y voit, en effet, une figure représentant les roues du char de la Mort, ou, si l'on veut, le train de ce
 char surmonté de la croix qui semble l'avoir arrêté dans sa course et rendu immobile. Les lions ont été
 dételés, et *Thanatos* le triomphateur renversé ou mis en fuite par la toute-puissance du signe rédempteur.
 De ses fonctions de cocher sinistre, il ne reste plus rien, si ce n'est le fouet que l'on a représenté auprès
 de la figure du char abandonné. On compte treize points sur l'un des côtés de la pierre (4). M. de Ham-
 mer a décrit deux coffrets gnostiques du cabinet du duc de Blacas, sur lesquels sont représentés des crânes.
 Dans les cérémonies mystérieuses que célébrait la secte des Stadinghiens, condamnée par le pape Gré-
 goire IX, on voyait un personnage qui figurait la Mort (5). Or, cette secte était imbue d'idées gnostiques
 qu'elle avait rapportées de l'Orient, où ces idées n'avaient pas cessé de se perpétuer (6).

Si des monuments gnostiques nous passons aux monuments chrétiens, nous rencontrons sur d'anciennes
 peintures le démon, prince de la Mort, βασιλεύς του Θανάτου, représenté dans ses apparitions aux solitaires sous
 la forme d'un squelette (7). Sur d'autres peintures, nous voyons de saints personnages méditant sur les
 conséquences du terrible *Finis rerum* à la vue des squelettes étendus devant eux dans le tombeau. Ces
 deux sortes de représentations nous expliquent le double sens que les premiers chrétiens attachaient à
 l'image du squelette. Cette image ne réveillait pas seulement dans leur esprit l'idée de la destruction ma-
 térielle qui est l'œuvre de la mort, elle leur rappelait encore la destruction morale qui est l'œuvre de Satan.

(1) « Le nom de *gnose* et l'adjectif *gnostique* viennent d'une ca-
 cîne grecque, qui signifie *savoir, connaître*. La *gnose* est moins
 une science qu'un fonds inépuisable d'hypothèses mystiques et tout
 arbitraires sur le développement successif des existences qui au-
 raient précédé la formation de l'univers, et qui expliqueraient sa
 nature. Cette *gnose* embrassait le système de l'émanation asiatique,
 la généalogie des dieux de l'Égypte, la kabale spéculative des Juifs,
 revus, corrigés et augmentés, selon l'esprit des abstractions grec-
 ques : on dirait la métaphysique de la métaphysique. Pour les uns,
 c'était beaucoup, pour les autres presque rien. » (J. SALVADOR, *Jé-
 sus-Christ et sa doctrine*. Paris, Guyot, 1838, t. II, p. 186,
 note 4.) Au moyen âge, le mot *gnostique* se disait pour savant.

(2) Inscript. t. I, p. 454, plus fidèlement rapportée par d'Olfers.
 (Voy. *Ueber ein merkwürdiges Grab bei Kumae*, pl. 5, fig. 6.)

(3) Lessing n'y a vu que des larves qui, dans l'autre vie, s'occu-
 pent encore des amusements qui firent leurs délices dans celle-
 ci. Herder a combattu avec quelque fondement cette opinion, et

MM. d'Olfers et Alfred Maury se sont rangés de l'avis de ce der-
 nier. Le char de la Mort a son analogue dans le *charroi* du moyen
 âge, dans le char du roi Artus ; dans ce cortège infernal, cette
 mesnie diabolique qui traversait les airs avec un grand fracas.

(4) Dr. Fr. Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der
 alten Christen*. Altona, 1825, taf. IV, n° 87.

(5) *Demum novitio procedenti, occurrit miri palloris homo adeo
 extenuatus ut macer quod consumptis carnibus sola cutis re-
 licta videtur ossibus superducta; hunc novitius osculatur et
 sentit frigidum sicut glaciem et post osculum catholica memoria
 fidei de ipsius corde totaliter evanescit.* (Rainald, *Annal*, t. XIII,
 p. 446, 447, an. 1234.)

(6) Alfred Maury, *Du personnage de la Mort*, *Revue archéolo-
 gique* du 18 août 1848.)

(7) D'Agincourt, *Hist. de l'art : peinture*, pl. XXXII ; *sculpture*,
 pl. VIII, n° 3.

A la pensée de la cessation de la vie, se joignaient pour eux, de toute nécessité, les préoccupations relatives au dogme inflexible du châtement et aux supplices éternels de l'enfer. Hadès ne pouvait être séparé de Thanatos, et le serpent, ou le ver, diminutif de l'ancienne forme zoologique d'Ahriman, se glissait dans les chairs du cadavre, s'enroulait autour des crânes et pénétrait jusque dans les os desséchés ! En raison des avertissements réputés efficaces qu'un tel spectacle donnait à la chrétienté par rapport au sort futur de l'âme, on eut soin d'y recourir pour ainsi dire journallement, et la recommandation *Pensez à la mort, mes frères*, multiplia de toutes parts les décorations et les drames funèbres. Recueillies avec soin et exposées publiquement, les dépouilles des martyrs devinrent l'objet de la vénération des fidèles. Elles accoutumèrent les regards à contempler avec joie de lugubres images. Pour honorer davantage ces restes chéris, on les parait d'ornements mondains, on les renfermait dans des châsses précieuses, on les plaçait dans des chapelles et dans des églises où l'on se rendait de fort loin pour les visiter (1). Les tombeaux qui avaient reçu les corps de quelques saints personnages attiraient la foule des dévots, qui, de cette façon, s'habituaient à hanter la demeure paisible des morts. Dans ces dépôts sacrés des cadavres qui attendaient la résurrection, l'imagination des fidèles se représenta le champ funéraire d'Ézéchiël, cette vaste campagne couverte d'ossements desséchés, ces ossements desséchés interpellés par le Seigneur, *Ossa arida, audite verbum Domini*, et le Seigneur appelant par la bouche de son prophète l'Esprit qui vient des quatre vents pour rendre au squelette sa carnation et sa vie (2). Tout cela conduisit les chrétiens à se familiariser de plus en plus avec la vue des restes décomposés de notre enveloppe mortelle. Après avoir employé le squelette ou les fragments du squelette en nature, soit comme relique, soit comme *Memento mori*, on multiplia les reproductions artificielles de cette image par le secours de la statuaire et de la peinture. Que cela ait eu lieu dès les premiers temps du christianisme, c'est ce qui paraît fort douteux. En effet, il est reconnu que les artistes convertis à la foi nouvelle ne purent rompre sur-le-champ avec les formes et les coutumes de l'art païen, et que longtemps encore ils se servirent des gracieuses inventions du polythéisme dans l'interprétation figurée d'un grand nombre de sujets, notamment dans celle de l'allégorie funèbre (3). On retrouve donc, parmi les images qu'ils tracèrent, les deux génies avec le flambeau, le papillon, la lyre, et d'autres attributs, d'autres emblèmes puisés à la même source. Une pierre gravée, communiquée à l'auteur de la *Symbolique* par M. Munter, représente une tête de mort surmontée d'un papillon et ayant à côté d'elle l'hydrie qui contient l'eau rafraîchissante, conformément aux croyances égyptiennes transplantées en Grèce, et communiquées au christianisme par l'intermédiaire des néo-platoniciens (pl. II, fig. 13). Bien que ce soit là un exemple de l'emploi symbolique de la tête de mort chez les premiers chrétiens, rien n'a pu établir jusqu'à présent qu'il ait existé la moindre trace de la représentation d'un squelette sur les peintures des Catacombes. Les anciennes églises ne paraissent pas non plus avoir possédé aucun monument où se rencontrât ce genre de figure. Les sujets qu'on y peignait étaient d'ailleurs en petit nombre ; souvent même ils faisaient complètement défaut. Dans l'histoire de la destruction de la grande église de Nicomède, sous Dioclétien, nous ne lisons rien qui se rapporte aux images dont cet édifice aurait pu être orné. Eusèbe, qui a décrit l'église des apôtres à Constantinople, aussi bien que celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem, ne donne pas non plus à penser qu'il y eût des statues ou des images d'une autre nature dans ces temples. L'attachement des artistes pour les formes de l'art païen dut naturellement rendre plus d'une fois leurs œuvres suspectes (4). Jusqu'au III^e siècle, l'autorité religieuse fit preuve de rigorisme à cet égard ; mais

(1) Pour avoir une idée de ce qu'était la dévotion des reliques au moyen âge et de l'emploi qu'on faisait de celles-ci pour attirer le peuple dans les temples, il faut visiter, à Cologne, l'église de Sainte-Ursule toute remplie des ossements de la sainte et des onze mille vierges ses compagnes. Ces ossements sont précieusement conservés dans de petites et jolies châsses garnies d'or. On les montre, pour une certaine somme d'argent, aux fidèles comme aux simples curieux.

(2) G. Herder, *Supplément à la dissertation de M. Lessing, sur la manière de représenter la Mort chez les anciens*, trad. de

l'allemand dans le *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités*. Paris, Barrois, 1788, t. IV.

(3) Creuzer, *Abbildungen zur Symbolik*, taf. VII, 3, ou l'explication des planches de l'ouvrage de Creuzer, dans la traduction de J. D. Guignaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, 1^{re} partie, planche dern., fig. 559.

(4) On craignait, en effet, que ces images symboliques, tirées d'un culte qu'il fallait à tout prix anéantir, ne nuisissent aux progrès du culte nouveau en y entretenant quelques vieux ferments d'idolâtrie.

peu à peu elle devint généralement plus tolérante. Depuis le commencement du v^e siècle, et même dès la fin du iv^e, les écrivains ecclésiastiques parlent avec éloges des images peintes dans les églises, et des pontifes qui favorisaient ce genre d'ornementation, entre autres Grégoire de Nazianze. A cette époque, il était d'usage de peindre entièrement l'intérieur des temples, comme celui des maisons religieuses; on historiait jusqu'aux murailles des dortoirs et des réfectoires. Les ecclésiastiques eux-mêmes se chargeaient d'embellir leur demeure. De même qu'il y eut en Grèce des sociétés d'artistes (*θησοῦραι*), qui, sous la direction du sacerdoce, brodaient des étoffes, sculptaient le bois ou l'ivoire, doraient les statues, peignaient les murs et les colonnes des temples, ciselaient les vases sacrés, composaient des hymnes et dansaient en chœur autour des victimes (1); de même il y eut très anciennement, parmi les chrétiens, des confréries d'artistes qui exécutaient des travaux analogues, et qui subissaient d'autant plus elles-mêmes l'influence de la direction sacerdotale qu'elles étaient pour la plupart uniquement composées d'individus appartenant aux ordres monastiques. Il est permis de conjecturer que c'est au sein de ces écoles artistico-religieuses fondées dans les cloîtres que se développa l'idée du symbole funèbre figuré par des squelettes et des ossements. On s'inspira, dans cette circonstance, des souvenirs du paganisme, et peut-être aussi de quelques monuments gnostiques que l'on pouvait avoir eus sous les yeux (2). Le triomphe du Sauveur sur l'esprit du mal avait été figuré originairement par une croix ou par le monogramme du Christ posé sur un serpent (3). On sait que la croix, emblème du Dieu qui racheta les hommes, fut élevée sur le Calvaire, et que, selon la signification de ce mot, le Calvaire était un lieu couvert de crânes et d'ossements. Cette croix avait triomphé de la Mort, par conséquent on crut devoir y ajouter une tête de Mort avec quelques ossements pour indiquer cette victoire; on fit même plus, on plaça un squelette furieux de sa défaite à côté du tombeau que Jésus-Christ venait de quitter en triomphe. Dans la suite, on alla plus loin encore, on représenta le Sauveur luttant avec la Mort et terrassant l'antique ennemi des hommes. Partout ces allégories furent très fréquemment reproduites, et l'imagination du clergé, *poussant toujours de plus en plus au noir*, l'humanité se trouva comme enveloppée d'un vaste réseau funèbre. S'autorisant de la parole austère de saint Jérôme, qui a lui-même pour attribut une tête de mort, les prêtres recommandaient aux fidèles d'aller visiter les charniers de préférence aux cabarets. Le réceptacle mortuaire, appelé charnier au moyen âge, était la véritable maison des morts, ainsi que l'indique le nom de *Todtenhaus*, qu'il porte en allemand. C'est là qu'on empilait les modernes victimes du classique Thanatos. C'est là probablement que les artistes allaient choisir leurs modèles et en étudier l'ostéologie. Or, les artistes qui rient volontiers de tout, *pour ce que rire est le propre de l'homme*, durent admirer les postures variées et parfois comiques de ces squelettes suspendus à la file ou entassés les uns sur les autres au hasard. De telles exhibitions pouvaient déjà leur donner l'envie d'animer la carcasse osseuse, et de faire du mort la parodie de l'être vivant. D'un autre côté, la vue des riches parures étalées sur les reliques, et peut-être aussi des costumes variés sous lesquels on avait coutume, en divers pays (4), d'exposer les morts de différent sexe et de différente condition, comme pour rappeler le rôle qu'ils avaient joué dans la vie, devait naturellement suggérer à ces mêmes artistes la pensée d'habiller le squelette, de le transformer en un mannequin, en une marionnette tantôt revêtue de la pourpre des rois, tantôt cachée sous les haillons du mendiant. Qu'ils aient eu avec

(1) Ch. Magnin, *Les origines du théâtre moderne* (ouvr. précité), t. I, p. 73.

(2) « Quand le christianisme eut recours aux images pour propager son enseignement et entretenir la croyance à ses dogmes dans l'esprit du vulgaire, il dut non seulement prêter à la Mort une existence individuelle, un langage, des actions, mais encore une forme, une apparence spéciale. Cette forme, il n'en trouvait pas le modèle chez les Juifs, il dut emprunter au polythéisme gréco-latin ses représentations et ses souvenirs plastiques pour les adapter à des idées nouvelles. Ce fut donc à l'art hellénique et latin que les néophytes demandèrent des images de la Mort, non à l'art grandiose et idéaliste qu'inspirait la philosophie,

» mais à cet art simple et populaire qui se bornait à reproduire les grossières idées du vulgaire. » (Alfred Maury, *Du personnage de la Mort*, 4^e Mémoire, *Revue archéol.*, 1847.)

(3) Voy. les médailles de Constantin, notamment la médaille de bronze rapportée, d'après Bauduri (I, 213), dans Creuzer, *Rel. de l'ant.*, t. IV, 1^{re} partie; *expl. des pl.*, pl. CCLXI, n^o 931. A la fin du xvi^e siècle, les Meistersaenger de Strasbourg avaient adopté, en souvenir de ce triomphe, une figure allégorique plus explicite que le Labarum. C'est celle que j'ai donnée pl. II, fig. 15.

(4) Surtout en Italie, comme dans les galeries souterraines de la Sicile, et en général dans les catacombes. (Voyez plus loin quelques détails sur ces hypogées chrétiennes.)

cela sous les yeux le spectacle de quelques unes de ces danses malades qu'on attribuait au démon caché dans le corps des sauteurs hallucinés (*larvati*), et voilà les Danses des Morts toutes formées, les voilà réellement telles que le moyen âge nous les présente, avec leurs personnages bizarres, leurs cadavres décharnés, leurs arides squelettes, moderne exhibition de larves, attristante et comique à la fois !

Que les squelettes des Danses des Morts aient eu originairement le caractère de larves plutôt que celui d'une personnification de la mort, c'est ce qu'il ne me paraît pas impossible de démontrer. Je sais que c'est là une opinion nouvelle et que ne partageront pas ceux qui voient dans ces rondes semi-religieuses, semi-burlesques, un sujet tout chrétien. Rattacher les Danses des Morts à l'antiquité, c'est presque commettre un sacrilège ; c'est déplaire surtout à ces écrivains qui, pour donner une vaine satisfaction à l'esprit de secte ou plutôt de coterie religieuse, prétendent contre toute vraisemblance, car les monuments historiques leur donnent sur ce point un démenti formel, que ces œuvres singulières n'avaient pris un aspect bizarre et grotesque, hideux même, que par suite des tendances *matérialistes* de la réforme.

« Le squelette des Danses du xvi^e siècle, disent-ils, apparaît comme un horrible baladin qui se joue de la vie et étale avec un cynisme atroce la nudité que le tombeau lui a faite. De là (la conséquence est fort juste en effet), oubli des enseignements du passé, glorification du néant sous une forme étrange, dédaigneuse et effrayante. Pour des hommes qui brisaient la chaîne de la foi, les leçons du tombeau prenaient toute la rébellion du doute, le piquant de la peur étouffée sous le scepticisme et la moquerie. » Que d'éloquence dans la tirade qu'on vient de lire, et quel dommage qu'un si beau raisonnement soit basé sur de fausses prémisses ! Vraiment, si vous vous proposez de faire une dissertation historique et non un sermon religieux, si vous vous adressez aux gens d'étude, et non aux dévots fanatiques, tâchez, dans votre intérêt, d'être mieux renseigné, et ne vous exposez pas surtout à ce qu'on puisse vous démontrer, pièces en main, que tout ce que vous dites des danses du xvi^e siècle s'applique précisément aux danses catholiques, apostoliques et romaines que vous leur opposez. Croyez-vous que nous ne connaissons pas la Danse Macabre et les vieilles Danses allemandes des xiv^e et xv^e siècles ? Sont-elles moins extravagantes que les autres ; le squelette y fait-il moins de grimaces et de gambades ? S'y montre-t-il plus respectueux envers les gens d'Église et plus galant avec les personnes du sexe ? La pensée des artistes y est-elle moins entachée de matérialisme et plus conforme au sentiment du beau ? Les figures de la vieille ronde allemande, tout ébouriffées de serpents, ont-elles un aspect moins grotesque et une allure moins bouffonne que les personnages de la ronde d'Holbein ? Le lecteur n'a qu'à examiner les pièces du procès ; qu'il compare et qu'il juge, il verra de quel côté est la bonne foi.

Quoi qu'on fasse, et quelque haine que l'on porte aux Grecs et aux Romains, aux Albigeois et aux Protestants, il est une vérité que la raison humaine proclamera toujours, c'est celle que des esprits éclairés par les lumières d'une saine philosophie ont déjà maintes fois reconnue, à savoir, que les croyances religieuses ne marchent pas par sauts, pas plus que la nature physique dans ses créations ne procède de cette manière ; mais qu'elles se lient, qu'elles s'enchaînent en se modifiant peu à peu, si bien qu'il n'en est aucune qui puisse répudier l'héritage de ses aînées. Cette vérité, applicable aux croyances religieuses, l'est également aux conceptions symboliques qu'elles enfantent. Voilà pourquoi les Danses des Morts du moyen âge ne sont pas aussi étrangères aux créations du monde païen qu'on a pu le penser et l'écrire. La ressemblance de leurs squelettes avec les larves antiques me paraît surtout résulter de cette circonstance, que chacun d'eux a une individualité propre, mais toujours relative à celle du personnage vivant qui lui est accolé, et dont il est, si je puis dire ainsi, la contre-partie. Par ses gestes, par son attitude, et par certains signes particuliers, chaque figure de squelette est appropriée à l'image de l'être vivant qu'elle entraîne, et tous les squelettes constituent de la sorte une série d'individualités différentes, au lieu de se rapporter à un type unique dans lequel se fasse reconnaître une véritable représentation iconologique et symbolique du personnage de la Mort. Lessing dit avec raison que lorsque les modernes ont voulu représenter ce personnage, ils ont donné au squelette une faux ou quelque autre attribut, après quoi seulement ils ont reconnu en lui la Mort. Mais rien de semblable n'eut lieu dans les premiers essais de rondes funèbres tracés par la

main des artistes. Est-ce une faux ou quelque autre instrument analogue que nous rencontrons dans les mains du squelette ou du cadavre des plus anciennes rondes allemandes, par exemple, dans celle de la fresque de Klingenthal, qui date de 1312, et que l'on cite, avec la Danse Macabre, comme remontant à l'époque de l'apparition du lugubre sujet dont nous nous occupons ? Non, sans doute : pas une seule fois l'artiste inconnu qui fut chargé d'exécuter ce travail n'a doté le sinistre *advertiseur* d'un attribut de cette espèce ; mais de temps en temps, il lui fait tenir un instrument de musique, ou bien un objet qui, loin de le caractériser, se rapporte directement au personnage vivant mis en scène avec le Sosie d'outre-tombe, comme par exemple l'épée du guerrier, la jambe de bois du mendiant, la lanterne de l'ermite. Cet emprunt n'est d'ailleurs qu'une pure raillerie et n'a rien de symbolique, dans la véritable acception du mot. Quant à la Danse xylographique, du manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg, et au gothique Doden-dantz, lesquels datent du milieu du xv^e siècle et constituent les plus anciennes représentations connues de l'allégorie funèbre par les procédés de la gravure, ils ne justifient pas mieux que les productions précédentes l'opinion de ceux qui prétendent assigner au coryphée des rondes sépulcrales du moyen âge l'attribut de la faux, en tant qu'attribut symbolique et caractéristique de la mort. Il n'y a ni faux, ni sablier, ni aucun autre signe d'origine mythologique dans les sujets de ces deux ouvrages ; mais les figures empruntées au Doden-dantz, dont j'ai donné la suite complète (pl. VI et suivantes) en les faisant réduire aux deux tiers, d'après les gravures originales de l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Strasbourg, nous offrent un nombre considérable d'instruments de musique dont le squelette fait choix tour à tour pour *enchanter*, à l'exemple des Sirènes, ceux qu'il veut attirer à lui. Ces instruments, fort curieux pour la plupart par leur ancienneté, le sont encore davantage à ce point de vue, qu'ils établissent d'une manière certaine le caractère de danse, de ronde satirique, qui fut attribué, dans l'origine, à l'allégorie du trépas, représentée dans ces anciens et précieux monuments de l'art chrétien. L'inspection des dessins que je publie ici pour la première fois convaincra peut-être quelques savants qui pensent que le symbole des danses mortuaires est toujours armé d'une faux et personnifie la mort, que tels ne sont point les traits ordinaires qu'affecte la représentation qui en est donnée dans la forme ancienne et primordiale de ces danses (1), dans celle où il convient de les étudier. Le type de la Mort-Squelette, dont parle Lessing, ne s'est répandu qu'à l'époque de la fusion du génie populaire et du génie artistique, c'est-à-dire aux approches de la Renaissance. Auparavant, il n'en existe que des exemples isolés. Dans la légende des *Trois morts et des trois Vifs*, qui touche de très près à l'invention des Danses des Morts, il n'est pas question de la Mort, mais de trois Morts. Je sais bien qu'André Orcagna, dans la représentation qu'il a imaginée de cette légende, a peint une Mort avec sa faux ; mais déjà les idées de la Renaissance, commençant à germer en Italie dans les hautes classes, exerçaient leur influence sur la manière des artistes en renom. L'inspiration populaire guidait plutôt, au contraire, ceux qui entreprenaient d'illustrer les textes nombreux qui avaient trait au sujet funèbre. Moins savants que leurs collègues, ils auraient peut-être aussi peu compris que le public auquel ils s'adressaient la signification des emblèmes classiques de la faux et du sablier ; l'aiguillon, les flèches ou les rets tirés du langage métaphorique de l'Écriture sainte, eussent été tout au plus à leur portée (2). Ils choisissaient donc un mode d'interprétation bien connu du vulgaire, et le squelette du charnier ou le cadavre exhumé de la

(1) La Danse imprimée, de Lubeck, qui ne se rapporte nullement au type du *Doden-dantz*, bien qu'elle appartienne encore au xv^e siècle, est la seule des anciennes danses allemandes que je connaisse, où il y ait d'évidentes allusions mythologiques. Dans quelques figures on y voit le squelette portant un sablier ; dans d'autres, il est monté sur un lion et tient un glaive.

(2) « O Mort ! où est ton aiguillon ? O sépulcre ! où est ta victoire. Or, l'aiguillon de la Mort, c'est le péché. » (Saint Paul, I *Épître aux Corinthiens*, xv, 55-56.) Dans plusieurs autres passages de l'Écriture, la Mort est dépeinte comme un chasseur armé de flèches et de filets. C'est une des images auxquelles les artistes s'attachè-

rent, dans la suite, pour la représenter. Ce rôle de chasseur ou de chasseresse qu'on lui fait jouer a peut-être donné l'idée de la figurer aussi le faucon sur le poing et comme partant pour la chasse. Dans l'église de Saint-Pierre le Martyr, à Naples, il existe un marbre sculpté où elle paraît avec deux couronnes sur la tête et un faucon sur le poing. Sous ses pieds sont abattus un grand nombre de personnages des deux sexes et de tout âge. Ce que nous avons dit ci-dessus de l'emploi de la faux ou de quelque autre attribut caractérisant la Mort ne s'applique qu'aux représentations figurées, aux symboles plastiques, mais non au langage métaphorique des poètes. L'an 1330 environ, il était déjà question de la Mort et

tombe avec leurs accessoires naturels, le ver, la pioche, la bière, les instruments de musique excitant les danses convulsives, suffisaient à leurs naïves allégories. Ce qui prouve, selon moi, d'une manière péremptoire, qu'on n'eut pas en vue, originairement, dans ces sortes de compositions, un type unique et nettement formé de la mystérieuse puissance qui met en mouvement tout ce monde de trépassés, c'est le nom même qu'on a donné à ces danses. On ne les a pas appelées *Danses de la Mort*, mais *Danses des Morts*. De plus, dans la Danse Macabre, l'exposition se fait à l'aide du premier, du second, du troisième, du quatrième mort (1), et tous les quatre sont figurés comme des squelettes, tandis que nous ne rencontrons pas sous cette forme le personnage même de la Mort. La chronique de Nuremberg, dans les passages qu'elle consacre au sujet austère qui défraya si souvent les sermons des prédicateurs, nous montre simplement des morts qui dansent, et ne nous montre pas une figure allégorique de Celle qui est supposée le moteur fatal de cette danse. Il y a toujours là l'idée d'un symbole, d'un emblème, d'une évocation de ceux qui ne sont plus pour faire songer au moment où les vivants cesseront d'être, mais on n'y saurait voir un exemple de la personnification figurée d'un être abstrait dans la véritable acception du mot. Nous en restons toujours au simple contraste de la mort substituée à la vie, de la larve venant annoncer au berger de la sardoine antique le sort qui l'attend. Au contraire, si nous remontons moins haut, et que nous nous approchions de la Renaissance, nous constaterons que les reproductions des Danses des Morts commencent à prendre un caractère quelque peu différent de celui qu'elles avaient dans l'origine. Voici les imitations tout artistiques d'Holbein qui s'intitulent *images, emblèmes, simulacres* de la Mort; voici de grands peintres, de célèbres graveurs qui, s'inspirant de Pétrarque, composent des *Triumphes de la Mort*, et donnent, contre l'intention même du poète (2), à l'impitoyable reine des trépassés, la forme d'un squelette. Bientôt cette dernière figure, adoptée généralement, se reproduit de toutes parts et prend une signification parfaitement déterminée à l'aide d'attributs caractéristiques. Les morts, les larves, sont ramenés à ce type unique, à ce type de la Mort, de *Thanatos*, bizarrement converti en squelette, mais gardant toutefois quelque chose de sa physionomie antique, par exemple le glaive, qui devient la flèche, la faux ou la lance, et les grandes ailes noires, auxquelles se joignent aussi des ailes de chauve-souris, comme symbole de la nuit, des ténèbres, du temps. La statue de la Mort, placée jadis au cimetière des Innocents, et regardée d'abord comme l'ouvrage de Germain Pilon, auteur du groupe des Parques, ensuite comme celui de François Gentil, natif de Troyes, qui vivait en 1540, était un squelette d'albâtre, debout, tenant de la main droite une lance, avec la pointe de laquelle il semblait montrer un quatrain écrit sur un bouclier qui était à côté de lui, et sur lequel portait sa main gauche. Le quatrain renfermait les vers suivants :

Il n'est vivant tant soit plein d'art,
Ni de force pour résistance,
Que je ne frappe de mon dart
Pour bailler aux vers leur pitance.

C'est ainsi que le squelette figurant la Mort armée de son dard, et prête à frapper, se multiplie dans un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, tant au XVI^e qu'au XVII^e siècle. Cependant la farouche et

de sa faux dans quelques écrits. L'auteur du *Pèlerinage de la vie humaine*, Guillaume de Guilleville, qui était né à Paris vers l'an 1295, dit, au sujet de la redoutable divinité :

La Mort laissa sa faux courir
Et me fit du corps départir.

(1) Dans quelques éditions très anciennes de la *Danse Macabre*, les quatre morts qui jouent chacun d'un instrument de musique sont désignés par le nom de premier, de second, de troisième, de quatrième ménestrel. Dans la vieille Danse allemande, dont nous faisons connaître les figures, on trouve aussi, tout au commencement, quatre squelettes jouant des instruments à vent; mais on ne rencontre nulle part, dans cette Danse, comme je l'ai dit plus

haut, une image isolée de squelette ayant les caractères distinctifs d'une représentation de la Mort.

(2) Fidèle au goût antique, Pétrarque ne dépeint pas la Mort comme un squelette, mais comme une femme en fureur, toute vêtue de noir :

Ed una donna involta in vesta negra
Con un furor, qual io non so, se mai
Al tempo de' Giganti fusse a Fiegria....

Cependant le Titien, environ 130 ans après Pétrarque, introduisit dans son *Triomphe de la Mort*, évidemment emprunté au poète, l'image du squelette comme personnification figurée de la Mort.

osseuse amazone, non contente d'illustrer les exploits des poètes, c'est-à-dire d'introduire sa lugubre image dans les productions littéraires, faisait aussi le principal ornement des cérémonies funèbres, et traitait de pair avec les rois couchés dans le cercueil. Le jésuite Ménestrier parle longuement du rôle attribué aux figures de squelettes dans les funérailles des princes et dans les décorations des églises aux jours de deuil public (1). Tantôt on en faisait des termes d'architecture qui portaient les corniches, tantôt on s'en servait pour tenir des inscriptions et des urnes. On en couchait aussi sur les frontons et sur les cintres des arceaux. Il y en avait qui servaient à soutenir et à retrousser les tentures, à porter les écussons, les armoiries, les devises; d'autres portaient les marques d'honneur, les couronnes, les bâtons de commandement, le sceptre; on en faisait paraître avec la faux, le sable et les autres symboles de la brièveté de la vie. La plupart se montraient dans des attitudes très variées, casque en tête, tenant des lances, des épées, des urnes, des sceptres, des palmes, à cheval armées en cavalier, entremêlées avec d'autres figures. Voici quelques représentations qui ont entièrement rapport à notre sujet : Aux funérailles de la reine d'Angleterre, faites à Rome dans l'église du collège des Anglais, le 30 janvier 1670, les images de la Mort avaient sous les pieds des tiaras, des sceptres, des couronnes et d'autres marques de dignité avec ces mots : *Omnia mihi subdita*. Quelques unes aussi tenaient une balance dans les bassins desquels on voyait des couronnes et des sceptres avec des instruments d'agriculture et d'arts mécaniques, le tout expliqué par ces mots : *Æquat inæqualia* (2). Aux funérailles célébrées dans la même ville pour le cardinal de Mazarin, dans l'église de Saint-Vincent et de Saint-Anastase, on avait mis sur la porte un grand trophée de la Mort qui foulait aux pieds la tiare, les chapeaux de cardinaux, les sceptres, les couronnes et les autres marques d'honneur (3). Deux autres Morts étaient couchées sur le fronton de la porte. Aux obsèques faites à Venise pour Ferdinand II, duc de Toscane, la Mort tenait un luth rompu : *versa est in luctum*; et aux funérailles de Pierre Séguier, chancelier de France, la poésie laissait tomber sa flûte avec cette légende tirée d'un vers d'Ovide : *Ars mihi non tanti est, valeas mea tibia*. C'est ainsi qu'une gravure de Schenck, qui représente la Mort jouant du violon devant un vieillard qu'elle vient de surprendre, a pour titre : *Mortis ingrata musica*. Enfin, les triomphes de Pétrarque qui, d'après le P. Ménestrier, étaient de grandes idées très connues et autorisées par les suffrages publics, concouraient à maintenir dans le monde lettré et dans la littérature aristocratique la vogue du sujet lugubre qui avait produit les Danses des Morts. Le savant jésuite que nous venons de nommer nous apprend même qu'on représenta en 1665, à Plaisance, dans l'église de Saint-George, le Triomphe de la Mort, qui avait motivé des décorations très ingénieuses et pleines d'intérêt (4). Toutefois, en même temps que les beaux esprits des xvi^e et xvii^e siècles s'empa-

(1) V. *Des Décorations funèbres*, par le P. C. F. Ménestrier. Paris, R. J. B. de la Caille, 1683.

(2) Le peintre espagnol Valdes Leal, qui vivait au xvi^e siècle, a placé, dans une composition allégorique sur la mort, une main mystérieuse qui apparaît soutenant des balances égales : un des plateaux est chargé de tiaras, de couronnes, de sceptres et d'écussons; l'autre contient toutes sortes de rebuts et de viles ordures. L'artiste allemand, M. Alfred Rethel, qui s'est inspiré de nos troubles révolutionnaires, pour donner une physionomie nouvelle au sujet tant de fois traité de la *Danse des Morts*, a représenté, dans un de ses dessins, le squelette propagateur des idées de liberté, d'égalité et de fraternité, pesant dans la balance, devant une foule stupéfaite, une pipe et une couronne. Que pèse une couronne? pas plus qu'un tuyau de pipe; tel est le résultat que donne l'opération. (Voy. *Ein Todtentanz erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel*. Leipzig, Wigand, 5^e Aufl., Drittes Blatt.)

(3) On se rappelle aussi l'image de la Mort foulant aux pieds un monarque et une tiare, qui se voyait aux funérailles de Philippe III, roi d'Espagne, ainsi que le fameux madrigal dont Pierre de Junio

avait accompagné cette sinistre représentation. L'Eglise, dans les services funèbres, multipliait, sous toutes les formes, ses enseignements. La décoration mortuaire qui fut faite à Sainte-Barbe, de Mantoue, pour le duc Guillaume III, fut toute morale et offrait un grand nombre d'inscriptions édifiantes qui ne sont autre chose que des proverbes vulgaires sur la Mort.

En voici un échantillon :

Mortū debemur omnes.
Morte cadunt optima.
O quā magnum est honestē mori.
Miscram est nescire mori.
Mors ultima linea rerum est.
Stultum est timere quod non possis evitāre.
Unus dies de omnibus fert sententiam.
Ultimus morborum medicus est mors.
Tendimus huc omnes.
Vivere noluī, qui mori non vult.
Mors vitæ vita est, etc.

(4) Les jésuites, qui ont toujours eu le goût des représentations scéniques, ont quelquefois pris pour sujet de ces représentations la Mort même. Aussi bien ne se faisaient-ils aucun scrupule, comme on le verra tout à l'heure, de passer du théâtre à l'église

raient de la création du moyen âge pour l'affubler à l'antique et pour y rattacher toutes sortes de traditions savantes, cette création, parmi le vulgaire, perdait de sa vogue et tombait dans l'oubli. Déjà les artistes avaient cessé d'en orner les églises et les cimetières, et les anciennes Danses des Morts, figurées sur des monuments publics, disparaissaient presque toutes sous le badigeon. L'héritière des divinités mythologiques du Trépas, ce type bâtard qui est à la fois, comme le dit Herder (1), le Temps et la Mort, ou, pour mieux dire, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais que l'on a pourtant conservé l'usage de placer sur les monuments funèbres dans une attitude dramatique et ampoulée, n'a plus aujourd'hui le privilège de fixer l'attention du peuple ni celle des artistes. On passe indifférent devant cette grande figure froide, immobile et insignifiante comme une mauvaise tragédie, tandis que le passant curieux s'arrêtait naguère avec émotion et intérêt devant les tableaux à la fois si naïfs, si profonds et si variés de la Danse des Morts.

Nous avons vu comment les chrétiens avaient emprunté aux Grecs et aux Latins l'idée de la larve, c'est-à-dire du mort, pour en faire un emblème du principe destructeur, et par suite un type iconologique tout nouveau de Thanatos. Voyons à présent ce qui les conduisit à réunir un squelette, l'image d'un mort ou de la mort, à un être vivant, l'image du *vis* ou de la vie. Nous avons déjà touché cette question en traitant celle qui précède; n'oublions pas la sardoine de Gori et la signification qui lui était donnée; n'oublions pas non plus la momie égyptienne promenée dans un cercle de gais convives, ni la gentille larve mobile du banquet de Trimalcion; n'oublions pas enfin tous ces monuments de l'art populaire des anciens, médailles, pierres gravées qui associent les idées de mort et d'orgie, en d'autres termes de stérilité et de fécondité, de destruction et de renouvellement palingénésique, plaçant les ossements arides à côté des mets succulents, le crâne desséché à côté du vase des festins, l'inerte dépouille couchée sur le sol à côté du brillant papillon prêt à voler vers le ciel. Opposer l'homme à lui-même sous les deux faces principales de sa destinée, pendant et après cette vie à laquelle il tient tant et qu'il doit quitter un jour, c'est là une donnée toute philosophique, mais basée sur l'observation d'un fait naturel, parfaitement saisissable pour tout homme aux regards duquel s'offrent les restes inanimés de son semblable. Une telle donnée est donc aussi ancienne que le monde et commune à toutes les nations, à tous les cultes. Mais dans ses différentes représentations symboliques, elle ne laisse pas de prendre divers aspects; elle se voile, elle s'embellit plus ou moins, suivant qu'à l'idée triste et décourageante qu'elle renferme on s'efforce de joindre une idée riante et consolatrice, l'espoir d'une vie meilleure ou du retour en ce monde sous une forme nouvelle. Si l'on veut connaître la manière élevée dont les artistes de l'antiquité ont interprété ce sujet, il faut jeter un coup d'œil sur les monuments que leur inspira le mythe de Prométhée (2). Ces monuments nous offrent l'image de la destinée de l'homme, les mystères de son origine et de sa fin dernière; l'heure de sa nais-

et vice versa. « C'est ainsi, dit encore le père Ménéstrier, l'un des membres les plus savants de cette association, que le collège des jésuites de Paris fit des funérailles académiques pour la reine le seizième aoust 1683, AU LIEU de la tragédie qui se fait toutes les années, à pareil mois, pour la distribution des prix. AU LIEU DU THÉÂTRE magnifique, élevé chaque année sur l'une des quatre faces de la cour, on avoit choisi la grande salle qui sert à présent d'église, comme un lieu plus propre à des funérailles. Elle étoit toute tendue de noir. On remarquoit parmi les décorations funèbres des têtes de mort couronnées, puis cette inscription en latin :

Entrez et voyez avec des larmes
Quelle tragédie
La Mort nous représente cette année.

« Un théâtre, élevé au même lieu où se dressoit tous les ans celui des Enigmes, faisoit voir un grand tombeau de marbre, auprès duquel la Poésie, la Musique, la Tragédie et l'Eloquence pleuroient et abandonnoient leurs instruments. » (*Des Décorations funèbres*, p. 132.)

(1) Herder, *Wie die Alten den Tod gebildet?* Sæmmtl. Werke. Tübingen, 1809, XI, p. 427-494.

(2) Voy. *Religions de l'antiquité*, t. IV, 1^{re} partie, planches et explications des planches, les bas-reliefs, fig. 601-603, et particulièrement celui de la pl. CLVIII, fig. 603. Suivant M. Voelcker, le mythe de Prométhée a, dans les formes sous lesquelles Hésiode et Homère nous le présentent, une grande analogie avec la tradition biblique de la chute du premier homme. Comme dans celle-ci on y trouve amalgamées les idées de mal, de mort, de péché, de tentation, de séduction, et l'on y voit l'introduction de la femme dans le monde devenir la principale cause de tous les maux qui vont affliger l'humanité. Pandore a un caractère analogue à celui de la mère du genre humain. La dangereuse épouse d'Epiméthée personnifie le sexe féminin dans ce qu'il a de faible, de léger, de volage, de faux, d'ami de la parure et du luxe. Elle réunit toutes les imperfections au sujet desquelles le rude sermonneur de la *Danse Macabre* réprimande brutalement les femmes qu'il entraîne.

sance rapprochée de l'heure de sa mort ; mais tout cela présenté dans une suite de tableaux si gracieux et si élégants que l'âme est doucement touchée et ne s'effraye pas. L'art populaire, moins recherché dans ses allégories, moins délicat dans les formes de son enseignement, représentait cette opposition, ce contraste de la vie et de la mort avec plus de laconisme et de crudité. Dans l'Onyx de Lippert (*Daktyl.*, Suppl., n° 474), citée par d'Olfers, on voit un squelette tenant dans la main droite une coupe pleine de fruits, dans l'autre main une bandelette ; à ses pieds est un vase. Une cornaline, citée encore par d'Olfers, nous offre quatre têtes réunies ; trois de ces têtes représentent symboliquement la jeunesse, la virilité, la vieillesse ; la quatrième, qui est une tête de mort, dit assez par elle-même ce qu'elle représente. Sur d'autres cornalines, la tête de mort se trouve jointe à une tête d'homme et à une tête de femme, ou bien à une tête d'adolescent et à une tête de vieillard (1). Quelquefois le *Memento mori* est encore plus explicite. Un vase trouvé à la casa Bartolucci, sur la Via Salara, contient une allusion directe à la mort et à la vie. Le vivant tient des tablettes ; près de lui est son génie qui joue des crotales ; devant lui est un papillon. Le mort est un personnage décharné, la tête chauve, l'œil enfoncé ; son génie est vêtu d'une tunique courte ; il renverse un flambeau ; devant lui est également un papillon. N'est-ce pas là une représentation du mort et du vif conforme à l'esprit de l'antiquité, mais offrant néanmoins une grande analogie avec celle du moyen âge ? N'y saurait-on voir une preuve irrécusable de l'ancienneté de ces images à doubles faces dont le christianisme s'empara pour nous montrer le *recto* et le *verso* des choses humaines ? Oui, l'idée d'évoquer les morts pour instruire les vivants du sort qui leur est réservé appartient aussi bien à la religion du fils de Marie qu'au paganisme. De la porte des cimetières où reposaient les enfants du Christ s'échappait le lugubre appel d'outre-tombe, et l'on entendait des voix confuses répéter d'un ton moitié triste, moitié railleur, aux frivoles humains :

Nous étions ce que vous êtes
Et vous serez ce que nous sommes (2).

Hodie mihi, cras tibi, comme le portait le cartouche d'une statue en pierre représentant un squelette, qui décorait autrefois le cimetière des Chartreux de Dijon (3). Mais cela ne suffisait pas, et pour tenir constamment exposé aux regards ce que l'esprit insouciant et plus curieux d'autres objets pouvait trop facilement oublier, on suspendait dans les églises des toiles mouvantes peintes des deux côtés, sortes de *fanons*, de bannières qui, lorsqu'elles étaient agitées par le vent, laissaient apercevoir tour à tour l'image d'une jeune fille et celle d'un squelette. A Schlottau, à Chemnitz, il existait de ces espèces d'*oscilla* chrétiennes (4) ; et Fiorillo regarde comme appartenant à ce genre de représentations figurées le tableau de Minden, en Westphalie, dont Fabricius a fait une Danse des Morts (5). Nous en rapproche-

(1) Lippert, *Daktyliothek*, 1776, 2^e Tausend., n° 993 et 994.

(2) Inscription de la porte du cimetière de Clugnon. Des inscriptions toutes semblables existent aussi en Allemagne, dans plusieurs cimetières, notamment dans ceux d'Erlenburg et de Yœplitz. Ces paroles ont eu autant de vogue et de célébrité que le fameux *Ovos omnes qui transit per viam attendite*, dont j'ai parlé ailleurs. Répétées maintes fois par les poètes, les moralistes et les prédicateurs, elles passèrent en proverbe ; on les retrouve dans cette phrase qui avait cours, en Allemagne, au XIV^e siècle :

• Als uns nu ist, als was ouch in
• Als in nun ist, als werden wir. »

On n'est donc pas surpris de les rencontrer aussi dans les Danses des Morts ; sur le charnier de la Danse de Berné et dans la Danse Macabre, il est dit : *Comme sommes, tels serez vous.*

(3) Gabriel Peignot, *Recherches sur les Danses des Morts*, introduction, p. XI.

(4) Autrefois, chez les Latins, quand une maison ou un village était menacé de quelques dangers, on conjurait le péril en plaçant au-dessus de la porte ou en suspendant aux arbres voisins des *larves* ou masques, destinés à remplacer les têtes d'homme qu'en pareille occasion on offrait autrefois à Saturne pour se racheter. Ces têtes suspendues s'appelaient *oscilla* ou bien, comme nous l'apprend Macrobe, *effigies Mania suspensa*. Le mot *larves* ne signifiait pas seulement une âme défunte, un squelette, mais aussi un masque, car le nom de *larves* ou de *manes* paraît avoir été donné originairement aux empreintes d'argile ou de farine qu'on prenait sur le visage des morts et que l'on enterrait quelquefois avec eux. M. Charles Magnin, à qui nous empruntons ces détails, est d'avis que les larves ou masques funèbres, jouèrent un très grand rôle dans l'ancien drame hiératique de l'Etrurie qui consistait surtout dans la *nécyomantie* ou l'apparition des mânes.

(5) Fiorillo, *Geschichte der zeignenden Künste*, IV, p. 123, et Fabricius, *Bibl. Lat.*, V, p. 2.

rons aussi les statues de pierre, figures mystiques du monde trompeur, que l'on avait coutume de placer, et que l'on retrouve aujourd'hui dans les temples chrétiens. Vues de face, elles représentent une charmante jeune fille, brillante de grâce, de vigueur et de santé; vues par derrière, elles n'offrent plus au regard attristé qu'un corps hideux, rongé par les vers et tombant en pourriture. Dans tout symbole de ce genre, le masque de la vie réunit toujours les traits de la jeunesse, de la fraîcheur et de la beauté; le masque de la mort, au contraire, porte toutes les marques de la plus affreuse décrépitude: c'est le *ricтус* opposé au sourire. Bientôt les deux faces emblématiques, qui n'eurent d'abord qu'une destination générale et n'exprimèrent que l'idée de l'humanité soumise aux arrêts du destin, reçurent une application spéciale et prirent toutes sortes d'aspects en rapport avec l'âge, la profession, le caractère, les goûts, les instincts et les habitudes de chacun des personnages dont se compose la grande famille humaine. Le *Memento mori* s'introduisit alors dans des personnifications et des scènes de légendes. Frappés de cette vérité, qu'aucun pouvoir ne résiste à la mort, les naïfs mythologues du moyen âge se représentèrent d'abord les princes et les rois forcés de contempler leur propre image dans la pourriture du tombeau. Le premier mort, le premier squelette qui défile sous nos yeux est donc un mort, un squelette couronné (1). Une allégorie morale que tous les peuples de l'Europe paraissent avoir connue, le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs*, consacra cette idée. Là on vit trois rois ou trois seigneurs mis en présence de trois squelettes, qui ne sont que la répétition de ces trois personnages, c'est-à-dire leurs *larves*. Ces larves officieuses viennent apprendre aux trois vifs, occupés de leur chasse mondaine, qu'ils auront un jour l'avantage de leur ressembler. La popularité de cette légende est attestée par un grand nombre de témoignages. En Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre et peut-être aussi en Espagne, il existe des représentations figurées du *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs*. Ce fut vers le milieu du xiv^e siècle qu'André Orcagna entreprit de tracer la sienne sur les murs du Campo-Santo de Pise, concurremment avec d'autres images représentant le Jugement dernier et l'Enfer. Il y introduisit un personnage qui semble étranger à la légende: saint Macaire, l'ermite, l'anachorète égyptien (2). Ce personnage arrête les trois rois qui vont à la chasse avec leurs maîtresses, il les invite à contempler, dans trois sépulcres qui barrent le chemin, trois cadavres de rois, l'un en putréfaction, l'autre rongé par les vers, le troisième réduit à l'état de squelette. Les princes laissent apercevoir le dégoût et l'horreur que ce hideux spectacle leur inspire; l'un d'eux même se bouche les narines pour ne pas respirer les miasmes fétides de la tombe. Un joli tableau avec des légendes en vieux anglais, conservé à Londres parmi les manuscrits d'Arundel, et datant peut-être du xiv^e siècle, représente aussi le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs*, que nous retrouvons en France au commencement du xiv^e siècle sculpté sur la grande porte méridionale de l'église des Saints-Innocents, à Paris, par ordre de Jean, duc de Berri, oncle de Charles VI (3). L'Allemagne possède des monuments à peu près

(1) Couronné comme puissance temporelle ou comme puissance spirituelle, suivant qu'il est roi, empereur ou pape. *Tu vois les plus grans commencer*, dit l'auteur de la *Danse Macabre*.

(2) Cette peinture d'Orcagna a fait supposer que saint Macaire se rattachait à la légende des *Trois Morts et des trois Vifs*, et l'on a profité de cette circonstance pour expliquer par le nom de ce saint celui de Macabre, donné à la Danse des Morts du cimetière des Innocents. Telle est l'opinion de l'auteur anglais Douce, adoptée par M. Hippolyte Fortoul, dans son édition française de la Danse de Holbein; mais M. Achille Jubinal, loin de la partager, fait observer que la vie de saint Macaire, rapportée par les Bollandistes avec toutes les légendes qui y ont trait, ne contient pas l'histoire des trois jeunes gens; il ajoute que vraisemblablement saint Macaire n'a été placé dans la peinture d'Orcagna que pour y remplir un rôle semblable à celui du docteur ou du coryphée, dans nos plus anciennes pièces de théâtre ou bien celui du docteur et de l'acteur dans plusieurs Danses des Morts, c'est-à-dire pour faire la leçon et tirer la moralité. C'est aussi un ermite, l'ermite Philibert, qui figure dans le *Débat du corps et de l'âme*.

(3) En 1639, Jacques Du Breul avait encore cette sculpture sous les yeux, car il en fait la description dans son *Théâtre des antiquités de Paris*: « Au portail de l'église qui est à main droite, l'on voit » les figures en bosse de trois chevaliers passans par dedés un bois » et trois morts à l'opposite, aussi dans vn bois; lequel fit faire » et ériger Monsieur Jean, duc de Berry, en l'année 1408, pour » l'ornement de ce lieu auquel il voulu estre enterré après sa » mort: ainsi que les vers suivans le tesmoignent, gravez le long » de la corniche qui soutient lesdites figures. » Les vers dont parle ici Du Breul, ont été réimprimés dans les *Recherches* de Gabriel Peignot; mais il en est d'autres qui accompagnaient cette sculpture et que l'on ne connaît pas, Du Breul n'ayant pas jugé à propos de les citer et s'étant contenté de dire: « Plus sous vne chacune desdites figures est attachée dans le mur une grande pierre remplie d'un nombre de vers français, comme si lesdites figures parloient ensemble et respondoient l'une à l'autre. » Peut-être retrouvera-t-on un jour, dans quelque autre document, le texte omis par Du Breul, texte qu'il serait intéressant de pouvoir comparer aux leçons françaises du poème des *Trois Morts et des trois Vifs*.

semblables. Dans la collection Nagler, du cabinet des estampes de Berlin, il existe une vieille gravure en bois avec les trois vivants et les trois squelettes couronnés. Nous avons cité ailleurs d'autres gravures où le même sujet est traité. Au xvii^e siècle on le représentait encore très fréquemment. Un vitrail, annoncé par Massmann comme étant en la possession de la comtesse de Berzelsternau d'Emmerichshofen, à Francfort-sur-le-Mein, donne, avec la date de 1568 et des rimes en allemand, une représentation figurée de la légende. La Danse des Morts ne fut que le développement sur toute l'échelle sociale du contraste symbolique qui, dans les compositions précédentes, opposait le néant à la royauté. A une époque où la division par castes était de rigueur, où les hommes étaient parqués chacun dans des limites qu'il ne pouvait franchir, le mode d'énumération hiérarchique, tel qu'il a lieu dans les productions dont il s'agit et dans beaucoup d'autres du même temps, devait s'offrir naturellement à la pensée. Après le pape, l'empereur; après l'empereur, le roi; après le roi, le duc, et ainsi de suite. C'eût été manquer aux règles de l'étiquette et même aux lois de l'ordre social que de procéder autrement. En cela seulement on pourrait dire que la Danse des Morts est soumise et respectueuse, si ce respect et cette humilité n'étaient encore de l'ironie. En vérité, le squelette n'a jamais été un bon courtisan. Si les petits viennent les derniers, si les plus grands commencent, c'est que, suivant l'énonciateur, ils ont le plus péché et doivent être les premiers punis. *A tout seigneur, tout honneur*, chacun sera jugé selon ses œuvres, ainsi le dit l'axiome vulgaire, et mieux que cela l'Évangile. Nous allons donc les voir défilér, ces pauvres humains, emmenés les uns après les autres par leurs larves avides. *Mire tes yeux dans mes yeux*, semblent-elles dire d'une voix non moins éraillée que railleuse. C'est bien là en effet un *miroir où chacun peut lire qu'il lui convient ainsi danser* (1). Le marbre de la tombe est plus fidèle qu'une glace de Venise; il renvoie au *vif* l'image du *mort*. La femme vaine et coquette ne peut s'y mirer sans effroi (Danse du Klingenthal et Danse du Grand-Bâle); et comme tout chrétien doit l'employer pour faire sa dernière toilette, on n'est pas surpris de le retrouver, au xvi^e siècle, très gracieusement brodé sur des draps mortuaires parsemés d'ossements (Pl. II, fig. 14) (2). Quelle riche et curieuse galerie de portraits évoque cet objet magique et prestigieux! Voyez comme ces squelettes, comme ces têtes dépourvues d'yeux, de bouche, semblent vous regarder et parler; comme ils affectent de prendre un langage, une physionomie, une attitude conformes au sexe, au rang, à la condition, et même aux infirmités physiques et morales des personnages qu'ils entraînent. Quels mimes exercés, quels habiles parodistes! Vraiment, si les humains sous leur forme lémurique sont aussi gais, aussi railleurs, aussi spirituels, aussi puffistes que nous les voyons paraître dans la Danse des Morts, il y aura plaisir à n'être plus du nombre des vivants.

A côté de cette immense ronde où l'opposition de la vie et de la mort trouve son expression la plus large, la plus complète et la plus tranchée, viennent se placer des compositions où la même idée, le même contraste, le même *conflictus* sont rappelés d'une façon plus brève, plus laconique, et qui font ressouvenir de l'ancien caractère du symbole. Par exemple, ce sera, dans la Danse des Morts gravée par Merian, cette tête d'homme à deux faces qui termine la série des planches. D'un côté elle est fort belle; mais qu'on retourne le livre en sens inverse, on ne verra plus qu'une tête de mort. Tel est aussi le dessin que l'on remarque à la fin de l'édition des gravures d'Holbein, par Mechel. Là nous trouvons un crâne surmonté

(1) *Ce présent livre est appelé Miroer salutaire pour toutes gens et de tous estats, et est de grant utilité.* (Titre de l'édition de la Danse Macabre de 1486; Paris, Guyot Marchant.)

En ce miroir chacun peut lire
Qui le convient ainsi danser,
Saige est celui qui bien si mire,
LE MORT LE VIF FAIT AVANCER.
(Texte servant de préface à toutes les Danses Macabres).

N'oublions pas qu'une très ancienne pièce de vers, tirée du Ms., n° 7595 de la Bibliothèque nationale et réimprimée par Crapelet avec les vers sur la Mort, de Thibaud de Marly, est aussi intitulée

le *Miroer du monde*; j'ai dit précédemment qu'on y voyait paraître des gens de toute condition qui s'écrient au moment de passer de vie à trépas, *je vois mourir*. Au surplus ce titre de *Miroir (speculum)* fut très en vogue au moyen âge et appartient à un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, principalement sur des sujets de morale et de piété, publiés dès les premiers temps de l'invention de l'imprimerie.

(2) Cette figure est la copie d'un miroir brodé en jaune sur le fond noir d'un drap mortuaire, provenant de l'église de Folleville (Somme); lequel date du commencement du xvi^e siècle, et n'est pas postérieur, à ce que l'on croit, à l'année 1524.

d'un sablier, et reposant sur des ossements en croix ; mais cette fois, du moins, le symbole de la mort n'est pas celui de la stérilité ; au contraire, par toutes les ouvertures de la boîte osseuse s'échappent des épis de blé, et cette promesse d'une nouvelle existence dont la mort contient le germe, empêche qu'on ne reste sous le coup d'une pensée accablante. Il existe à Paris, d'après le témoignage de M. Hippolyte Fortoul, un tableau dans lequel on a cru reconnaître la touche d'Holbein. Ce tableau représente une jeune fille, belle et parée, jouant de la guitare. Un squelette s'agite derrière elle, et un magicien, couvert de son chaperon, lui présente un miroir où elle peut voir son image mêlée à celle de la Mort. Au-dessus de cette composition on lit le distique suivant :

Formosam speculo te cernens, respice formam
A Tergo positam quæ notat esse nihil.

Il n'y aurait pas beaucoup de recherches à faire sans doute pour trouver d'autres œuvres d'art inspirées par la même pensée philosophique. L'esprit religieux du catholicisme, nous l'avons vu, a lui-même perpétué l'usage du symbole antique qu'il nous offre encore aujourd'hui, mêlé aux prières quotidiennes, sous la forme d'une petite tête d'ivoire à deux faces, que l'on suspend aux chapelets et qui représente d'un côté le visage du Christ, de l'autre un masque de squelette. Non moins habile à figurer en nature le *Memento mori*, le clergé continue d'exposer à nos yeux et de semer sous nos pas des emblèmes funèbres. Les voyageurs ont pu voir à Rome, dans l'église de la Mort, une chapelle décorée avec des ossements humains si artistement agencés, qu'au premier aspect ils produisent l'effet de nombreux et riches ornements. A la porte de cette chapelle, se tient un pénitent noir qui agite à tout moment un tronc de fer-blanc, prononçant ces mots d'une voix sépulcrale : *Per i poveri morti! Per i poveri morti!* Dans la même ville, pendant l'octave des morts, au cimetière du bourg Saint-Esprit (1), un squelette d'enfant drapé d'or et d'argent est placé sur une table ; des religieuses se tiennent auprès et inscrivent les noms des fidèles qui apportent leurs offrandes pour faire dire des messes et des prières. Le sanctuaire des reliques de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, tout rempli d'ossements humains, n'est qu'un joli boudoir en comparaison de la chapelle des Crânes du couvent des Franciscains, à Madère, où près de trois mille têtes de morts, dépouillées et polies, placées en sautoir sur des fémurs en croix, lambrissent de leur étalage uniforme les voûtes et les murailles. Ajoutons que cette chapelle n'est rien encore auprès des galeries funèbres des couvents de la Sicile, où les Morts, debout ou penchés dans des niches, offrent aux regards épouvantés de la foule qui visite ces sombres lieux l'ignoble spectacle de la corruption et de la ruine dont le corps humain subit les phases hideuses avant de tomber en poussière. A Palerme il existe de ces vastes musées souterrains de la mort entretenus avec art et recherche pour la plus grande édification des vivants. Ceux qu'on ouvre au public le jour consacré à l'anniversaire des trépassés présentent à droite et à gauche une longue file de cadavres soigneusement parés des différents costumes que chacun porte pendant la vie. Le prêtre y est revêtu de sa soutane, le magistrat de sa robe, le soldat de son uniforme, la jeune femme de ses atours, et l'élégant cavalier de l'habit à la mode. Pour tempérer l'horreur de cette exhibition et son effet sur les sens, pour imiter peut-être aussi l'usage de leurs ancêtres touchant l'embellissement des lieux funèbres, les Italiens ornent ces cavernes sépulcrales d'immenses corbeilles de fleurs et d'arbustes qui répandent un parfum suave et péné-

(1) C'est dans le même cimetière qu'on représentait autrefois, tous les ans, et qu'on représente peut-être encore de nos jours des scènes religieuses. On y dressait un théâtre avec des décorations analogues au sujet et dont les personnages étaient des figures de cire habillées. Le spectacle offert, en pareil cas, comprenait ordinairement le martyr et la mort d'un saint ou d'une sainte. En 1813, on avait représenté dans la cour du cimetière une scène du jugement dernier. Au centre, était un piédestal sur lequel on avait

peint des damnés au milieu des flammes. Il était surmonté d'un ange en cire, tenant à la main la trompette qui doit réveiller les morts. Ceux-ci, véritablement décédés la veille dans l'hôpital Saint-Esprit, avaient été placés au bord des fosses, comme s'ils allaient ressusciter ; et pour racheter leurs âmes, les fidèles s'empressaient d'offrir quelques pièces de monnaie. (V. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs* ; Paris, Firmin Didot, 1823.)

trant autour des squelettes, en même temps que des lampes remplies d'huile parfumée jettent un demi-jour mystérieux sur leur lugubre image.

Pensez à la mort, mon très cher frère, se disaient obligeamment les religieux de l'ordre de saint Paul, ermite, dès qu'ils s'abordaient; et, pour mieux y penser, ils chargeaient leurs vêtements des emblèmes du trépas. C'est ce genre de parure qu'affectionnaient aussi les membres d'un autre ordre qu'un prince et une princesse d'Allemagne fondèrent, en 1652, dans un but moral et philosophique, sous le nom de l'ordre de la Tête-de-Mort. Enfin nos Hussards de la Mort, redoutables concurrents des Hussards de la Mort prussiens, ont *crânement* fait honneur pendant les guerres de la république au lugubre patronage qu'ils s'étaient choisi (1). Voilà donc un ordre religieux, un ordre civil et un ordre militaire placés sous l'invocation de la terrible divinité qui domine tout le genre humain.

Je crois avoir prouvé que l'idée de mettre en présence un squelette et un personnage vivant dans les Danses des Morts, aussi bien que dans la légende des *Trois Morts et des trois Vifs*, recèle une intention analogue à celle qui motiva l'évocation des larves chez les anciens, et que cette idée dut naître d'autant plus facilement que le squelette lui-même ne fut originairement, parmi les chrétiens, qu'une personnification de larve identifiée avec le mauvais principe, avec Satan. Or, nous savons que Satan ayant été confondu avec Hadès et Thanatos, la *larve-squelette*, type de celui qui n'est plus, devint en dernier lieu le type de la Mort. Opposer le squelette à l'être vivant, c'était donc opposer la mort à la vie, et former ainsi un symbole à la portée de tous. Mais dans un sujet aussi grave, aussi austère, comment s'expliquer la bouffonnerie du spectre, qui gambade et joue des instruments? Précisément comme je vais le prouver par la confusion des idées des larves et d'esprits malfaisants, par l'assimilation des squelettes aux démons. Non seulement les dieux et les mortels avaient été partagés en deux classes distinctes, en deux camps opposés, mais on s'était pris à considérer chacun de ces empires rivaux comme la répétition, ou pour mieux dire comme la contre-partie de l'autre (2). Dans le séjour de la lumière comme dans celui des ténèbres, il y avait des jeux, des divertissements, des danses, des chants et des concerts, aussi bien que des luttes et même des combats. Tout y rappelait les plaisirs, les occupations, et jusqu'aux vicissitudes de la vie terrestre. A l'exemple des faibles humains, les dieux immortels semblaient craindre que l'ennui ne vint les surprendre. Ceux d'Homère passaient le temps dans des banquets continuels, ou se plaisaient à entendre les chœurs harmonieux des Muses. La Danse et la Musique étaient sans cesse appelées à charmer les illustres convives, et elles avaient elles-mêmes une origine céleste. Certaines divinités, surtout les divinités de la lumière, passaient pour les avoir inventées. Pour honorer le culte des dieux, on institua des cérémonies où ces arts privilégiés tenaient le premier rang (3). Héraclite, cherchant une expression brève et frappante à son principe fondamental de l'opposition, cause première de toutes choses, de l'harmonie du monde résultant de la dissonance, de la lumière et des ténèbres, de la vie et de la mort en combat nécessaire, choisit les emblèmes à demi transparents de l'arc et de la lyre (4). Ainsi, la Musique et la Danse, toutes les deux étroitement unies, furent mêlées, dès la plus haute antiquité, aux symboles relatifs à l'antithèse, qui forme

(1) Le peuple de Naples appelle les *Pauvres de Saint-Janvier*, qui forment une compagnie chargée des enterrements et qui, couverts de longs manteaux, portent une lance avec une banderole noire : les *Lanciers de la Mort*.

(2) Les Indiens des Pampas et des Andes se figurent aussi qu'il y a dans l'autre vie des danses, des divertissements, des combats et des courses champêtres.

(3) A Délos et à Delphes, les deux foyers du culte d'Apollon parmi les Hellènes, les jeux de la musique et les combats d'instruments étaient établis et célébrés en l'honneur des dieux de la lumière. Les Rhodiens avaient aussi des jeux musicaux en l'honneur du Soleil. (V. Martini, *Ueber die musikal. Wettstreite der Alten. Bibl. d. schon. Wissensch.*, VII, p. II 36.) En Egypte, Memnon, cité comme le père des Muses, et dont l'image reposait sur les

bords du Nil, était le symbole de la lumière éternelle. Des chants le saluaient à la naissance du jour, et il répondait à ces chants par un son où se révélait son immortelle vie.

(4) Suivant Héraclite, le combat est le père de toutes choses, et il développe cette idée de l'opposition primitive, sous diverses formes, telles que le lever et le coucher, le jour et la nuit. C'est là cette dissonance de l'univers d'où résulte un accord semblable à l'harmonie de l'arc et à celle de la lyre. (Creuz., *Rel. de l'Ant.*, trad. p. Guignaut, t. II, 1^{re} partie, p. 153.) Le philosophe dut puiser ses images à la même source où il avait puisé ses doctrines. Dans les temples de Patara, d'Ephèse et de Délos, il avait vu ces symboles mystérieux auxquels les anciens ont fait tant d'allusions significatives; il avait vu l'arc et la lyre, l'arc et le flambeau unis l'un à l'autre; il avait vu cet arc de vie, comme l'appelle Euripide,

la base de l'édifice compliqué des religions. De là, pour ces deux arts comme pour tout le reste, une double apparence, une application différente et même totalement opposée. Tantôt c'étaient d'ineffables accords exprimant une joie sereine et provoquant d'angéliques sourires et de douces prières; tantôt des mélodies lugubres ou des sons farouches peignant une agitation sinistre ou une angoisse douloureuse. Les danses religieuses par excellence, les danses circulaires, furent tour à tour des danses de fêtes respirant une pure allégresse, et des danses guerrières rappelant des temps d'épreuves et de combats (1). Quand un dualisme conforme au génie de l'Orient eut assombri les dogmes fondamentaux des cultes qui ne séparaient jamais originairement la joie de la pensée de la mort, les chants et les danses furent appelés à reproduire symboliquement les idées métaphysiques de l'existence d'un bon et d'un mauvais principe continuellement en guerre et luttant avec des forces à peu près égales. On sait que, dans cette croyance, les hommes prêtaient, aux divinités ou aux génies qu'ils supposaient armés d'un pouvoir nuisible, les instincts pervers de ceux d'entre eux qui éprouvent une joie cruelle à voir souffrir autrui. Ils se représentaient donc ces divinités malfaisantes désiant, injuriant et tournant en ridicule les autres divinités qui essayaient de les subjuguier, ou qui mettaient obstacle à leurs projets. Dès lors, et comme conséquence de ce fait nouveau, l'élément satirique s'introduisit dans les dogmes, et tout ce qui tint à la représentation figurée des mythes tourna à la parodie et à la caricature. Les occupations, les divertissements, les plaisirs des dieux justes et bons, comme ceux des mortels qui s'efforçaient de leur plaire et de leur ressembler, furent imités d'une façon comique et dérisoire par la gent turbulente et incorrigible des mauvais esprits. L'enfer prit alors la physionomie d'un vaste théâtre de bouffons cyniques sans cesse occupés à faire une application scandaleuse et malveillante des choses les plus sacrées. Aux chants célestes répondaient les cris et les blasphèmes; aux danses des bienheureux, les plus grotesques contorsions; au sourire de béatitude des âmes plongées dans la contemplation d'un sublime idéal, le *rietus sardonique* des anges déchus, réduits à ne plus comprendre que la laideur. Tout ce qui peut déformer le corps et lui donner une apparence ridicule et grotesque, tout ce qui peut troubler l'esprit et porter l'homme à des actes insensés, mauvaises habitudes, mauvaises passions, manies (2), affections nerveuses, maladies extraordinaires, tout cela était rapporté à l'influence ou à l'action directe des démons caustiques et des génies pervers (3). Il semblait que dans leurs

que tient en main le dieu du feu céleste lançant ses flèches puissantes, c'est-à-dire ses rayons tantôt salutaires et tantôt funestes. (Creuzer, *loc. cit.* p. 153-154.) L'arc est donné également à l'Apollon lycien et pythien.

(1) Presque toutes les danses de l'antiquité se rapportaient à des phénomènes astronomiques et physiques qui finissaient par recevoir une interprétation figurée et par correspondre à des phénomènes moraux. A Samothrace, à Sparte, il y avait des danses planétaires, danses où étaient imitées les révolutions du soleil, de la lune et des étoiles. La danse du labyrinthe, chez les Déliens, rappelait la signification de l'édifice visité par Thésée, antique symbole de la course du soleil et de celle des âmes à travers tous les signes, course tortueuse et qui revient sur elle-même par mille et mille détours. On pouvait y voir aussi une image de la vie, car le peloton, gage d'amour dont le fil aida Thésée à se reconnaître dans les sinuosités du labyrinthe, fait de sa maîtresse Ariane, suivant Creuzer, une Parque, une Proserpine-Vénus qui introduit l'âme dans le labyrinthe de cette vie et qui l'en fait sortir, qui met le fil conducteur dans nos mains et nous dirige à travers ses détours. Image des deux principes de la vie et de la mort ramenés au principe unique de l'immortalité, de l'éternité des choses, les danses religieuses des anciens devaient être forcément des danses circulaires. Par cette raison, il est tout simple que la Danse des Morts, véritable danse symbolique du moyen âge qui rattache les deux bouts de la chaîne des destinées humaines, qui lie le vieillard à l'enfant, le puissant au faible, le riche au pauvre, l'oppressur au opprimé, ait été, elle aussi, une danse circulaire, une ronde, une *carole*.

(2) Le nom de *μανια* était le nom donné, chez les Grecs, à la folie furieuse; il était dérivé, comme le verbe *μανομαι* être furieux, du radical *man, men*, âme des morts. Les Latins pensaient que le furieux était agité par les mânes, par la déesse *Mania*, la mère des Lares et des Mânes, toutes personnifications que nous savons se rapporter à la Mort ou aux morts. J'ai dit dans une note précédente que les empreintes d'argile ou de farine qu'on prenait sur le visage du défunt et que l'on enterrait quelquefois avec eux, portaient aussi le nom de *manies* ou *larves*.

(3) Quelquefois aussi à celle de divinités vengeresses. Les Grecs reconnaissaient même deux sortes de possession en vertu de la distinction qu'ils avaient faite des bons et des mauvais démons. Les fous, les furieux, les insensés devaient leur état de perturbation intellectuelle à l'action d'une divinité perverse, d'un mauvais génie, tandis que des sages tels que Pythagore, Socrate, Platon, Diogène étaient redevables de leur sagesse à l'excellente nature de leur démon familier. La même croyance faisait ranger d'un côté les prophètes, les prophétesses et les visionnaires dont on écoutait avec respect les oracles et les prédictions, et de l'autre, les *énér-gumènes*, les *possédés* dont les divagations émanées d'une source maudite causaient autant de scandale que d'effroi. Le tableau que les anciens nous ont tracé de ce qu'ils appellent l'esprit prophétique, montre que c'était un trouble intellectuel dû à une affection cérébrale passagère ou à une prédisposition naturelle au somnambulisme. Le christianisme distinguait aussi ceux qui communiquaient d'intelligence avec Dieu, et ceux qui recevaient les inspirations de Satan. Les visionnaires, les hallucinés, les épiléptiques étaient

jeux cruels, ceux-ci n'eussent en vue que de réduire les malheureuses créatures, dont ils avaient convoité la possession, au degré d'abjection physique et morale où ils étaient eux-mêmes parvenus. Les privant de leur raison, de leur libre arbitre, ils les réduisaient à la condition de marionnettes, et, suivant les fils morbides qu'ils faisaient mouvoir, c'est-à-dire suivant les maladies qu'ils jugeaient à propos de leur communiquer, ils les obligeaient à prendre toutes sortes d'attitudes excentriques, si bien que la cour infernale avait dans les damnés, dans les hallucinés, ses pantins et ses fous (1). Cette identification des maladies physiques, morales et intellectuelles avec la possession, date de fort loin; car Homère, dans un passage de son *Odyssée*, parlant d'un homme en proie à une maladie violente, dit qu'un démon cruel le tourmente, et ailleurs, traitant des mauvaises actions des hommes, il les envisage comme une folie envoyée par les Dieux (2). Il est facile de voir qu'une telle superstition se rapporte à l'idée qui lie la mort au mauvais principe, au principe du mal; et que la coutume d'identifier les maladies qui sont comme les messagères de la Mort avec les démons, qui sont les ministres des dieux malfaisants, doit son origine à cette idée. En outre, comme la possession a pour effet d'anéantir l'individualité de celui qui en est atteint et d'y substituer l'action d'une puissance étrangère, les fous, les furieux, les insensés, les maniaques, les convulsionnaires, et généralement tous les malades, furent eux-mêmes confondus avec les démons qui les possédaient, c'est-à-dire que, en raison de la perte de leurs facultés, on les considéra, par anticipation, comme déchus de l'existence et comme tombés dans l'empire des mânes, des lares ou des larves. De là ce nom de *larvatus*, de *larvarum plenus*, donné à celui que troublaient des hallucinations. Les faits qui précèdent eurent ce résultat, que la Mort et tous ceux qu'elle semblait vouloir attirer à elle s'offrirent à l'imagination avec le caractère diabolique que le dualisme oriental prêtait à ses divinités malfaisantes. La laideur des formes, l'extravagance des gestes, le cynisme des actions, l'obscénité des paroles, la malignité des sarcasmes, enfin ce rire moqueur et impitoyable pour lequel il n'est rien de sacré, furent des traits communs aux fous, aux possédés, aux démoniaques, tout aussi bien qu'aux larves et aux esprits des ténèbres. Dès lors une certaine ironie, une gaieté amère, un élément de trouble, se glissèrent dans l'interprétation symbolique de l'opposition fondamentale, la mort et la vie. L'idée de faire danser les larves paraît en avoir été la première manifestation. Certes, en prenant une attitude joyeuse, le spectre du mort, cause naturelle de tristesse, d'effroi, nargue le vivant. C'est ainsi qu'en agitant ses grelots, le pauvre halluciné, le *larvarum plenus*, le fou, cause naturelle de pitié, raille les hommes graves qui ont la prétention d'être moins insensés que lui. Remarquons bien ce rapprochement nouveau et cette origine commune du squelette et du fou. Remarquons bien aussi le rôle qu'ils ont joué concurremment comme personnages allégoriques. Si le squelette apprit à tous les humains indistinctement l'inévitable loi du destin, le fou, pendant plusieurs siècles, continua auprès

tantôt des saints et tantôt des sorciers. Dans l'antiquité, le nom d'*énergumènes*, *ενεργούμενοι*, s'appliquait aux fous, parce qu'on supposait qu'un souffle de la divinité les inspirait, qu'un dieu agissait en eux. Le verbe *δαιμονίζειν* s'employait dans le sens de *délirer*, d'extravaguer, *parler en insensé*, parce qu'on se figurait qu'un dieu, un démon, parlait alors par la bouche du malade. Des dénominations particulières établissaient la nature de la possession, suivant la divinité qui passait pour en être l'auteur. C'est ainsi que les Grecs nommaient *νυμφολήπται* les hydrophobes qu'ils croyaient tourmentés par les nymphes, et les Latins *cerruti*, ceux qui étaient frappés de la colère de Cérés. De là encore les noms de *lymphatici*, *lymphati*, et le corybantisme ou fureur des corybantes dont il est question dans ce passage de la tragédie d'*Hippolyte* où le chœur, parlant à Phèdre, s'écrie : « O jeune fille, un dieu te possède; c'est ou Pan ou Hécate, ou les vénérables Corybantes, ou Cybèle qui t'agitent. » Être agité par un dieu ou inspiré de Dieu, ou seulement inspiré, c'est avoir du génie; en d'autres termes, c'est avoir le diable au corps, comme disait un jour Voltaire à une grande tragédienne, qui ne se doutait probablement pas que cette expression

du langage figuré servait chez quelques peuples, notamment chez les Samoïèdes, à désigner une maladie réelle, une sorte d'hystérie. Être *troublé* est encore une expression qui provient de la même source. On dit être troublé par une idée, être possédé d'une idée parce qu'on a supposé que les idées étaient envoyées à l'homme par les dieux: les bonnes par les divinités propices, les mauvaises par les esprits de ténèbres. De là la croyance au démon familier, tantôt bon, tantôt méchant; de là encore le nom de *tribulati* donné aux fous. (*Voy.* ce mot dans Du Cange, *Gloss. infim. lat.*)

(1) Platon (*De leg.*, lib. I) compare nos passions aux fils qui font mouvoir les marionnettes; or, les passions étant les causes les plus réelles et les plus fréquentes de nos maladies, on comprend comment les démons, en agitant ces fils léthifères, conduisaient l'homme de gambades en gambades, de folles en folles jusqu'à la dernière et suprême cabriole.

(2) *Odyss.*, IV, 261; XV, 178; *Iliad.*, XVIIII, 88. Pythagore pensait que les maladies qui attaquaient les hommes et les animaux étaient dues à des démons répandus dans l'air. (*Diog. Laert, Vit. Pythagor.*)

des grands l'enseignant du squelette. Ces deux formes de larves symbolisent, durant tout le moyen âge, la brièveté de l'existence humaine, le néant des biens terrestres et l'égalité dans la mort. Elles sont sœurs et naissent de la même conception : l'homme forcé de se contempler dans le miroir de la mort comme être dépourvu de vie, et dans celui de la folie comme être dépourvu de raison, c'est-à-dire forcé de reconnaître qu'il est sujet à une double mort, l'une physique, l'autre intellectuelle. Non, sans doute; ceux qui ont rapproché des rondes funèbres du moyen âge du fameux *Navire des fous*, dont Brandt a fait le sujet de ses humeristiques inspirations, n'ont point commis une erreur. Et de même, Érasme et Holbein, l'un par son *Éloge de la Folie*, l'autre par ses *Simulachres* austères, se rencontrent et se donnent la main.

J'ai dit que la danse des larves me semblait avoir pour but d'établir une sorte de contraste ironique de la gaieté avec la douleur. Telle est du moins la signification qui me paraît devoir être attachée à la danse lémurique de la poupée d'argent du festin de Trimalcion, aussi bien qu'à celle du squelette de la sar-doine de Gori. Mais ces deux témoignages ne sont pas les seuls que je puisse invoquer en faveur de cette opinion. En janvier 1809, des paysans découvrirent, près de Cumès et de l'ancienne voie domitienne, une sépulture souterraine renfermant des sarcophages et des bas-reliefs. Ignorant l'importance de leur découverte, et n'obéissant qu'à un sentiment de vile cupidité, ils brisèrent les sarcophages, espérant y trouver un trésor. Cet espoir fut déçu; pour se venger et par dépit, ils mutilèrent les bas-reliefs en stuc qui ornaient l'intérieur des chambres sépulcrales. Le chanoine André de Jorio, custode de la galerie des vases peints du musée royal de Naples, arriva néanmoins assez à temps sur le lieu des fouilles, pour retirer des mains de ces Vandales quelques précieux débris archéologiques. Ayant réuni et dessiné tout ce qui restait des bas-reliefs, il fit de cette curieuse découverte le sujet d'un Mémoire qui intéresse au plus haut point le monde savant (1). Parmi les scènes représentées sur ces monuments, il en est une qui prête matière à plus d'une conjecture : on y voit trois squelettes ayant à peu près tous les trois l'attitude de personnages qui dansent; deux d'entre eux, toutefois, ont plutôt l'air de gens qui prennent plaisir à voir danser. Celui du milieu, reconnu pour un squelette de femme, et le plus important des trois au point de vue de certains commentateurs, s'y présente avec un bras levé, l'autre sur le côté, et avec une jambe en l'air comme les danseurs de l'Opéra. Millin, Sickler, Goethe et d'Olfers (2), ont essayé, après le chanoine André de Jorio, de pénétrer le sens de cette représentation figurée en la rapprochant des deux autres bas-reliefs qui l'accompagnent. Leurs suppositions, quelque ingénieuses qu'elles soient, sont trop contradictoires, trop vagues même, pour qu'on puisse en tirer rien de certain. Mais s'ils ont été impuissants à deviner, dans tous ses détails, le sujet traité par l'artiste, ils paraissent en avoir fort bien saisi la donnée principale, et surtout le caractère esthétique. Suivant Millin, en cela d'accord avec de Jorio, les trois bas-reliefs représentent le départ des âmes de dessus terre pour se rendre aux enfers. Dans le premier bas-relief, trois mortels dansent pour faire voir que le passage de cette vie dans l'autre n'a rien de fâcheux et qui soit à craindre. D'Olfers et Goethe ont pris les scènes représentées sur les trois bas-reliefs pour une sorte d'épopée funèbre conçue en l'honneur d'une danseuse, qui se montrerait dans le premier bas-relief sous sa forme d'ombre ou de lémure; mais ils n'ont pas refusé d'admettre que ce sujet, indépendamment de son application directe, et pour ainsi dire individuelle, pourrait se prendre dans un sens général et allégorique. D'après Goethe, il faut voir là un antique trait d'*humour*, plaçant, entre un drame spirituel et une comédie humaine, une farce lémurique, c'est-à-dire entre ce qui est beau ou sublime, ce qui est bouffon et grimaçant. Cette opinion de l'auteur de *Faust* me semble venir à l'appui de ce que j'ai moi-même avancé plus haut touchant le caractère ironique et satirique de la danse des larves. Au surplus, les développements qui vont suivre feront voir ce caractère d'ironie prenant chaque jour plus de relief et d'extension dans les œuvres où l'esprit humain, par suite de l'inclémence des dogmes religieux ou de la dureté des temps, se

(1) *Scheletri Cumani dilucidati dal canonico Andrea de Jorio*. Napoli nella stamperia Simoniana, 1810, fig.

(2) Millin, *Mag. Encycl.*, 1813, janv. p. 200. Sickler, *de Monumentis aliquot Gr.*, e sepulcro Cumæo erutis, etc. Vimar. 1812—

Goethe, *Das Grab der Tänzerin*, œuvres posthumes, IV. — Olfers *Ueber ein merkw. Grab bei Kumæ* dans *Hist. philol. Abhandlungen der Berl. Akad. aus d. J. 1830*, ou *Mém. de l'Acad. des Sciences de Berlin*, ann. 1830.

montra profondément pénétré de son néant et de sa misère. Sans doute les anciens n'ont point eu des *Dances des Morts* en tout point semblables à celles du moyen âge, mais ils ont fait danser les larves pour rendre plus émouvantes, plus sensibles, la peinture et l'opposition de la mort et de la vie, de la joie et de la douleur. Quelquefois aussi, en assignant aux morts ce doux exercice, ils voulaient simplement prouver qu'au delà de cette vie il est encore des plaisirs pour les hommes justes. Mais alors ils ne songeaient pas aux larves errantes représentées sous la forme de hideux squelettes; ils entendaient parler des âmes paisibles qui retrouvent aux Champs-Élysées leurs occupations d'ici-bas, les jeux, les chants, la danse. Ainsi le disent les poètes dans leurs gracieuses images :

Pars pedibus plaudunt Choreas et carmina dicunt (1).

et encore :

Hic Choreæ cantusque vigent (2).

Là point d'ironie; car il n'y a ni désespoir ni effroi. Mais quand l'idée de la mort s'enveloppe de teintes sombres, les génies du Trépas, s'incarnant dans les démons, prennent des allures diaboliques pour railler la pauvre humanité. C'est cette transformation qui donne au coryphée des rondes du moyen âge son aspect excentrique et bouffon.

Les chrétiens, qui puisaient largement aux sources religieuses de l'Orient et amalgamaient les éléments du mazdéisme avec ceux du paganisme helléno-latin, composèrent des tableaux analogues à ceux des anciens pour exprimer l'antagonisme, vieux comme le monde, du bon et du mauvais principe. Le royaume de Dieu eut ses fêtes et ses réjouissances, ses pieuses cérémonies et ses rites consacrés; le royaume de Satan eut ses pratiques impies et sa liturgie extravagante qui parodiaient les saints mystères. Ouvrez les traités bizarres où les anciens théologiens ont essayé de coordonner les rêveries et les superstitions qui avaient cours dès les premiers temps du christianisme, vous y verrez d'un côté des chœurs d'anges et de bienheureux occupés à des danses et à des chants d'adoration, et soutenus dans leurs célestes concerts par un accompagnement instrumental très varié (3); de l'autre des hordes échevelées de démons et d'esprits de ténèbres, la *Mesnie* hellequin (4) ou la ronde du Sabbat, s'élançant avec furie au son d'une musique

(1) Virg. *Æn.*, VI, 644.

(2) Tib. *Carm.*, I, 3, 59; on lit aussi dans Anacréon :

Ἦνεν ἑστίας δὴ μ'ἀνελθὺν
Ἐπὶ νεπέρας χοροίας.

(ANACR., *Od.* IV, 16).

(3) Ainsi que nous l'apprend M. Ferdinand Denis, certains docteurs du moyen âge démêlaient dans les chœurs célestes le psaltérion, la saquebute, les sons éclatants du cornet redoublé, les sons plus doux du fustel, les retentissements de la naquaire, les voix prolongées de la vielle. (Voy. Ferd. Denis, *le Monde enchanté*, Paris, Fournier, 1843, p. 111.) Le Pomeranché et Le Guide n'ont peint les anges dansants que d'après saint Basile, qui nous les représente toujours occupés à cet exercice dans le ciel, en nous exhortant à les imiter sur la terre. (Saint Basile, *Epist. ad Greg.*) On parlait aux chrétiens des chœurs de jeunes vierges qui se rassemblaient autour de l'époux et dont les danses vives et modestes peignaient les chastes et pieux désirs. On représentait encore la foule des saints, partagée en différents chœurs et célébrant par sa danse triomphante la miséricorde, les bienfaits et la gloire de Dieu.

Te gloriosus apostolorum chorus,
Chorus sacratus martyrum;
Chori sanctarum virginum, etc.

(4) Le roman de Fauvel, commencé en 1310 par François Des Bues, et terminé en 1314 par messire Chaillon de Pertain, nous montre la *Mesnie hellequin* ou bande hellequine, qui accompagne le *chavalis* ou *charivari*. En cherchant l'étymologie du mot *hellequin*, on a été conduit à supposer que cette bande maudite tirait son origine du cimetière d'*Elycamp* ou *Eleschans*, aux en-

virons d'Arles, qui avait porté primitivement, comme cimetière païen, le nom de *Champs-Élysées*. Dans ce lieu reposaient une foule de martyrs et de héros chrétiens; c'est là que le *Labarum* apparut à Constantin et qu'un ange, en lui montrant le signe du salut, lui dit ces paroles : *Constantine, in hoc signo vince!* C'est là encore qu'une terrible bataille fut livrée par Charlemagne aux Sarrasins. Le jour, rien ne troublait la tranquillité de ce champ des morts; mais la nuit, les fantômes sortaient de dessous terre, menant un bruit épouvantable et s'en allant de là en tous pays. Cette troupe infernale qui n'était autre chose, comme on voit, qu'une bande de larves déchaînées, s'appelaient les *Arlecans* ou *Allecons*. Elle avait un chef, l'*Allecan* par excellence, qui devint très populaire, sous le nom d'*Hellekin* et d'*Herlekin*. La forme primitive de ce nom se trouve aussi bien dans *Hell'sking*, en allemand *Erlenkönig*, par corruption peut-être de *Höllenkönig*, roi de l'enfer; que dans *Elyscamps* ou *Alescamps*, et elle a été rapprochée, non sans fondement, de celle d'*Arlequin*. Notre *Arlequin*, personnage tragi-comique, avec sa face toute noire, sa moralité suspecte et son glaive de bois, pourrait bien n'être qu'un échappé de la *Mesnie hellequin*. Ce personnage nous offre peut-être une parodie du grand *Hellequin*, roi de l'enfer et de la *Mesnie* dont on apprit à se moquer après en avoir eu grand'peur. C'est ainsi que notre *Croquemitaine*, parodie du diable, n'effraie plus que les petits enfants et joue, comme *Arlequin*, un rôle burlesque. Serait-ce aller trop loin que de supposer le *bonhomme noir* de la *Danse Macabre* un peu parent des membres de la famille hellequine? Je fais à tout hasard cette conjecture, car je manque de preuve pour l'appuyer.

étrange du sombre gouffre qui vomit les flammes pour aller s'abattre dans les solitudes terrestres où viennent se joindre à elles tous ceux qui ont renié le Seigneur et donné leur âme à Satan. Plusieurs hymnes fort anciennes font allusion à cette croyance superstitieuse aux orgies du Sabbat, et un démonographe du xvii^e siècle rapporte en ces termes la première strophe de l'une d'elles :

Déjà le héraut du jour chante,
La sentinelle de la nuit
Au chant duquel s'évanouit
Le bal de la troupe méchante.

Le bal de la troupe méchante, opposé à celui de la troupe céleste présidé par le Saint des saints, ne pouvait se passer de la présence du Diable. Ce personnage, indispensable à l'intérêt dramatique des légendes chrétiennes, assistait à ces réunions, soit comme simple spectateur, soit à titre de coryphée; et alors, comme le spectre osseux dans la Danse des Morts, c'est lui qui menait la danse, changeant souvent de main, mais ayant toujours soin de se mettre à la main des femmes qui lui plaisaient le plus (1). Une musique douce et insinuante, semblable à un chant de sirène, préludait quelquefois aux lascifs ébats des danseurs; mais le plus souvent un effroyable charivari, des sons bizarres et confus, excitaient les mouvements désordonnés de la bande maudite. Les rondes infernales ou diaboliques, comme parodie des danses religieuses, étaient presque toujours des danses circulaires ou demi-circulaires; ce qui avait fait dire de la danse des sorciers, et en général de toutes les danses qui déplaisaient à l'Église, à *un cerchio ch'a il diavolo per centro*. Un auteur, qui se prétend bien informé, affirme que l'on exécutait au Sabbat trois sortes de branles : le branle à la bohémienne; car, dit-il, *les Bohêmes coureurs sont à demy-diables*; le branle villageois, *comme noz artisans font es villes et villages par les rues et par les champs*, et enfin un dernier branle d'une espèce particulière où les danseurs étaient placés alternativement à rebours, les uns le dos tourné d'un côté, les autres de l'autre, de manière à former un demi-cercle et à s'approcher de si près qu'ils se touchaient, mais ne pouvaient se voir. Toutes sortes de gestes, de postures, de contorsions et de sauts extravagants caractérisaient ces exercices diaboliques, auxquels prenaient part des gens de toute condition, de tous états, comme les personnages des Danses des Morts; mais ici principalement des sorciers, des sorcières, pêle-mêle avec des démons et de mauvais esprits, qui parfois, pour mieux se livrer à d'impudiques excès, se transformaient en boucs. Telles étaient les idées absurdes du vulgaire sur ces bals fantastiques, à la formation desquels on faisait concourir tous ceux que l'Église avait repoussés de son sein, soit pour cause d'impiété, comme les bohémiens ou les hérétiques, soit à raison d'un goût trop vif pour certains plaisirs défendus, notamment pour les danses voluptueuses. Il faut dire que l'autorité ecclésiastique, après avoir toléré et même introduit les danses dans les cérémonies du culte, en était venu peu à peu à les considérer comme dangereuses. En cela elle n'avait pas tort. La promiscuité des sexes dans des réunions, qui se tenaient ordinairement la nuit, ne pouvait manquer d'entraîner des abus. Quelques traces de ces abus, devenus extrêmement graves dans la suite, s'étaient déjà fait remarquer du temps de saint Paul dans les agapes ou banquets religieux des premiers chrétiens (2). Une exaltation singulière, un dévergondage contagieux s'empara des populations et se mêla d'une façon insolite aux pratiques de la vie religieuse. Des sectes de flagellants, d'illuminés, de convulsionnaires se formèrent de toutes parts sous l'empire de cette surexcitation étrange qui portait les hommes à se couvrir des dehors de la piété pour commettre les extravagances les plus honteuses. On ne saurait attribuer uniquement à la grossièreté des mœurs et à la naïveté des

(1) « Le diable, transformé en bouc, dance au sabat avec les » filles et femmes et avec les plus belles, ores menant la dance, » ores se mettant à la main de celles qui luy sont plus à gré et sac- » couple en cette forme avec elles. » (Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. Paris. Nicolas Buon, 1613, liv. III, p. 207.)

(2) Les agapes ou festins de charité, mêlés de danse malgré les abus qui s'y étaient glissés du temps de saint Paul, subsistaient encore lors du concile de Gangres, en 320, où l'on tâcha de les réformer, et ils ne furent totalement abolis qu'au concile de Carthage, en 397, sous le pontificat de Grégoire le Grand.

croyances un pareil phénomène, et il paraît raisonnable de penser que les fléaux terribles dont l'humanité subit les ravages pendant plusieurs siècles communiquèrent aux organisations débiles ou appauvries une sorte d'ébranlement nerveux entraînant à sa suite toutes sortes de désordres physiques et moraux. Les extases, les convulsions et la *Dansomanie* tiennent trop de l'hystérie, de l'épilepsie, de l'aliénation mentale pour que cette dernière conjecture ne soit pas parfaitement fondée. Le moyen âge, il est vrai, loin de croire à un fait naturel, attribuait les manifestations extatiques ou frénétiques, tantôt à l'inspiration du Très-Haut, tantôt à l'instigation du Diable (1). L'Église, selon son intérêt, admettait dans son sein ou bien en repoussait les illuminés ou les convulsionnaires. Ceux dont les excès ne portaient atteinte ni à la morale publique, ni à la dignité de la religion, étaient considérés par elle comme des saints visités par l'esprit de Dieu; mais les folles créatures qui poussaient trop loin l'ardeur de ce moderne corybantisme et se livraient à des divertissements voluptueux et mondains, notamment à des danses immodestes de nature à scandaliser le public, devenaient aussitôt passibles des censures ecclésiastiques, et prenaient rang parmi les ennemis de l'Église, parmi les *démoniaques* et les sorciers. Dès lors la passion déréglée qu'ils montraient pour la danse passait pour être un résultat des manœuvres de Satan. C'était l'esprit impur qui agissait en eux, qui agitait leurs membres et les forçait de sauter en cadence. Aux caractères attribués à ce genre de possession, il est facile de reconnaître tous les symptômes d'une maladie nerveuse; les médecins appellent encore aujourd'hui l'épilepsie, *chorée* ou *danse de saint Guy* ou de *saint Vit*, en souvenir de l'ancienne danse morbide du moyen âge. Celle-ci fut une véritable épidémie de l'espèce la plus bizarre. Environ vingt-cinq ans après l'apparition de la peste noire, appelée en Allemagne la Grande-Mortalité, *das Grosse-Sterben*, et en Suède et en Danemark la *Mort noire, der Schwarze-Tod*, elle éclata pour la première fois en 1374 sur les bords du Rhin et dans les Pays-Bas. Ceux qui devenaient ses victimes dansaient une grande partie du jour à la même place; ils faisaient des contorsions extraordinaires et s'avouaient possédés du diable (2). En Hollande, les danseurs étaient à moitié nus et portaient sur la tête des couronnes de fleurs. Ils avaient les idées excentriques de véritables hallucinés. La couleur rouge leur causait une profonde aversion; quelques uns d'entre eux ne pouvaient supporter la vue de gens qui pleuraient; d'autres, celle de certaines chaussures d'une forme particulière. Pendant leur état de crise, ils proféraient des mots incohérents, quelquefois des paroles impies. Le plus souvent ils semblaient adresser à saint Jean une sorte d'invocation douloureuse, et répétaient, tout en continuant leur danse convulsive: *Here sent Johan, so so, vrisch und vro, here sent Johan!* Des femmes, des jeunes gens, des moines, mais pour la plupart des gens dissolus et de basse extraction composaient ces troupes nomades de danseurs convulsionnaires, qu'on appelait *Chorisantes, Dansatores, Tripudiantes*. A leur passage dans les villes, ils faisaient presque toujours de nombreuses recrues, comme s'il avait suffi de les voir danser pour être immédiatement possédé du démon de la danse. Ce qui n'est pas douteux, c'est que tous les individus portés à la débauche par la faiblesse ou par l'ardeur de leur tempérament, trouvaient là une excellente occasion de satisfaire leurs penchants vicieux. Que leur en coûtait-il de jouer pour un temps le rôle de démoniaques? Ils avaient par devers eux la perspective consolante d'un exorcisme qui les réconciliait avec l'Église et mettait sur le compte du démon con-

(1) Cette croyance, nous l'avons vu un peu plus haut, était celle des Grecs et des Latins. Elle fut commune à presque toutes les nations de l'antiquité, et elle se retrouve de nos jours chez un grand nombre de peuples. Dans l'Inde, elle s'est conservée parmi les sectes bouddhistes et brahmaniques. En Chine, elle donne lieu à des incantations et à des sortilèges. Au Japon, elle fait considérer les maladies nerveuses et surtout l'épilepsie comme une suite de la possession des démons. Nous savons que les Samolèdes sont sujets à une sorte d'hystérie qu'ils nomment le *diable au corps*. Dans les îles de l'Océanie, les hommes qu'on appelait *enchantés* étaient de véritables démoniaques; on attribuait leurs actes et leurs paroles aux *oromatouas* ou esprits des morts qui les possédaient. Enfin les sorciers des Patagons qui passent pour avoir commerce avec les

esprits supérieurs, sont des hommes atteints de chorée et d'épilepsie.

(2) M. Maury rend compte des motifs qui portaient les *larvati* du moyen âge à faire cet aveu: D'après lui, la terreur qu'inspirait le démon multipliait singulièrement la folie démoniaque. L'aliénation mentale prenant ordinairement la forme des opinions qui règnent à l'époque où elle se produit, le catholicisme qui parlait toujours du diable et des pièges qu'il ne cesse de tendre aux hommes, devait naturellement porter les idées des fous de ce côté, en sorte que ceux-ci se figuraient tous être victimes de l'esprit immonde, et demandaient eux-mêmes à se faire exorciser. L'exorcisme recevait ainsi de cette conviction du malade une force dont il aurait été sans cela dépourvu.

gédié leurs extravagances et leurs turpitudes. Comme preuve de l'état de dépravation où ils se complaisaient, on rapporte que, dès la première invasion du mal et dans un court espace de temps, cent femmes non mariées devinrent enceintes pour avoir pris part à la danse. Du reste, ces malheureux n'étaient peut-être pas tous des imposteurs. Beaucoup d'entre eux paraissent même avoir été sujets à des maladies nerveuses bien caractérisées. Le peuple, qui attribuait leur frénésie au pouvoir de Satan, leur donnait d'abondantes aumônes pour qu'ils allassent en pèlerinage à la chapelle du saint qui devait les guérir. Ce saint était ou saint Vit ou saint Jean. Souvent ils s'y rendaient au son des instruments de musique ou bien au chant des psaumes. Ils entraient dans la chapelle ou dans l'église, et se mettaient à danser. Leur danse était si violente, que dans leurs soubresauts convulsifs ils dépassaient quelquefois la hauteur de l'autel. Le clergé les recevait avec pompe, et disait pour eux des prières ; puis il les exorcisait et, comme formule d'exorcisme, récitait le commencement de l'Évangile de saint Jean, ou bien interpellait vivement le démon caché dans l'intérieur du corps de chaque possédé, ordonnant au nom de Jésus-Christ à cet esprit impur de déguerpir au plus vite. Quelques mots latins et quelques aspersion d'eau bénite achevaient le miracle. Les prêtres de la ville de Liège se firent une très grande réputation dans toute l'Allemagne par leur habileté à guérir les danseurs convulsionnaires. Dans quelques localités, l'épidémie se prolongea pendant près de six mois. Elle sévit avec une grande intensité à Cologne, à Anvers, et pénétra jusque dans le royaume de France. Elle mit à parcourir ces différents pays l'espace de plusieurs années. Elle devint aussi célèbre qu'elle était redoutée, et donna lieu au proverbe jadis très répandu en Allemagne : *Que la danse de saint Vit te prenne ! Dass dich Sanct-Veits-Tanz ankomme* (1). En 1418, la même maladie, ou une maladie analogue, se montra en Alsace, ainsi que nous l'apprend Schilter dans sa vingt et unième remarque sur la *Chronique* de Jacob von Koenigshoven. On la nommait aussi danse de saint Vit, *Sanct Veits-Tanz*. La ville de Strasbourg compta bientôt près de deux cents femmes qui en étaient atteintes. Les magistrats mirent à leur disposition de grandes salles où elles se réfugiaient pour se livrer à leur exercice favori et involontaire. Le fléau devenant contagieux, on envoya les malades à Saverne où se trouvait une chapelle de saint Vit ou saint Guy. Les danseurs partirent escortés d'un pauvre diable de ménétrier qui jouait de la cornemuse et dansait lui-même nuit et jour comme un fou. Arrivés au but de leur pieux pèlerinage, ils furent reçus par le clergé qui vint au-devant d'eux en chantant des prières. Malheureusement la chronique s'arrête là, nous laissant ignorer s'ils furent guéris. Il existe encore en Alsace, à l'état de tradition populaire, une danse que je crois devoir rattacher à ces bizarres épidémies du moyen âge. Cette danse, que l'on connaît encore dans quelques villages et que des personnes âgées se rappellent avoir pratiquée dans leur jeunesse, n'est qu'une suite de contorsions et de grimaces simulant évidemment un accès de fureur épileptique. Les mouvements du corps y sont tellement violents, tellement exagérés, que les danseurs, des genoux et des coudes, frappent la terre en cadence.

L'analogie des danses convulsives avec les rondes diaboliques, c'est-à-dire la relation du fait réel avec le fait supposé, ressort de cette circonstance que les individus atteints d'affections nerveuses ou d'aliénation mentale, et se livrant, sous l'empire de ces maux divers, à des mouvements extravagants et désordonnés, étaient assimilés le plus souvent aux possédés, aux démoniaques, aux sorciers, à tous ceux en un mot que la crédulité populaire, étayée des préventions religieuses, mettait au nombre des créatures de

(1) Voy. Agricola, *Teutsche Sprüchwörter*. On peut consulter sur la Danse de saint Vit et de saint Jean, et sur les pratiques des flagellants, Dr. K. V. Ideler, *Versuch einer Theorie des religiösen Wahnsinns*. Halle, C. A. Schwetschke und Sohn, 1848, *erster theil*, p. 509 et suiv. — Dr. C. F. Standlin und H. G. Tzschirner, *Archiv für alte und neue Kirchengeschichte*. (Leipzig, F. C. W. Vogel, 1810. T. III, p. 640 et suiv.) — *Die Älteste Teutsch so wol Allgemeine als insonderheit Elsassische und Strasburgische Chronick von Jacob von Koenigshoven mit hist. Anmerkungen*, von Dr. Johann Schiltern. Strassburg, Josias Stadel, 1698. Voy. 21 Anmerk. — Dr. Hecker, *Die Tanzwuth*, Berlin, 1832, in-8°. M. Jung

m'a fait connaître une dissertation médicale sur la Danse de saint Vit; cet ouvrage, sorti des presses de Kürsner, à Strasbourg, est intitulé *Q. D. B. V. Dissertatio inauguralis medica exhibens casum de Choreia S. Viti, quam duce et auspice numine supremo ex decreto et autoritate gratiosæ facultatis medicæ in celeberrima Argentiniensium universitate pro summis in medicina honoribus et privilegiis doctoralibus rite capessendis ad D. XVI septembris anno MDCCXXX, solemniter eruditorum examini submittit Bartholomæus Martinus, Helv. Glaronensis, Argentorati, typis Semonis Kürsneri Cancell. typ.*

Satan, et se figurait adonnées comme telles aux débauches de la troupe impure qui se réunissait la nuit dans les carrefours pour fêter la présence de son chef maudit (1). Indépendamment des fous, des malades et des maniaques dont l'exorcisme n'avait pu opérer la guérison (2), l'Eglise considérait comme abandonnés au pouvoir du malin esprit tous ceux qui résistaient à ses admonitions, à ses remontrances et observaient des pratiques préjudiciables à ses intérêts. C'est ainsi que les divertissements, les jeux, les danses, qu'elle avait tolérés de temps immémorial et qui s'étaient mêlés en quelque sorte au culte, devenaient à ses yeux impies et sacrilèges dès qu'ils semblaient contrarier sa règle et revêtir un caractère par trop mondain. En lisant les arrêts portés contre les sorciers, les sorcières, les démoniaques, les possédés, depuis le moyen âge jusqu'au xvii^e siècle, on demeure convaincu que la plupart des victimes de la superstition judiciaire n'étaient que de faibles créatures en démence, ou bien des êtres dévergondés goûtant avec excès tous les plaisirs sensuels. Bon nombre de femmes accusées de sorcellerie, et présentées comme des démoniaques, se font reconnaître pour n'avoir été que des hystériques ou des femmes dépravées, menant une vie dissolue et se livrant avec fureur aux danses condamnées par l'Eglise (3). La croyance aux rondes du Sabbat, aux danses sataniques (*Choreæ satanicæ*), aussi bien chez les chrétiens que chez les peuples qui eurent plus anciennement la même croyance, a donc pris sa source dans l'observation d'un fait psychologique et pathologique d'une incontestable réalité. C'était, d'une part, un goût très vif et en quelque sorte universel pour les divertissements baladoires; de l'autre, l'existence d'un certain genre de maladie que l'on pouvait regarder à bon droit comme la contre-partie douloureuse de ces divertissements, puisque les mouvements réguliers et volontaires du corps y étaient remplacés par des soubresauts involontaires et convulsifs, et que la danse prenait ainsi un caractère morbide. En raison du rapprochement établi par là entre un plaisir et une souffrance, la pensée de la mort et, d'après les idées religieuses, la pensée du mal, du péché, furent intimement liées à celle de la danse; de même que l'on se représenta le diable donnant le branle aux fêtes mondaines et aux fêtes du Sabbat, de même on se représenta la Mort venant chercher ses victimes dans la salle du bal parmi les danseurs. Nous retrouvons encore ici une suite de l'identification de la Mort avec Satan. Saint Cyprien, parlant contre les danses en général, s'exprime comme il suit : *Chorea est circulus cujus centrum est diabolus; qui in medio tripudiantium ignem concupiscentiæ inflamat* (4);

(1) Ces débauches, ces saturnales auxquels les possédés eux-mêmes croyaient avoir pris part, n'étaient que des visions, des hallucinations enfantées par la maladie; quant aux actes obscènes ou extravagants qu'ils commettaient en réalité, c'étaient les effets mêmes des crises nerveuses auxquelles ils étaient sujets, ce qui faisait dire que les sorciers et les sorcières, au retour du sabbat, c'est-à-dire à la suite d'un de leurs accès convulsifs, éprouvaient une telle lassitude qu'ils étaient souvent obligés de garder le lit pendant plusieurs jours.

(2) Ceux-là étaient réputés incurables et pour toujours la proie du démon. Un jurisconsulte du xvii^e siècle dit froidement : L'église catholique, apostolique et romaine, qui ne peut errer, les punit de mort. (Voy. P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, ouvrage précité, p. 99.)

(3) Ces danses étaient des danses voluptueuses très répandues parmi les courtisanes. Pierre de Lancre prétend qu'on en exécutait de ce genre au sabbat avec encore plus de dévergondage et de lubricité. Il met au nombre des exercices dangereux pour les hommes, les tours de force, les pyrrhiques, les morisques, les sauts périlleux, les danses sur la corde, la cascade du haut des échelles, le voler avec des ailes postices, les pyraïettes, la danse sur les demy-piques, l'esarpalette, les rodades, les foroes d'Hercule sur la femme renversée sans toucher du dos à terre, les canaries des pieds et des mains et autres bastolages qui sont presque tous venus, dit-il, de ce mauvais et pernicieux voisinage d'Espagne. Il y ajoute plusieurs danses nées de son temps, telles que la berga-

mesque, originaire d'Italie; la volte, appelée aussi *nissarda*, commune aux Piémontais et aux Provençaux, et regardée par Bodin comme une danse de sorciers; enfin la *chalona* (chaconne) ou *sarabande* venue de ce maudit royaume d'Espagne. « C'est, dit-il, à propos de cette dernière, la danse la plus lubrique et la plus effrontée qui se puisse voir; laquelle les courtisanes espagnoles s'estant depuis répandues comédiantes, ont tellement mise en vogue sur nos théâtres, que maintenant nos petites filles font profession de la dancer parfaitement. D'ailleurs c'est la danse la plus violente, la plus animée, la plus passionnée, et dont les gestes, quoique muets, semblent plus demander avec silence ce que l'homme lubrique désire de la femme que tout autre. Car l'homme et la femme passant et repassant plusieurs fois à certains pas mesurez l'un de l'autre... » Mais je ne crois pas devoir suivre le subtil Pierre de Lancre dans sa démonstration. Toujours est-il que le sentiment particulier de cet auteur donne une très juste idée de l'aversion conçue en général pour les danses voluptueuses, regardées comme une cause de péché, de perdition, de mort spirituelle, et attribuées à l'action de Satan, par conséquent devenant des danses diaboliques. Or, pour qu'un tel fait parvint à frapper l'imagination d'une sainte terreur, il était nécessaire de donner une forme matérielle à cette opinion et de supposer qu'il existait de véritables danses diaboliques auxquelles les créatures de Satan prenaient part en chair et en os avant même d'avoir quitté ce monde.

(4) D'où semble avoir été fait le proverbe Italien que j'ai cité plus-haut : *È un cerchio oh' a il Diavolo per centro*.

et saint Chrysostôme fait entendre qu'en tout lieu où l'on danse, la Mort et le Diable, si ce n'est sous des apparences réelles, du moins invisiblement, prennent part à la danse (1). *Ubi lascivus saltus, ibi diabolus*, dit enc ore ailleurs le même écrivain ; et un auteur moderne (Rumpff, dans sa *Disputatio de Choreis earumque moralitate*, § V) nous explique la raison de ce jugement sévère : *Quia hæ Choreæ diabolicæ sunt, libidinosi animi argumentum, ad carnis illecebras instigant, scandalum præbent spectantibus et ad extremum periculum deducunt ipsos saltantes*. Tous les exemples de morts subites au milieu des fêtes et des divertissements mondains étaient donc présentés comme une juste punition de Dieu. L'imagination populaire donnait volontiers un caractère fantastique à ces événements si naturels, et pour cela elle évoquait ou le Diable ou la Mort en personne. D'après le témoignage de Valvasor, l'an 1507, à Leybach, sur la place où se tenait le marché et où l'on dansait suivant la coutume, le Diable apparut sous la forme d'un beau jeune homme habillé avec recherche. Il fit choix d'une danseuse qui s'appelait Ursule. C'était une fille de joyeuse humeur et de mœurs un peu libres. Tout alla bien d'abord, mais vers la fin du bal le cavalier, entraînant sa danseuse, s'élança dans un torrent peu éloigné de l'endroit où l'on dansait et disparut avec elle (2). Un autre enlèvement, non moins tragique, fut celui d'une riche jeune fille de Naumburg qui, nonobstant la promesse qu'elle avait faite à un jeune homme pauvre de lui donner sa main, épousa un autre prétendant au mépris de la foi jurée. Le jour de ses noces étant venu, comme elle prenait une vive part aux joies de la fête, deux élégants cavaliers entrèrent dans la salle. L'un de ces cavaliers mystérieux, qui se donnait pour un étranger de distinction, vint à elle et l'invita poliment à danser. Elle accepta ; mais lorsqu'ils eurent fait deux ou trois tours ensemble, il la saisit avec violence, la traîna hors de la salle et, à la grande douleur des assistants qui poussèrent de vains cris de détresse, il s'enleva avec elle dans les airs (3). Je n'ai pas besoin de faire observer que les deux cavaliers de cette légende étaient deux diables déguisés. D'autres fois c'est le personnage même de la mort qui joue le rôle de trouble-fête. En 1284, lorsque le roi d'Ecosse, Alexandre III, convola en troisièmes noces, la Mort, assure-t-on, se montra telle que les peintres ont coutume de la représenter dans la salle du bal, où le monarque et toute sa cour se livraient au plaisir de la danse. Elle-même en prit sa part, et fut aperçue sautant et gambadant au milieu de la foule consternée (4). Comme derniers témoignages du caractère morbide qu'ont revêtu accidentellement certaines danses, je citerai un fait consigné dans la Chronique de Nuremberg (*Liber chronicarum Mundi*, par Hartmann Schedel). Là on apprend que vers l'année 1025, dans un village de l'évêché de Magdebourg, dix-huit hommes et quinze femmes, s'étant mis à danser et à chanter dans le cimetière pendant qu'on célébrait la messe de minuit, à la fête de Noël, le prêtre qui disait la messe, indigné contre eux, souhaite qu'ils continuassent de danser et de chanter ainsi, sans paix ni trêve, durant toute une année, afin de recevoir la juste punition de leur sacrilège. Sous le coup de cette malédiction, les infortunés danseurs ne purent cesser ni leurs chants ni leurs danses. Comme des êtres dépourvus de vie et pourtant animés, comme des larves ou des fantômes insensibles aux besoins matériels de l'homme, ils poursuivirent à la même place, pendant un an, leur exercice imprudemment commencé, et, tout en accomplissant cette étrange pénitence, ils ne connurent ni les tourments de la soif ni ceux de la faim ; ils ne souffrirent ni des injures de l'air ni de l'intempérie des saisons ; bien plus, ils n'usèrent ni leurs vêtements ni leurs chaussures. Quand ils eurent atteint le jour fixé pour leur délivrance, quelques uns perdirent la vie, d'autres dormirent trente nuits de suite sans s'éveiller et plusieurs conservèrent un tremblement nerveux dans tous les membres (5).

(1) Chrysost., *Hom.*, 56, in *Gen.*

(2) Bart. Valvasor; *Beschreibung des Herzogthums Crain*, lib. II, fol. 685 ; lib. XV, fol. 461.

(3) Kornmann, *De Miraculis mortuorum*, part. 4, c. 20. — Goedelman, *De Mal. Diab.*, lib. I, c. I, n° 8.

(4) Kornmann, *loc. cit.*, p. 4, c. 10.

(5) Berger rapporte ce fait avec plus de détails. Il nomme le prêtre qui célébrait la messe de minuit et qui s'appelait Robert. Ce

prêtre, dit-il, fut troublé dans son ministère par le bruit que faisait un nommé Others qui dansait dans le cimetière avec quinze hommes et trois femmes. On voit que cette version diffère un peu de l'autre. Berger ajoute que la terre foulée par les danseurs s'affaissait graduellement sous leurs pas, au point qu'ils s'y enfoncèrent jusqu'aux genoux et enfin jusqu'au milieu de la cuisse. Le neveu du curé ayant voulu retirer de cette position fâcheuse sa sœur engagée dans cette danse néfaste, le bras qu'il saisit lui resta dans la main sans que la victime jetât aucun cri, ni donnât le moindre signe de

On remarque tout d'abord l'analogie de cette danse forcée et involontaire, effet d'une malédiction, d'un châtement divin, avec les danses convulsives causées par un principe morbide et les prétendues rondes du Sabbat attribuées aux maléfices de l'esprit impur. Par tout ce que nous avons dit précédemment et par les exemples que nous avons rapportés à l'appui de nos paroles, il faut reconnaître dans le rôle attribué à Satan, comme principal auteur ou instigateur des danses licencieuses et des danses de fous et de démoniaques, une allégorie ingénieuse de l'héritière de Thanatos, toujours présente, toujours prête à frapper, là où l'excès, l'abus des plaisirs anéantit la raison, altère les sources de la vie, et amène, avec la perte de l'intelligence, celle de la santé. La danse du diable, c'est donc proprement la *Danse de la Mort*, et comme le diable est censé se complaire à donner les violons et à mener le branle (1), on s'est représenté le spectre osseux, auquel il fut souvent assimilé, dans la même attitude de coryphée galant, tendant la main à celui-ci, offrant le bras à celle-là pour former l'immense ronde. Cette attitude est celle qu'on lui voit prendre dans presque toutes les Danses des Morts illustrées que nous possédons. Dans quelques unes, il est vrai, comme dans les peintures de Bâle, ses gambades sont moins vives et ses contorsions moins burlesques; mais dans la vieille Danse allemande dont je publie les figures (pl. VI et suiv.), le squelette s'agite en tous sens et paraît s'en donner à cœur joie. Ayant fait danser le squelette, il était tout simple qu'on lui fit jouer des instruments, car il n'est pas de bonne danse sans musique. Le diable lui-même, comme nous savons, ne haïssait pas un petit accompagnement instrumental (2). Au Sabbat, il affectionnait le son des clochettes, et les sorciers et les sorcières égayaient volontiers son oreille de l'harmonie de la flûte et du tambourin. On prêtait aux démoniaques l'usage de ces instruments, parce qu'ils étaient l'accompagnement ordinaire des danses, et c'est pour la même cause qu'on les donne aussi, dans plusieurs

douleur. L'année étant révolue, saint Héribert, archevêque de Cologne, fit lever la malédiction et réconcilia les pénitents avec l'Eglise. Cependant une grande partie des danseurs moururent peu de temps après. (Trithem., *Chronicum*, ap. Berger, *Tractatus de larvis seu mascheris*, fol. 203.) On trouve encore d'autres histoires de danses tragiques, rapportées comme autant d'exemples des suites dangereuses de l'abus des danses mondaines, dans Ernesti, *Bilder-Hauss*, I et II part.; Georg. Faber, *Annales misn.*; Spangenberg, *Ehe-Spiegel*; Bernsprung, *Vorstellung der Weltlichen Tãntze*; Daulen, *Tantz-Teuffel*; Johann von Munster, *Tractat vom Tantzen*; D. Dietrich Coheleth, sur les mots : *Tantzen hat seine Zeit* (La danse a son temps).

(1) D'après les auteurs ecclésiastiques, le diable, s'il ne fut pas l'inventeur de la danse, enseigna du moins la manière d'en abuser pour nuire à la religion. Saint Chrysostôme, qui ne rejetait pas les danses honnêtes, et après lui un grand nombre de prédicateurs, parlant des danses voluptueuses, les appellent : *Choreas diabolicas*; *barathrum diaboli*, *pompam satanicam*, *opus satanicum*, *animarum perniciem*, *corporis deformitatem*, *morum corruptelam*, *iniquitatis fomenta*, etc.

(2) Un moine allemand, Abraham à Sancta-Clara, de l'ordre de Saint-Augustin, après avoir reconnu que le diable est un grand amateur de danses, cherche à décider quel est l'instrument dont l'accompagnement peut lui être le plus agréable. « Est-ce une harpe? dit-il. Non sans doute; car c'est à l'aide de la harpe qu'il fut chassé du corps de Saül. Est-ce un trombone (*posaune*: ce mot est ici pour trompette)? Pas davantage; car les sons éclatants du trombone ont maintes fois réussi à disperser les ennemis de Dieu. Serait-ce un tambour? Encore moins; car Marie, sœur d'Aaron, après la submersion de Pharaon et de son armée dans la mer Rouge, prit en main cet instrument, et avec toutes les femmes qui l'accompagnaient loua et remercia le Seigneur. Est-ce un violon? Non certes; car ce fut à l'aide d'un violon qu'un ange réjouit saint François. Ne voulant pas davantage abuser de la patience du lecteur, je dirai que rien n'est plus agréable à Satan,

» pour accompagner sa danse, que la lyre antique, et chacun com-
» prend bien ce que cela veut dire. » Effectivement, Abraham à Sancta-Clara, par ce qu'il ajoute encore, nous donne clairement à entendre pourquoi il attribue la lyre à Satan. D'abord la lyre antique est l'instrument parfait par excellence; ensuite le nom même de cet instrument, *die alte leyer* ou *die alte leier* (en allemand, au fig., la même chanson), lui fournissait un jeu de mots assez spirituel pour faire allusion aux tendances de ses contemporains, toujours enclins à retomber dans les mêmes défauts, dans les mêmes pratiques condamnées par l'Eglise, notamment dans celles qui paraissaient entachées de paganisme. Sa pensée est celle-ci : on ne veut point se corriger : *Es ist die alte leyer*, c'est toujours la même chanson. (Voy. Abraham à Sancta-Clara, *Wohl angefüllter Weinkeller*. Würzburg, 1710, in-4°.) Mais, quoi qu'en ait pu dire le bon moine que je viens de citer, Satan paraît avoir affectionné à peu près tous les instruments. Il doit être très fort sur le violon, s'il faut s'en rapporter au témoignage de Tartini. On connaît cette anecdote ou plutôt cette légende musicale. En 1713, le célèbre violoniste Tartini, étant dans un couvent, rêva, une nuit, qu'il avait fait un pacte avec le diable et que tout lui réussissait à souhait. Imaginant alors de donner son violon à son nouveau maître pour voir si celui-ci parviendrait à lui jouer de beaux airs, il fut bien étonné lorsqu'il entendit une sonate si singulière et si belle, exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence, qu'il fut forcé de reconnaître n'avoir jamais rien conçu qui pût entrer en parallèle. Sa surprise, l'émotion l'ayant éveillé, il courut à son violon pour y reproduire les sons enchanteurs qui l'avaient charmé pendant son sommeil; mais il s'y appliqua en vain, et tout ce qu'il put faire fut de composer un morceau de musique, à la vérité très beau et très difficile, mais si fort au-dessous de ce qui l'avait frappé, que de dépit il pensa briser son violon et renoncer pour toujours à l'exercice de son art. Toutefois sa composition vit le jour; il l'intitula lui-même la *Sonate du diable*, et c'est sous ce titre que cette production jouit encore d'une grande célébrité.

Danses des Morts, aux squelettes chargés de convier la foule au bal mortuaire (1). L'idée de faire jouer des instruments au spectre osseux peut être venue aussi de l'antique application de la musique à la thérapeutique, usage qui remonte aux premiers temps du monde, et dont le mythe de la confraternité d'Esculape et d'Apollon est une des sources traditionnelles. Dans la croyance populaire des Grecs, les prophètes, les chantres inspirés, furent les premiers médecins. C'est pourquoi Chiron passait pour avoir été le maître d'Esculape. Les incantations, les conjurations, formaient une partie importante de la médecine antique. Le médecin, chantre sacré, pouvait même conjurer les morts (2). Ceux qui savaient à la fois charmer et guérir furent appelés *enchanteurs*, de l'emploi qu'ils faisaient du chant comme moyen curatif. Les sirènes, dont le nom est devenu synonyme de celui d'enchanteresses, quoiqu'elles eussent à remplir un rôle funéraire, chantaient pour séduire les âmes qu'elles devaient accompagner au lugubre séjour, et semblaient vouloir adoucir par des accords mélodieux l'horreur du trépas. Le rapprochement des Muses et des Parques sur des vases, des urnes et des sarcophages antiques, rappelle celui d'Apollon, dieu de la lyre, et celui d'Esculape, dieu des signes inférieurs. Catulle nous présente les Parques sous la forme de belles jeunes filles chantant pendant le repas nuptial l'union de Pélée et de Thétis, du héros et de la déesse. C'est ainsi que le joyeux épithalame, l'hymne des noces, se transforme et prend un caractère funèbre pour être, comme le mariage l'était lui-même parfois sur les vases grecs, une expression adoucie de la mort. La musique, qui naturellement éveille des idées riantes, ne pouvait manquer, par son contact avec l'art du médecin, de prendre une teinte austère et lugubre; comme elle rappelait les maladies qu'elle avait mission de guérir, elle rappelait aussi le dénouement fatal qui en était souvent le terme, et qu'elle ne parvenait pas toujours à conjurer. La plupart des affections nerveuses, attribuées, comme on sait, à l'action d'une divinité malfaisante ou vengeresse, étaient soumises au traitement des sons mélodieux, qui devaient charmer ou mettre en fuite le démon logé dans le corps du patient. C'est ainsi que l'on cherchait à guérir les victimes du corybantisme ou possession de Cybèle. Chez les Hébreux, où les mêmes idées avaient cours, David jouait de la harpe pour calmer les fureurs de Saül. Mais ce ne fut pas seulement contre la folie, l'épilepsie, l'hystérie, la lypémanie que la musique fut employée avec succès; on y eut aussi recours pour triompher de maladies bien autrement cruelles et redoutables, notamment de la peste, qui passait pour être l'œuvre d'un mauvais démon. Homère raconte que ce dernier fléau, qui ravageait le camp des Grecs sous les murs de Troie, fut éteint par le secours de la musique. De nos jours, des médecins ont assuré que l'action de cet art pouvait arrêter les progrès de la contagion, en dissipant l'inquiétude qui s'empare des esprits, et que Pigray appelle *l'aliment de la peste* (3). On provoquait et l'on excitait à dessein les danses convulsives des XIV^e et XV^e siècles par le son des instruments, et l'on croyait cette excitation nécessaire pour opérer la guérison du malade (4). C'est à l'aide d'un violon, d'une cornemuse, de la flûte ou du tambourin qu'on accompagnait les danseurs pendant leurs crises nerveuses: cela durait quelquefois des journées entières. Mais à la suite de ces accès frénétiques les malades tombaient par terre sans mouvement, dans un état de prostration complète. Après quelques heures de tranquillité, ils recommençaient avec un nouvel acharnement leur

(1) Voyez le dessin du frontispice ou image du charnier placée en tête des Danses du Grand-Bâle et du Petit-Bâle (pl. III, fig. 22, 23). Voyez aussi la gravure des quatre squelettes de la Danse Macabre (pl. IV, fig. 24), celle du *Doten-Dantz* (pl. VI, fig. 36), et ci-après le texte explicatif des instruments.

(2) Voyez Creuzer, *Relig. de l'ant.*, trad. par Guignaut.

(3) La manière dont M. Peignot rapporte un fait tiré de l'histoire de Rome semble justifier cette opinion. L'an 364 avant Jésus-Christ, ou l'an 390 de Rome, la peste sévissant avec fureur, on consulta l'oracle. « Le dieu consulté, bien persuadé qu'une diversion joyeuse et agréable étoit le moyen le plus propre à dissiper le terreur et l'abattement des citoyens, ordonna pour remède le *carmen*, la poésie la plus gaie, la plus amusante, la plus propre à adoucir l'esprit. On fit donc venir d'Etrurie des histrions ou

» joueurs qui, au son de leurs flûtes, exécutèrent des danses capables, disoit-on, d'apaiser la colère des dieux, mais qui, dans le fond, n'avoient d'autre but que celui de distraire les esprits et de leur faire oublier le fléau qui venoit de frapper leurs concitoyens. » (Voy. Peignot, *Recherches hist. et littér. sur les Danses des Morts*, p. xxx.) Boccace, en motivant le sujet de son *Décameron*, nous donne encore une preuve de l'usage des divertissements employés comme antidotes de la peste. Peut-être la conviction où l'on étoit que les plaisirs offraient un puissant préservatif contre le fléau fut-elle cause en partie du dérèglement des mœurs pendant ces temps de calamités. Mais tout excès alors étoit aussi nuisible qu'une sage modération pouvoit être efficace.

(4) Voy. Bodinus, *De re publica*, lib. V, cap. 1. — Berndt, *De chorea S. Viti*. Prague, 1810.

danse d'énergumènes. Il paraît naturel de penser que la transpiration et l'épaississement, suite naturelle de cette gymnastique, étaient le véritable remède contre l'irritation nerveuse dont les convulsionnaires étaient atteints. Le même procédé fut employé plus tard dans le traitement d'une affection morbide assez semblable à la danse de Saint-Guy. Kircher et plusieurs autres, qui ont beaucoup parlé de cette singulière affection, l'attribuaient, d'après la croyance populaire, à la piqure d'une grosse araignée désignée par les naturalistes sous le nom de *Phalangium apulum*, et par le peuple de la Pouille et de la Calabre sous celui de *tarentule* (1). Il est reconnu aujourd'hui que la tarentule n'est pas dangereuse, ou qu'elle l'est du moins très peu. Fr. Serao, en examinant en philosophe les symptômes de la maladie qu'on attribuait aux effets du virus de cet insecte, reconnut, l'un des premiers, qu'ils étaient déterminés par un fort accès de mélancolie chez les hommes, et par un principe d'hystérisme chez les femmes (2). Cette opinion est à présent généralement adoptée, et il ne reste plus de l'ancienne croyance que le nom de *tarantolati* donné aux malades, et le nom plus populaire encore de *tarentelle*, lequel désigne une espèce de composition musicale rappelant les formes rythmiques et mélodiques des airs dont on se servait autrefois pour exciter à la danse les personnes atteintes du mal qu'on supposait provenir des blessures faites par la tarentule. Le P. Kircher a rapporté quelques unes de ces formules médico-musicales dans son ouvrage *De arte magnetica*.

La musique et la danse, qu'on appliquait à la guérison des fous, des épileptiques, des hystériques, des mélancoliques, des hypochondriaques, devenaient en quelque sorte une danse et une musique de larves ou de *larvati*, de démoniaques. Par ce côté triste de leur emploi, on s'habitua à les mêler plus souvent à l'idée du principe fatal qui anéantit l'humanité, le principe du mal, ou, si l'on veut, la *Mort, Satan*. D'un autre côté, l'antique usage de la musique et de la danse dans les funérailles, et la coutume non moins ancienne de célébrer des jeux dans les cimetières, soit pour honorer la mémoire de ceux qui n'étaient plus, soit pour fêter le saint jour du Seigneur, transportaient deux arts enfants des dieux de la lumière dans l'empire des dieux de ténèbres, dans le royaume d'Hadès et de Thanatos. Cependant, nous l'avons dit, la musique et la danse, quoique émanées du bon principe, d'un principe tout céleste, ne durent pas moins se conformer, dans quelques unes de leurs applications, à l'antithèse fatale, au dualisme qui pèse sur les destinées de l'univers. On n'a pas oublié que la danse et son accompagnement harmonieux symbolisaient tour à tour des luttes et des combats (3). Cette idée de lutte, de combat, a produit la danse armée que les anciennes théogonies font passer des dieux aux mortels. Les guerriers dansèrent avant l'heure du danger, qui pouvait être pour eux celle de la mort; ils dansèrent après chaque victoire autour de la dépouille de leurs ennemis, dont les restes sanglants évoquaient la pensée du trépas. Eh bien, malgré les

(1) Ce nom, donné par les gens du pays au *Phalangium apulum*, vient probablement de celui de la ville de Tarente, où ce genre d'insecte passait pour être très venimeux.

(2) Voy. Fr. Serao, *Lezioni accademiche sulla Tarantola*. Naples, 1742. In-4°. — Voyez encore, pour les différentes opinions exprimées sur cette maladie et sur plusieurs autres affections nerveuses, telles que la danse de Saint-Guy, la démonomanie, l'épilepsie, etc., aussi bien que sur l'emploi de la musique dans le traitement des maladies en général : Athan. Kircher, *De arte magnetica*, fol. Rom., 1654. — Athen., *Deipnosoph.*, t. XIV, c. 5. — Tiraquellus, *De nobilitate et jure primigeniorum*, 3^e éd. Lyon, 1579, gr. in-4°, esp. 34 ; les curieux paragraphes 299-306 : *Morbos curari carminibus et cantionibus. Ichniadicis carmine curari et musica. Lucca membra cantionibus curari. Omnes morbos incantationibus curari. Dæmoniaco cantu curari; et lymphaticos, et mentes turbatas, et furiosos. Et viperarum morsus; et omnes morborum doloros; et pestilentias fugari Musicam mores animi sanare. Citharæ Apollini, medicinæ inventoris, assignari.* — Thomas Bartholinus, *De morbis bibliicis*. — Christian Warlitz, *De morbis bibliicis et præva diæta, animique affectibus resultantibus*. — Joh. Heinr. Alsted, *Medicina sacra*. — Georg. Wolfgang Wedels

exercitationes medico-philologicas sacras et profanas. — Caspar Löscher, *De Saitlo per musicam curato*. — D. Reinhardt, *Abhandlung von den Bibelkrankheiten*. — D. Sembert, *De dæmoniaco*. — Schmidt, *Biblische medicus*, etc. — Bartholomæus Martinus, *Q. D. B. V. Dissertatio inauguralis medica exhibens casum de chorea S. Viti*. Argentor., typis Simonis Kürsneri (1730). — *Abhandlung von dem Einflusse der Musik in die Gesundheit der Menschen*. Leipzig, J. G. Büschel, 1770. — *Dissertation sur la musique appliquée à l'hygiène et à la thérapeutique. Thèse présentée et soutenue à la Faculté de médecine de Paris*, par J. Aug. Guillaume, de Joinville. Paris, de l'impr. de Didot jeune, 1817. In-4°. — *Die Musik als Heilmittel von Dr. H. S. K.*..... Wien., 1847. A. Doll's Enkel.

(3) La plupart de ces luttes et de ces combats faisaient allusion aux révolutions des astres; en sorte que la plupart des danses guerrières furent dans l'origine des danses planétaires. C'est ainsi que la légende du Jupiter de Crète nous fait voir les Curètes, armés d'airain, menant leurs danses rapides autour du dieu enfant et de sa nourrice Melissa, et frappant en cadence leurs boucliers de leurs épées, pour empêcher Cronos d'entendre ses vagissements.

images sinistres que la danse armée ne pouvait manquer d'offrir à l'esprit, elle fut une de celles que les hommes introduisirent le plus fréquemment dans leurs jeux. Chez les anciens, elle était de plusieurs espèces et avait reçu différents noms. Les peuples appelés barbares en connaissaient également l'usage, et s'y livraient avec une sorte de frénésie. Enfin, dans les xv^e et xvi^e siècles de notre ère, les paysans et les soldats exécutaient ensemble des danses armées auxquelles on donnait en Allemagne le nom de *Schwert-Tänze*, et dont les Matassins ou Bouffons, que l'on connaissait encore en France au siècle dernier, semblent avoir été une imitation abâtardie. De cet ancien et constant usage des danses guerrières, est dérivée l'expression populaire *aller à la danse* pour combattre, lutter ; ce qui a fait supposer à quelques uns que le nom de *Danse des Morts* pouvait avoir été imaginé dans cette acception pour exprimer la lutte de la mort contre la vie (1). Le jeu de tarots, qui offre l'image des vicissitudes de la guerre, est en même temps une allégorie des destinées de l'humanité ballottée sans cesse du berceau à la tombe, et peut-être aussi de la tombe au berceau. Si dans la bouche du soldat ALLER A LA DANSE signifie se rendre à la guerre, voler au-devant du trépas, dans le langage figuré de l'Église, cela veut dire se livrer au pouvoir du démon, chercher une mort intellectuelle hors du royaume céleste. Dans le langage du mondain, *aller à la danse*, c'est se rendre à la fête, courir les aventures galantes, c'est même autre chose encore, et il n'est pas nécessaire de consulter le cynique dictionnaire de Leroux ou les ouvrages du facétieux Arena pour savoir quelle signification obscène s'attache parfois au mot *danse*. Rappelons seulement, pour expliquer la liaison de certaines idées, que les poètes érotiques chantent les *combats* de l'amour, les *combats* de Vénus, et que les philosophes et les moralistes nous représentent ces voluptueux combats comme un acheminement à la mort. C'est parce que la *danse*, en vertu de son antique application, emporte une idée de lutte, d'épreuve, voire de châtiement, que nous disons encore *donner une danse* pour châtier, réprimander, corriger quelqu'un. La langue allemande a conservé du mauvais renom des danses ou de leur extrême vulgarité l'expression caractéristique *vertanzen*, qui signifie perdre ou dépenser son bien en dansant, expression dont s'est servi fort à propos un prédicateur assez excentrique du xvii^e siècle, Abraham à S.-Clara, en parlant de ceux qui perdent, par un penchant immodéré pour la danse, tous leurs droits à la vie éternelle. Toutes les causes que nous venons d'énumérer, et qui se réduisent à ce fait principal, l'identification de la *mort* avec le mauvais principe, ont produit la représentation symbolique du squelette qui danse et joue des instruments ; et comme ce squelette, personnification du mort, de la larve ou du *larvatus*, finit bientôt par devenir une personnification de la Mort même, celle-ci apparut à l'esprit avec tous les traits de gaieté diabolique que l'on avait prêtés aux habitants des ténèbres. On la vit danser, gambader, faire de la musique pour mieux railler tous ceux qu'elle conduit au lieu de la fête, au charnier transformé par elle en maison de bal. Aucune Danse des Morts n'est plus musicale, si l'on peut employer ici cette expression, et ne rappelle mieux les idées qui ont fait assigner au sujet lugubre la forme de danse, de branle, de carole, que le *Doden-Dantz mit Figuren, Clage und Antwort*, dont on trouve à la fin de ce livre les intéressantes gravures sur bois. Sur quarante et un sujets qu'elles représentent, il n'y en a que trois où le spectre n'ait point pour attribut quelque instrument de musique. Son aspect est effrayant et grotesque à la fois. Ce qui le rend surtout horrible à voir, ce sont ses chairs pantelantes que traversent en tous sens des vers ou des serpents (2). Cet accessoire qui

(1) Les idées de lutte, de combat, dominent presque toujours dans les locutions proverbiales où figure le mot *danse*. Nous n'en voulons d'autres preuves que les exemples rapportés par l'Académie au sujet de ces locutions. « AVOIR L'AIR A LA DANSE, avoir une » grande disposition à la chose dont on parle. Ainsi, en parlant d'un » jeune homme qui a une grande disposition à la guerre, on dit » qu'il a extrêmement l'air à la danse. COMMENCER LA DANSE, mener » la danse, se dit proverbialement et figurément de celui qui est » le premier à faire ou à souffrir quelque chose, en quoi il est suivi » par les autres. Nous nous battons l'un après l'autre, et c'est » vous qui commencerez la danse. — ENTRER EN DANSE se dit pro- » verbialement et figurément, pour dire s'engager dans une affaire,

» dans une intrigue, dans une guerre à laquelle on n'avait pris » d'abord aucune part, dont on n'avait été que spectateur. Ce prince » a évité tant qu'il a pu de se mêler dans cette guerre ; mais » enfin il est entré en danse. » (*Dict. de l'Acad. franç.*, 5^e édit.)

(2) Cette image symbolique, liée aux idées de mort, de destruction et en même temps à celles de reproduction, de régénération, et par conséquent d'immortalité, a tantôt une bonne, tantôt une mauvaise signification. Sur le diadème d'Isis, sur le casque de Pallas, sur le trépied d'Apollon, le serpent, selon Münter, est l'emblème de la Sagesse qui connaît le présent et l'avenir. Autour du caducée d'Esculape, c'est l'hiéroglyphe des connaissances qui peuvent servir au traitement des maladies, et près d'Hébé, c'est le signe

accompagne presque toutes les figures, et la représentation d'un très grand nombre d'instruments de musique, sont les traits distinctifs de cette danse. Il n'est point d'autres ouvrages du même genre qui possèdent une partie instrumentale aussi riche, et où l'image du ver ou du serpent, cet antique symbole du péché, se rencontre aussi fréquemment. La Danse Macabre, qui, à certains égards, a quelque ressemblance avec ce vieux monument de la littérature germanique, compte fort peu d'instruments, et, bien que la physionomie du spectre dans l'une et dans l'autre soit grossière et repoussante à peu près au même degré, il faut remarquer que la Danse Macabre nous met la plupart du temps sous les yeux un corps entièrement dépouillé de ses chairs, un véritable squelette, tandis que le *Doten-Dantz*, ainsi que beaucoup d'autres danses anciennes, comme celles du Grand-Bâle et du Petit-Bâle, celles de Strasbourg et de la Chaise-Dieu, exposent presque toujours à nos regards un cadavre ou un corps en pourriture dont les chairs se détachent par lambeaux. Une erreur que plusieurs écrivains ont partagée, ç'a été de croire que toutes les Danses du moyen âge nous présentaient l'image du trépas sous la forme bien accusée du squelette (1). La comparaison des monuments nous apprend au contraire que le spectre y apparaît aussi souvent à l'état de cadavre à moitié pourri qu'à l'état de charpente osseuse. M. Branche, auteur d'un travail sur les Danses des Morts, s'autorise de l'opinion dont je viens de faire ressortir l'inexactitude pour distinguer la Danse Macabre de la Danse des Morts. « La première a été jouée, c'était un mystère que dialoguaient les personnages ; la » seconde a été peinte, différence énorme, comme on va le voir. Dans le second cas, la Mort est un sque- » lette comme on le représente ordinairement ; dans le premier, la Mort n'est qu'un cadavre se mou- » rant (*sic*), conservant sa chair, ayant seulement le ventre ouvert, vidé et la peau pendant toute pante- » lante et ensanglantée. C'est-à-dire que les acteurs du mystère se mettaient nus et posaient sur leur ventre » un lambeau d'étoffe rouge qui était censé représenter l'horrible déchirement de cette partie du corps, » tel que je viens de le dépeindre. De plus, ils teignaient leur peau d'une couleur bise jusqu'au noir » et se crépaient les cheveux ; ils se travestissaient en une espèce de nègres. C'est ainsi du moins qu'on » trouve peinte sur un vieux manuscrit de la Bibliothèque royale, et sur tous ceux d'une date postérieure,

de la santé. (Dr. Fr. Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der Alten Christen*. Altona, 1825.) Chez les Egyptiens, le serpent était l'image du *kneph* ou du bon démon, le symbole de l'esprit du monde, de l'esprit créateur, de l'éternité. Quelquefois il servait à caractériser *Isis infera*, ou Isis considérée comme reine des morts. En d'autres cas, il fut attribué aux divinités infernales ou souterraines et identifié avec le mauvais principe. Les doctrines de l'Orient, principalement le mazdéisme qui en faisait la représentation figurée d'Ahriman, décidèrent le mauvais côté de son rôle. Confondu avec le dragon, où revivait l'antique souvenir du Typhon égyptien, il devint, sous sa double forme, l'allégorie de Satan, de l'ange des ténèbres, du démon, en d'autres termes du mal, du péché, de l'enfer, de la Mort. Le symbolisme chrétien lui donne presque toujours cette signification et n'en fait que rarement l'emblème de la prudence, comme allusion à ces paroles du Christ : *Soyez prudents comme les serpents*. L'ancienne Église, à l'exception de l'école d'Alexandrie, reconnaissait dans le serpent du paradis l'héroglyphe de la volupté. C'est pourquoi les artistes du moyen âge l'ont quelquefois doté d'une tête de femme, quand ils n'avaient pas la fantaisie de le représenter avec une tête de mort. Le serpent, sur les médailles de Constantin, peut être pris pour une allégorie du paganisme vaincu, ou bien pour un symbole de Satan terrassé par le Christ. La plupart des légendes où le serpent joue un grand rôle célèbrent le triomphe du bien sur le mal, du bon principe sur le mauvais. C'est ainsi qu'il faut interpréter les légendes de saint Georges tuant le dragon ; de saint Marcel et de saint Germain armés de la croix et faisant la chasse à des serpents allés ; de saint Romain enchaînant avec son étole la Gargouille de Rouen ; de sainte Marthe triomphant de la

Tarasque de Tarascon. Les processions instituées en souvenir de la défaite des monstres malfaisants ont été elles-mêmes regardées par des écrivains catholiques comme un symbole de l'homme racheté du péché ou de la mort. Le serpent, devenu l'emblème du mal, s'est dédoublé et multiplié pour couvrir la surface des lieux de ténèbres et prêter de nouveaux traits aux descriptions de l'enfer telles que les a conçues l'imagination de certains peuples. Les Pères de l'Église, qui puisaient à différentes sources, n'ont eu garde d'oublier ce hideux accessoire dans la peinture qu'ils ont tracée des antres infernaux. Saint Antoine de Padoue, après avoir fait l'énumération des objets de dégoût ou d'effroi qui attristent le séjour maudit, ajoute : *Item vermes qui scaturient in carne et similiter tineæ. Item serpentes horridi qui ingredientur per os... Ad tactum vermis, ignis, frigus, ulcera, tortores, tineæ.* (*Feria III*, hebdom. et quadr. ap. Oper.) Ne reconnaît-on pas dans ces serpents qui *ingredientur per os* les reptiles de nos Danses des Morts ? Quant aux rats qui figurent aussi dans le cimetière et le charnier de la vieille Danse germanique, *der Doten-Dantz* (pl. XII, fig. 78, et pl. VI, fig. 39), ce sont encore là des banqueteurs de tombeaux. Il y en avait toujours une grande quantité rôdant autour des sépultures. De là le mot d'Arétin au curé qui venait lui administrer l'extrême-onction : *Guardate mi da' topi, or che son unto*.

(1) Voy. dans A. Jubinal, *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, la note où l'auteur fait remarquer que la Mort, dans la danse qu'il décrit, se montre partout, non pas à l'état de squelette, comme dans les Danses du moyen âge, mais revêtue de chairs, ainsi que dans les monuments de l'antiquité : ce qui lui paraît être une anomalie, une singularité propre de cette danse.

» une danse macabre (1). » Tout manque de justesse, de clarté et de précision dans ces explications de M. Branche. La Danse Macabre est aux Danses des Morts ce que l'espèce est au genre. Il ne faut point distinguer la Danse Macabre de la *Danse des Morts*, car au fond la Danse Macabre n'est que cela ; mais il faut distinguer la Danse Macabre des autres Danses des Morts, c'est-à-dire qu'il faut lui assigner un rang particulier dans la classification de ces Danses. Ensuite, rien n'empêche de faire la différence de la Danse Macabre jouée d'avec la Danse Macabre peinte, car je partage bien volontiers l'opinion de ceux qui admettent l'existence de ces deux modes de production de la pensée funèbre, non seulement pour la Danse Macabre proprement dite, la Danse du cimetière des Innocents, mais en général pour la Danse des Morts, en quelque pays qu'elle se produise. Un usage commun à presque toutes les nations chrétiennes de l'Europe, est celui des danses et des jeux scéniques dans l'intérieur des édifices religieux. Les historiens nous apprennent que les jours de Pâques et de Noël il y avait des danses, des chants, des jeux dans les cloîtres et chez les évêques. Les prélats eux-mêmes prenaient part à la danse. On exécutait le jour de Pâques, dans le diocèse de Besançon, une danse nommée *Bergeretta*, qui était réglée par les statuts mêmes de l'Église (2). En Allemagne, en Angleterre, en Portugal, en Espagne, de même qu'en France, on exécutait, à certaines époques de l'année, des danses solennelles en l'honneur des mystères et des saints. Le cardinal Ximènes rétablit de son temps, dans la cathédrale de Tolède, l'ancien usage des messes mosarabes, pendant lesquelles on danse dans le chœur et dans la nef (3) avec autant d'ordre que de dévotion. Les premières traces des jeux scéniques, des représentations théâtrales, des spectacles ambulants chez les peuples chrétiens, se font remarquer à une époque très reculée de notre ère. Les écrivains du VII^e au XI^e siècle nous fournissent un certain nombre de courtes chansons narratives (histoires bibliques, légendes de saints, récits profanes), parmi lesquelles le savant M. Magnin croit pouvoir reconnaître plusieurs de ces *cantica* destinés à servir d'explication orale à de petites pièces pantomimes que des jongleurs ambulants, et peut-être aussi des acteurs de cire ou de bois, représentaient dans les foires ou sous le porche des églises. Quelquefois c'était auprès du tombeau du Christ, pendant la semaine sainte, qu'on exécutait une sorte de dialogue ou de drame religieux analogue au spectacle qui devait apitoyer les âmes des fidèles sur les misères et les souffrances du Sauveur. Dans son discours sur l'état des sciences sous Charlemagne, l'abbé Leboeuf parle de deux comédies de cloître datant de l'an 815. La bibliothèque de Munich possède sur la naissance de Jésus-Christ deux drames en vers latins qui appartiennent au IX^e et au XI^e siècle. En 1322, on joua un de ces mystères,

(1) Voy. *Sur les Danses des Morts et les Danses Macabres*, par M. Branche, p. 131, des *Séances générales tenues, en 1842, par la Société française pour la conservation des monuments historiques*. Caen, Hardel, 1842. 1 vol. in-8°.

(2) « Finito prandio, post sermonem finita nona, fiunt choreæ in clauastro, vel in medio navis ecclesiæ, si tempus fuerit pluviosum, cantando aliqua carmina, ut in processionariis continetur. » Finita chorea... fit collatio in capitulo cum vino rubeo et claro » et pomis vulgo nominatis DES CARPENDUS. » Dans d'autres statuts, il est question des chansons qui accompagnaient la danse : « Post nonam vadit chorus in prato claustrum, et ibi cantantur cancellinæ de resurrectione Domini. » On y trouvait les paroles et l'air de ces chansons dont on cite ce fragment :

Si si la sol la ut ut ut ut si la si
Fidelium sonet vox sobria
Si si la sol la ut ut ut ut si la si
Convertere Sion in gaudia.
Si si la sol la ut ut ut si la si
SIT omnium una letitia,
Ut re re sol la ut ut si la sol fa sol
Quos unica redemit gratia.

(Voyez, dans le *Mercur de France*, du mois de septembre 1747, la lettre écrite de Besançon, le 4 juillet de la même année). D'autres diocèses que celui de Besançon eurent aussi leurs danses spéciales à certaines époques de l'année. La plupart de ces danses étaient

accompagnées de chansons et souvent de chansons burlesques qui n'étaient quelquefois autre chose que des espèces de parodies des chants religieux.

(3) En France même, vers le milieu du siècle dernier, on voyait encore le peuple et le clergé de Limoges danser en rond dans l'église, le jour de Saint-Martial, et répéter au lieu du *Gloria*, à la fin de chaque chant,

San Marceou, pregas per nous,
Et nous espingaren (nous sauterons) per vous.

Ces danses religieuses, accompagnées de chansons, étaient presque toujours circulaires, d'où le nom de *caroles* qui leur fut donné au XIII^e siècle. Le mot *carole*, en effet, veut dire *entourage circulaire* ; comme tel, il avait toutes sortes d'emplois, ce qui a empêché du Cange et ses continuateurs d'en bien démêler le sens. Il s'employait indifféremment pour désigner une galerie autour d'un chœur d'église, une monture autour d'une pierre précieuse, une bordure au bas d'une robe, une danse en rond, une chanson accompagnée de danse. Jusqu'au siècle dernier, l'usage se perpétua à Paris d'appeler *carole* la galerie autour du sanctuaire de Saint-Martin des Champs ; mais dans son acception musicale, il y a fort longtemps que le mot *carole* est tombé en désuétude. Les Anglais seuls l'ont conservé dans leur langue pour désigner les chants de Noël, ces chants ayant été fort souvent mêlés de danses.

les *Virgines sages et les Virgines folles*, devant le margrave Frédéric de Meissen. En Italie, il y avait quelques sociétés de prêtres représentant des scènes de la Passion. En 1261 et en 1264, on en découvre deux qui s'intitulaient confrérie du Gonfalone et confrérie des Batutti, la première à Rome, la seconde à Trévise. Après les danses baladoires et les représentations dramatiques, il faut citer les *ballets* ambulatoires qui s'y rattachaient. C'étaient de longues processions qui parcouraient les villes et les campagnes en y promenant, d'abord la représentation, puis la parodie des principales scènes de la vie du Christ ou de la vie des saints. Maintenant on se demandera si dans ces jeux, si dans ces divertissements sacrés, on a quelquefois mis en scène le personnage redoutable qui joue un si grand rôle dans les Danses des Morts. L'interprétation que l'on donne à un passage fort curieux d'un vieux manuscrit a pour effet d'établir que les Frères mineurs firent représenter, en 1453, devant un de leurs chapitres provinciaux, par des hommes à qui l'on distribuait quatre mesures de vin, une danse que l'on appelait *danse Machabée* (1). La Mort y figurait-elle? Cette danse était-elle de tous points conforme à celle dont le Journal du bourgeois de Paris faisait mention à l'année 1424, sous le nom de *Danse marâtre*, et à la Danse Macabre dont le libraire Guyot-Marchand donnait à Paris, en 1485, le texte et les figures? Cela n'a pas été prouvé d'une manière certaine; mais Carpentier, dans son Supplément au Glossaire de du Cange, a accredité l'opinion que la Danse Machabée ou Macabre avait été un spectacle religieux, car il en donne cette définition: « Machabæorum chorea, vulgo Danse Macabre, » ludicra quædam ceremonia ab ecclesiasticis piè instituta, qua omnium dignitatum, tam ecclesiæ quam » imperii personæ choream simul ducendo alternis vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab omnibus » suo ordine oppetendam esse significarent. » Il se peut donc que la Danse des Morts ait été véritablement donnée ou représentée quelquefois en France sous les noms de *Danse Machabée*, de *chorea Machabæorum*, *chorea mortuorum*, et qu'elle l'ait été de même en Allemagne dans les maisons religieuses, soit antérieurement, soit postérieurement, sous les mêmes noms ou sous celui de *Todtentanz*. Pour décider cette question, il faut que le temps et le hasard amènent la découverte de documents plus solides et plus nombreux que ceux dont on a tiré jusqu'à ce jour les faibles inductions qui précèdent (2). Une autre hypothèse nous donne lieu de vérifier si la Danse des Morts ne faisait point partie du répertoire des pièces dramatiques intitulées *mystères* au moyen âge. La forme et le plan de cette composition n'indiquent point précisément une œuvre de cette nature; elle est divisée par strophes régulières ainsi qu'un long poème, et non pas comme une pièce de théâtre proprement dite (3). J'avoue toutefois que cette production bizarre, si elle a vu le jour comme conception dramatique sur les *échafauds*, peut avoir été *dramatisée* soit d'après l'œuvre du poète, soit d'après celle du peintre ou du sculpteur, et dans ce cas le texte explicatif des sujets serait

(1) « Sexcallus (senescalus) solvat D. Joani Coleti matriculario » S. Joannis quatuor simasias vini per dictum matricularium exi- » bias illis qui choream Machabæorum fecerant 10 julii (1453), » nuper lapsa hora missæ, in ecclesia S. Joannis evangelistæ, prop- » ter capitulum provinciale Fratrum Minorum. » (*Mercure de France*, septembre 1742, p. 1955.)

(2) Voyez ci-après *Origine et statistique des Danses des Morts*, l'examen comparatif des différentes étymologies proposées pour la Danse Macabre.

(3) Surtout comme les pièces de théâtre du xv^e siècle. Antérieurement à cette époque, on peut, il est vrai, rencontrer des dialogues et même des monologues qui semblent avoir fourni la matière de petites actions dramatiques. C'étaient ou des poèmes composés pour certaines solennités religieuses ou des fragments tirés de quelques grands ouvrages en vers. Pour embellir l'œuvre du poète, pour rendre ses images plus frappantes, on ne parlait pas seulement au nom du personnage qu'il mettait en scène, on le représentait, c'est-à-dire qu'on prenait le ton, le geste et même le costume convenable à ce personnage aussi bien qu'à la situation. M. Magnin cite une Bible manuscrite écrite en vers français, à la fin du xiii^e siècle, dans laquelle les parties les plus touchantes, telles que l'histoire de Joseph et celle de Moïse sauvé des eaux, sont disposées

d'une manière quasi dramatique, et qui pourrait faire croire que le lecteur passait de la récitation au chant et peut-être à l'action. En effet, les endroits les plus pathétiques du récit sont reportés au bas des pages avec la musique, et on lit à la marge des rubriques telles que celle-ci: *Judas cantando*. C'est ainsi qu'un grand nombre d'ouvrages composés dans la forme épique contiennent des portions de dialogues accompagnées de la notation musicale, portions évidemment destinées à être chantées et peut-être jouées par un ou plusieurs personnages. Une pièce de mille neuf cents vers, composée par le poète Chardry et intitulée le *Petit-Plet*, offre sous la forme d'un dialogue bien coupé, bien soutenu, une discussion entre un vieillard et un jeune homme sur le bonheur et les vicissitudes de la vie humaine. Roquefort est tenté de croire que c'est encore là une de ces pièces qui devaient être répétées et chantées par deux personnages. Quelquefois, au moyen âge, les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient figurées dans des représentations dépourvues de paroles ou dont les paroles étaient prononcées par d'autres que les acteurs. Ces spectacles s'appelaient proprement *pageants*, chez les Anglais, et ils étaient chez eux, comme chez nous, donnés en plein air et sur des échafauds, notamment aux mariages et aux entrées de rois. (Ch. Magnin, *Les origines du théâtre moderne*, t. I, p. 20.)

devenu celui des scènes du mystère, passant dans la bouche des acteurs, quand la pièce était jouée par des personnages vivants, ou bien restant exposé aux regards dans des cartouches ou des rouleaux, quand le spectacle prenait le caractère d'une exhibition muette. Le bibliophile Jacob croit que les ouvrages intitulés *Danse des Femmes*, *Danse des Fols*, *Danse des Aveugles*, ont tous été joués. « Ils annoncent, » dit-il, par leur titre, une suite d'acteurs qui viennent tour à tour sur la scène, comme les danseurs d'un » ballet, montrer leur savoir-dire en monologue ou en dialogue (1). Peut-être ces danses étaient-elles » accompagnées de sauts, de pas et de pantomimes au son des instruments. J'ai adopté de préférence cette » supposition d'autant plus vraisemblable que j'ai vu dans un manuscrit de la bibliothèque du roi plusieurs » mystères et farces entremêlés de ces sortes d'intermèdes, qui ont des coryphées allégoriques tels que la » *Mort*, la *Raison*, la *Vérité*. » J'ignore quels sont les mystères et les farces que l'ingénieux bibliophile a eus sous les yeux ; mais, pour mon compte, après avoir compulsé un grand nombre de ces ébauches dramatiques, je n'en ai trouvé qu'une, l'*Homme pécheur*, où la Mort jouât un rôle, tandis que le personnage du *fol* s'y rencontre très fréquemment et a une très grande importance ; c'est même ce personnage qui, dans la *Mort de Narcissus*, moralité du commencement du xvi^e siècle, me fournit le seul exemple que j'aie pu trouver dans les ouvrages dont je parle, d'une allusion à la danse sinistre à laquelle tous les humains sont conviés dès leur naissance. Le fol, s'adressant à son auditoire, invite chacun à ne pas imiter le héros de la pièce :

« Bourgeoises, filles et pucelles,
 » Fuyez de tout outrecuidance.
 »
 » Ne soyez pourtant cruelles,
 » Vers vos servants d'humble souffrance ;
 » Vous pourriez danser à la danse
 » A laquelle Narcissus danse,
 » Qui est mort par son orgueil. »

Du reste, nos anciennes pièces de théâtre ne nous offrent rien qui rappelle directement la Danse des Morts. Toutefois, je le répète, s'il est douteux que cette danse ait été primitivement consacrée à la scène, le témoignage du *bourgeois de Paris*, et l'opinion de plusieurs historiens, prouvent qu'elle y fut transportée à une époque qui touche de près celle de son exécution en peinture. Aussi quelques uns admettent-ils que le tableau a donné naissance au spectacle, opinion qui paraît jusqu'ici d'autant plus aisée à défendre que la découverte de Büchel, et les renseignements puisés dans Noël du Fail, reportent l'origine des danses peintes au xiv^e siècle. On verra plus loin que le fait de la représentation de la Danse Macabre aux Innocents, regardée généralement comme la source originelle de cette danse, ne remonte qu'à l'année 1424 (2). Cependant d'autres ont voulu que les images peintes ne fussent que la reproduction d'une sorte de procession ou de mascarade analogue aux *Ballets ambulatoires*, et représentant le défilé funèbre des humains passés en revue par la Mort. Les preuves historiques à l'appui de cette opinion manquent presque complètement. Sait-on à quelle époque et dans quel lieu cette procession fut d'abord en usage ? A-t-on une date authentique pour avancer qu'elle était antérieure aux danses peintes ? Nullement, car le seul exemple que l'on puisse citer d'une cérémonie à peu près semblable appartient au xvi^e siècle (3). Vasari nous apprend qu'en 1512, à Florence, Pierre de Cosimo, l'un des artistes les plus originaux de l'école toscane, eut

(1) Cependant les premiers mots du texte de la Danse Macabre font clairement allusion à une peinture.

Hæc pictura decus, pompam luxumque relegat,
 Inque choris nostris ducere festa monet.

L'édition latine du *Speculum salutare Choræ Macabri*, dans la réimpression de Goldast, rappelle de même qu'il s'agit d'une série de figures, bien que ces figures ne soient pas, dans cet ouvrage, annexées au texte. Ainsi, peu après le distique rapporté ci-dessus, on lit : *Figura quatuor mortuorum instrumentis musicis luden-*

tium, ce qui indiquait qu'à cet endroit devaient être représentés les quatre squelettes servant de frontispice aux autres Danses Macabres.

(2) Il n'est pas certain que le personnage de la Mort ait figuré originalement dans les jeux de la procession de la Fête-Dieu d'Aix, dont on attribue l'idée au bon René, comte de Provence, qui vécut dans le xv^e siècle.

(3) Voy. ci-après *Origine et statistique des Danses des Morts*.

l'idée d'organiser une sorte de cortège triomphal de la Mort, rappelant la poésie de Pétrarque et les peintures du Campo-Santo. La sombre divinité, promenade dans tout l'éclat de sa pompe lugubre à travers les quartiers de la ville, faisait à chaque station apparaître des squelettes qui sortaient de leurs tombes en chantant :

Morti siam, come vedete,
 Così morti vedrem voi :
 Fummo già come voi siete,
 Voi sarete come noi (1).

Les Danses murales, étant bien antérieures à cette mascarade, n'en sauraient être la reproduction figurée. D'ailleurs je suis porté à croire que ce n'est point comme imitateurs serviles du spectacle offert par une danse religieuse, un jeu scénique, une procession ou une mascarade, que les artistes, soit peintres, soit sculpteurs, entreprirent de retracer en grand, sur des édifices, la funèbre carole. Leur imagination, plus indépendante, dut procéder comme celle des écrivains du moyen âge ; elle dut, après l'observation d'un fait matériel, se pénétrer peu à peu des souvenirs traditionnels attachés à l'interprétation symbolique du combat de la Mort et de la Vie. Sous leur pinceau et leur burin, de même que sous la plume des poètes, la représentation figurée de ce combat produisit d'abord des images isolées où l'on n'envisageait que le sort de l'humanité en général. Telle était, en effet, la signification du squelette ou de la tête de mort mis en opposition avec l'image d'un être vivant ou avec un objet pris pour emblème de l'existence. Mais bientôt la même pensée philosophique, le même symbole, se particularisant et passant de l'espèce aux individus, enfanta non plus des images isolées, mais une suite de tableaux où la donnée fondamentale se montra enrichie de tous les détails, de tous les accessoires qu'elle comporte. Le *memento mori*, d'un sens vague et général dans l'emblème du crâne et des ossements, devint précis dans l'image du squelette et tout à fait significatif dans les tableaux où ce squelette se trouve uni à un personnage vivant d'une condition déterminée. La galerie funèbre de la Danse des Morts est donc l'expression la plus complète du contraste allégorique, dont l'idée existe en germe non seulement dans les pierres gravées de la basse antiquité qui représentent des squelettes, mais encore dans les peintures à deux faces suspendues aux voûtes des églises, et surtout dans la légende des *Trois Morts et des Trois Vifs*. Aussi païen que chrétien au fond, le contraste dont je parle n'en revêt pas moins une forme tout à fait appropriée au christianisme, et surtout au catholicisme, dans la suite des tableaux qui célèbrent le pouvoir de la Mort. C'est principalement à dater de la fin du xv^e siècle, c'est-à-dire précisément à l'époque où les idées de la Renaissance commençaient à influencer de toutes parts sur les produits de la pensée humaine, que les artistes, poussés par leur désir de paraître habiles et entendus dans l'interprétation des mythes religieux, rappelèrent, autour de l'idée fondamentale du contraste de la Mort et de la Vie, les principaux points de dogme sur lesquels est basé ce contraste dans la religion chrétienne. Ils introduisirent et placèrent, en tête de leurs images, la représentation figurée de la chute de la première femme séduite par le serpent, et expliquèrent de la sorte, avant de commencer la ronde, comment la Mort est née du péché. A cette allégorie consacrée, ils joignirent le jugement de Dieu, et quelquefois la figure du Christ terrassant la Mort. Ces sujets se trouvent dans la Danse d'Holbein, dans celle de Conrad Meyer et dans plusieurs autres danses des xvi^e et xvii^e siècles. M. Achille Jubinal nous a appris que les personnages d'Adam et d'Ève, entre lesquels on aperçoit le serpent, ouvrent la scène funèbre de la Chaise-Dieu. Ces représentations manquent dans des danses plus anciennes. On ne les trouve ni dans le *Doden Dantz*, ni dans les Danses de Bâle, ni dans la Danse xylographique, citée, expliquée et reproduite par Massmann (2). Le charnier plein d'ossements, le mort couché dans son cercueil, le prédicateur en chair, l'auteur dans son cabinet d'étude, tels sont les seuls sujets épisodiques annexés aux figures principales de la ronde. En général,

(1) C'est la complainte qu'on attribue au poète Antonio Alamanni et qui se trouve dans le recueil des *Canti Carnascialeschi*. Voy. précédemment : *Texte des Danses des Morts*.

(2) C'est la Danse tirée d'un Recueil d'ouvrages manuscrits du

xv^e siècle (n^o 438 f.) qui se trouve à la bibliothèque de Heidelberg. Massmann en a reproduit toutes les figures dans l'atlas de sa publication sur les Danses de Bâle : *Atlas zu dem Werke: Die Baseler Todtentänze*. Leipzig, 1847.

toutes ces vieilles Danses gothiques visent beaucoup moins que celles d'une date plus récente à l'allégorie religieuse. Empreintes du cachet populaire, elles sont plus simples et moins savantes. Je dirai même qu'elles impriment à l'idée de la destruction de notre être un caractère de fatalité, de matérialisme, une sorte de brutalité dédaigneuse et de nécessité implacable, que le système emblématique des mythes religieux qui font appel à la foi du chrétien parvient à adoucir, sinon à effacer entièrement dans les autres Danses. L'inhabileté du faire de l'artiste est souvent, je l'avoue, une des principales causes de la laideur et de l'excentricité des personnages comme de l'aspect hideux et repoussant de certains tableaux. Quelquefois, dans ces vieux monuments, le spectre n'est qu'ébauché de la façon la plus grossière. On s'inquiétait fort peu, dans ces temps, de la précision anatomique des formes du corps humain, et, jusqu'à Holbein, le dessin de la charpente osseuse laissa beaucoup à désirer. D'après cela, on pourrait croire que les Danses des Morts, pleines d'intérêt pour le philosophe et l'archéologue, sont indignes, comme œuvres artistiques, de l'estime et de l'attention des connaisseurs. Il n'en est rien pourtant, car celles de ces productions qui ont été exécutées avec le moins d'art, ont encore, à défaut d'autre mérite, celui de l'originalité. Comme toutes les œuvres du moyen âge, les Danses des Morts ont trouvé des détracteurs parmi les partisans exclusifs de l'antiquité païenne. Un archéologue français, en parlant de la Danse de Lucerne attribuée à Meglinger, exprime un jugement qui englobe dans la même réprobation toutes les rondes funèbres. « Je ne sais, dit-il, quel » attrait peuvent avoir aux yeux de ce peuple ces dégoûtantes caricatures de la vie humaine, qui du moins » se recommandent, dans les esquisses d'Holbein, par quelque artifice de pinceau. Mais, dans ces copies, » les traits hideux de la Mort, reproduits sans cesse au milieu des plus burlesques travestissements, forment » un spectacle si repoussant, qu'il autoriserait la prévention la plus fâcheuse contre le goût du peuple, qui » se complait à de pareilles images (1). » Cette critique, chagrine et acerbe, ne prouve, ce me semble, qu'une chose, c'est que la personne qui l'a faite, comme ce bon M. Klotz, dont les opinions ont tant égayé Lessing, veut éloigner le plus possible de ses yeux le génie de la Mort, et voir à toute force des amours partout. Cependant, si l'on ne devait accueillir que les idées riantes et les sujets folâtres, combien de pages signées des noms les plus célèbres ne faudrait-il pas encore rejeter et proscrire? Ne restons donc pas enchaînés à un point de vue aussi étroit, aussi exclusif; sachons pénétrer plus haut et plus avant que les yeux du corps ne peuvent lire. L'esprit humain triomphe aisément d'une première impression des sens, et toutes les grandes vérités philosophiques, tous les enseignements supérieurs de la morale et de la religion, ayant leur beauté et leur utilité relatives, sont du ressort de l'art. Depuis qu'un système d'éclectisme bien entendu règle avec impartialité le prix de chaque chose, on est revenu de cette antipathie systématique pour les travaux de certaines époques et de certaines écoles. De même que Shakspeare, condamné par Voltaire, a été réhabilité, de même les œuvres funèbres, jugées d'abord avec prévention, ont fini par trouver grâce auprès des connaisseurs. « Ce qu'il y a de remarquable dans ces tableaux, disait en 1826 l'auteur des premières recherches sur les Danses des Morts, c'est le talent avec lequel les artistes ont exprimé les sensations » qu'éprouve chaque individu de tout sexe, de tout âge, de tout état, en passant de la vie à la mort. Ils » ont parfaitement saisi les différentes nuances de la douleur, de la crainte, des regrets et de l'indifférence, » selon le rang que les personnages qu'ils ont mis en scène tenaient dans le monde. » Ce jugement est encore celui que l'on porte généralement sur ces Danses. « On ne saurait imaginer sans l'avoir vu, dit » M. Émile Souvestre dans la relation de son voyage à Bâle (2), en parlant de la Danse du cimetière des » Dominicains, combien le peintre a dépensé d'imagination pour varier cette trame, et donner à chaque » scène de ce drame uniforme l'intérêt et l'imprévu de l'œuvre la plus variée. » Cela ne surprend pas moins M. Achille Jubinal, qui se demande comment, avec un sujet toujours et aussi tristement le même (un squelette dépourvu d'yeux, de bouche, etc., ou bien un cadavre décharné), les Apelles inconnus du moyen âge ont pu retracer le rire, l'étonnement, la moquerie, la colère, etc. Pour le baron Taylor, cet esprit si cul-

(1) *Lettres sur la Suisse*, 2^e édit. Paris, 1823. 2 vol. in-8°, t. I, p. 259-261, citées par G. Peignot dans ses *Recherches*.

(2) *Revue des Deux Mondes*. Paris, 1836, 4^e série, t. VIII, p. 62-68.

tivé, ce juge si compétent, tous ces caprices du sublime, bouffon, « sont de curieux et intéressants vestiges du passé qu'il eût fallu préserver avec soin de l'oubli au lieu de laisser la main du temps y apposer sa funeste empreinte (1). » On observera, néanmoins, que si toutes les Danses des Morts indistinctement sont remarquables par l'originalité et la bizarrerie du sujet, il y en a dans le nombre qui se recommandent plus particulièrement par le mérite de l'exécution. A ce dernier point de vue, la Danse du Grand-Bâle fut de toutes les Danses murales celle qui obtint le plus de célébrité. Comme il était impossible de n'y point reconnaître le faire d'un grand artiste, et que le nom de cet artiste demeurait un secret, on trouva tout naturel de l'attribuer à Holbein. Cette erreur s'accrédita si bien, et demeura tellement enracinée, que, aujourd'hui encore, malgré tout ce qu'on a écrit et publié pour la détruire, beaucoup de personnes continuent d'y donner aveuglément. Holbein sans doute n'est pour rien dans les peintures du cimetière bâlois, mais il y a de fortes présomptions pour admettre que ces peintures ne sont pas restées étrangères à la composition des Simulacres. Le séjour que le célèbre peintre allemand fit à Bâle dut lui fournir l'occasion de les voir et de s'en inspirer. Toutefois, en s'appropriant le sujet traité par ses devanciers, Holbein sut le rajeunir et en augmenter la valeur artistique. « Il y a déployé, dit Coxe dans ses *Lettres sur la Suisse*, » une richesse d'imagination si surprenante, il a montré tant de jugement dans sa manière de grouper les » figures, et tant d'esprit dans leur exécution, que Rubens se plaisait à étudier ces dessins avec une attention particulière, et ne dédaignait pas d'en faire lui-même des copies. » Selon M. Hippolyte Fortoul, Holbein, dans cet ouvrage, s'est montré le représentant fidèle des révolutions de la Renaissance. Les Danses des XVI^e et XVII^e siècles, exécutées d'après lui, participent plus ou moins des qualités distinctives de son œuvre. Quant aux autres compositions puisées à la même source ou inspirées par des monuments plus anciens, il y en a peu qui soient vraiment originales au fond, mais quelques unes offrent néanmoins de l'intérêt en ce qu'elles reflètent l'esprit, les mœurs, les usages et les tendances de l'époque qui les a vues naître. Par cette raison, les Danses des Morts, publiées depuis 1848, ayant été enfantées par le spectacle de nos luttes politiques, seront toujours pour l'observateur, pour le philosophe et pour l'historien, un piquant sujet d'études, lors même qu'elles n'auraient point, sous le rapport de l'art, un degré de mérite aussi prononcé que celui qui recommande aux amateurs les excellentes compositions des Réthel et des Merkel. Quant aux œuvres gothiques et populaires proprement dites, on ne doit point les juger avec trop de rigueur. Sans doute le *Doten Dantz*, dont j'ai réuni les groupes à la fin de ce livre, ne peut qu'exciter la curiosité par sa bizarrerie, mais d'autres monuments d'un travail moins grossier, par exemple la Danse murale de Strasbourg, ou celle de la Chaise-Dieu, méritent d'attirer l'attention des artistes. Enfin, notre vieille Danse gauloise, la Danse Macabre, telle que Guyot Marchand nous l'a fait connaître, ne laisse pas d'être pour le temps extrêmement remarquable. Le dessin des figures, suivant M. Hippolyte Fortoul, se ressent encore du style à la fois grand et fin de nos vitraux du XIV^e siècle; les têtes douées d'une belle expression sont aussi plus achevées qu'on ne l'attendrait d'une époque où les artistes italiens n'étaient pas encore venus en France; elles permettent de penser, observe le même écrivain, qu'il y avait dans notre pays, au moyen âge, des artistes dignes de rivaliser avec les disciples les plus élégants des anciennes écoles de Cologne et de Florence.

Ici se termine tout ce que j'avais à dire sur la signification symbolique et sur la valeur artistique des images de la Danse des Morts. Je n'ai plus qu'à faire connaître et à examiner en particulier les différents monuments où cette Danse s'est produite et multipliée de toutes parts. Tel est l'objet auquel sera consacrée la troisième partie de mes recherches.

(1) Voyez le tome V de la splendide et intéressante collection publiée par M. le baron Taylor, et intitulée *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, où le savant écrivain a traité le premier de la Danse des Morts de l'église de la Chaise-Dieu en Auvergne, danse

dont il a reproduit quelques personnages dans une des planches de son livre, et dont M. Achille Jubinal a fait, après lui, une description complète dans un ouvrage spécial.

III

**ORIGINE ET STATISTIQUE DES DANSES DES MORTS
FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES.**

Si l'origine de cette conception étrange et hardie qui porte le nom de Danse des Morts demeure en partie couverte d'un voile mystérieux que les érudits n'ont pu soulever qu'imparfaitement, celle d'un grand nombre de monuments où cette conception s'est produite sous des formes diverses au moyen âge n'est pas moins enveloppée d'énigmes et d'obscurité. Il n'est pas de question qu'on ait plus embrouillée à force de vouloir y apporter des éclaircissements nouveaux. Puissé-je éviter cet écueil et rencontrer une voie sûre. Pour étudier avec fruit le sujet dont je parle, je crois qu'il est indispensable de bien déterminer d'avance les différents points de vue sous lesquels il convient de l'examiner. C'est pour avoir négligé ce soin, qu'on a commis les erreurs les plus graves, tout en se livrant à des recherches d'ailleurs très consciencieuses. Ces erreurs, il faut le reconnaître, sont en partie la cause de la difficulté qu'éprouvent encore chaque jour les savants à résoudre l'intéressant problème historique dont j'ai fait moi-même une étude assidue, mais dont je ne prétends pas néanmoins avoir triomphé. Que mes efforts, toutefois, aient fait avancer la question de quelques pas, ou seulement déblayé la route qui peut mener à la découverte de la vérité, je ne me repentirais pas d'avoir entrepris une pareille tâche, puisqu'elle aurait encore ainsi un résultat utile à la science.

Pour débrouiller le chaos d'opinions contradictoires qui ont surgi d'une suite de travaux assez diffus, publiés en divers temps sur les Danses des Morts, et pour donner au lecteur des notions exactes et précises sur cet objet, je distinguerai :

A. Les Danses des Morts exécutées comme *tableaux inanimés* ou comme *tableaux vivants*, soit sur les murs, soit le long des murs des cimetières, des couvents, des églises, des châteaux, etc., c'est-à-dire les *Danses murales*, peintes ou sculptées, et encore celles qui peuvent avoir été représentées par des personnages inanimés (poupées, figures de cire) ou par de véritables acteurs.

B. Les Danses des Morts, soit manuscrites, soit imprimées, existant comme œuvres de littérature, comme recueils d'images ou comme images isolées dans les bibliothèques publiques et dans les cabinets d'amateurs.

C. Les Danses des Morts figurées sur différents objets, tels que vitraux, tapisseries, bannières, meubles, ustensiles, armes, bijoux, etc.

Ces trois catégories une fois établies, on va se demander si l'ordre chronologique y est observé, et si la première contient les Danses des Morts les plus anciennes. Il résulte de l'examen et de la comparaison des Danses de tout genre découvertes jusqu'à ce jour, que la priorité semble devoir appartenir aux Danses murales. En effet, la première de ces Danses est du commencement du XIV^e siècle et porte la date de 1312, suivant le millésime retrouvé dans la Danse du Petit-Bâle, et certifié authentique par M. Massmann, d'après Emmanuel Büchel (1), tandis que la première Danse manuscrite découverte dans les bibliothèques ne paraît pas remonter plus haut que la moitié du XV^e siècle (2), à moins qu'on ne veuille ajouter foi à l'hypothèse qui fait d'un juif de la Vieille-Castille, né vers la fin du XIV^e siècle ou le commencement du XV^e,

(1) Voy. l'ouvrage de Massmann, *Die Baseler Todtentänze in getreuen Abbildungen*. Stuttgart, 1847.

(2) Cette Danse est l'un des six manuscrits en langue allemande, conservés dans les bibliothèques publiques de Munich et de Heidelberg. Le savant Massmann les fait remonter aux années

1443, 1446 et 1447. La première et la dernière de ces dates peuvent être fixées avec d'autant plus de probabilité que l'un des manuscrits les énonce dans une partie de texte qui se trouve jointe à la Danse des Morts et qui paraît être du même temps que celle-ci.

l'auteur d'une vieille Danse des Morts en langue espagnole retrouvée dans un manuscrit avec d'autres pièces qui paraissent dater de cette époque (1). Pour les Danses imprimées, la date présumée la plus ancienne est 1459 (2). Jusqu'à présent on ne connaît donc point de texte de Danse des Morts parfaitement authentique qui soit antérieure à la première Danse des Morts figurée sur un édifice. Cela n'empêche pas, toutefois, de supposer qu'un monument de ce genre a pu exister à une époque beaucoup plus reculée qu'on ne le pense généralement. Pour ma part, je suis bien convaincu que l'œuvre du poète a précédé celle du peintre ou du sculpteur, c'est-à-dire que ce lugubre sujet a été du domaine de la littérature avant de passer dans celui des arts plastiques. Quoi qu'il en soit, faute de renseignements établissant le contraire, on est forcé de considérer les Danses murales comme les plus anciennes connues. Pour ce qui est des autres catégories, on remarquera que, parmi les Danses manuscrites ou imprimées, et parmi celles qui figurent sur différents objets, il en est un grand nombre qui ne sont que la reproduction plus ou moins exacte des Danses murales, dont la célébrité paraît avoir engagé les artistes et les libraires à en multiplier les copies, tandis que d'autres sont de simples imitations nées d'une interprétation nouvelle du sujet fondamental, et aussi variées entre elles que le génie des auteurs pouvait y donner lieu. Toutefois, en rapprochant les unes des autres et en comparant entre elles les représentations des Danses des Morts qui nous restent, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il a existé des Danses en quelque sorte privilégiées, c'est-à-dire qui ont eu plus de succès et de popularité que d'autres, et dont les reproductions et les imitations se sont multipliées à l'infini. Il était naturel que les artistes chargés de traiter le sujet en vogue s'inspirassent de ce que d'autres artistes plus habiles qu'eux, ou du moins plus renommés, avaient exécuté en ce genre de manière à plaire au public ; et voilà pourquoi sans doute il y a toujours beaucoup d'analogie et parfois une entière conformité entre les figures d'un grand nombre de Danses des Morts, relativement à la physionomie, aux gestes, aux attitudes et aux intentions railleuses et comiques des personnages. Tous les monuments que nous possédons sur les rondes funèbres se réduisent donc à un petit nombre de types principaux, lesquels paraissent s'être insensiblement modifiés en passant sous la plume, le pinceau, le ciseau ou le burin de ceux qui se les approprièrent à différentes époques, et qui furent naturellement conduits à y faire pénétrer non seulement leurs propres idées, mais encore les tendances du siècle où ils vivaient. Parmi les types principaux que l'on peut signaler, il faut ranger la Danse de Bâle, le *Doten Dantz*, dont je publie les figures, la Danse Macabre et la Danse d'Holbein, encore cette dernière n'est-elle plutôt qu'une imitation des anciennes Danses des Morts, faite néanmoins avec assez de génie pour prétendre au titre d'œuvre originale. Je vais passer en revue toutes les Danses des Morts comprises dans les trois catégories ci-dessus, et je rapporterai, en les discutant, les diverses opinions des auteurs sur chacune de ces Danses. Je tâcherai d'observer,

(1) Ce manuscrit se trouvait encore, à la fin du siècle dernier, dans la bibliothèque de l'Escurial (rayon IV, lettre B, n° 21). De ce qu'il renferme un petit poème connu sous le titre de *Consejos y documentos del Judío Rabbi don Santo al Rey don Pedro*, on a conjecturé que deux autres poèmes qui font suite à celui-là et sont de la même écriture, la *Doctrina Christiana* et la *Danza general de la Muerte en que entran todos los estados de gentes*, était de l'auteur de la première pièce, c'est-à-dire de ce même *Rabbi don Santo*. Telle est du moins l'opinion qu'a émise D. Th. Antonio Sanchez, en publiant cette *Danza general de la Muerte*, dans sa collection de poésies espagnoles antérieures à l'année 1400 (*Coleccion de poesias Castellanas anteriores al siglo xv*, t. I, p. 179 et suiv.), opinion dont l'Anglais F. Douce s'est fait le reproducteur dans son livre sur la Danse des Morts. Ce qui donne lieu de penser que cette composition en langue espagnole n'est pas aussi ancienne qu'on le prétend, c'est la forme même de son style et le caractère recherché de sa poésie. Tout y rappelle les tournures et les images propres aux tendances littéraires du xv^e siècle. Loin d'y voir une œuvre originale et populaire, comme l'ancien texte des Danses allemandes et des Danses françaises, j'y trouve quelque chose de préten-

tieux, de guindé, d'artificiel, qui dénote le travail d'un bel esprit, soigneux d'embellir, dans la copie qu'il en donne, le modèle dont il a fait choix. Au surplus, le lecteur, pour être tout à fait fixé sur la nature de cet ouvrage, n'a qu'à prendre connaissance de ce que j'en ai dit plus loin à propos des Danses manuscrites.

(2) La Danse des Morts imprimée, que l'on s'accorde à regarder comme la plus ancienne, est une Danse allemande qui a pour titre : *Der doten dantz mit figuren, klage und Antwort schon von allen Staten der Welt*. Il s'en trouve un exemplaire à la bibliothèque de Munich ; deux ou trois autres existent encore ailleurs. Massmann présume qu'elle date de 1459. Cette Danse imprimée est beaucoup plus ancienne que la première édition connue de la Danse Macabre (1485) avec laquelle elle a, quant au texte, beaucoup de rapport. Le savant professeur Jung a découvert à la bibliothèque de Strasbourg, dans un recueil imprimé, une Danse des Morts qui paraît être la même chose que cette ancienne Danse allemande. Le titre est le même : *Der Doten dantz mit figuren, klage und Antwort schon von allen Staten der Welt* ; seulement l'édition est postérieure et paraît dater de la fin du xv^e siècle (1482).

autant que je le pourrai, l'ordre chronologique; mais comme il est plusieurs de ces monuments dont l'origine est très problématique; qu'il en est d'autres où la date manque complètement, et qu'enfin des recherches postérieures aux miennes peuvent amener la découverte de Danses des Morts beaucoup plus anciennes que celles dont on a parlé jusqu'ici, il est facile de concevoir que cet ordre chronologique ne saurait être d'une rigoureuse exactitude, et qu'il est destiné à subir, tôt ou tard, quelques changements et quelques modifications.

On peut ranger dans la catégorie des Danses des Morts exécutées en grand sur des édifices publics ou seulement auprès de ces édifices, comme représentations inanimées ou comme tableaux vivants.

1° LA DANSE DES MORTS DU PETIT-BÂLE, OU DANSE DU KLINGENTHAL (1312.) — Dans l'état actuel des choses, cette Danse doit être considérée comme la plus ancienne. Elle fut découverte ou pour mieux dire retrouvée en 1766 par Emmanuel Büchel, maître boulanger à Bâle et dessinateur habile. Conformément à l'opinion de Gabriel Peignot, l'un des premiers explorateurs des annales illustrées de la Mort, on a répété jusqu'à ce jour que la Danse de Minden, en Westphalie, exécutée en 1363, était la première en date (bien qu'il soit douteux que le monument dont il s'agit ait été une véritable *Danse des Morts*) et devait ouvrir la liste. Cette prérogative revient, au contraire, de droit aux peintures murales du Petit-Bâle. M. Massmann a parfaitement établi que l'état de plusieurs de ces peintures, l'emploi qu'on y remarquait des couleurs à l'eau et des couleurs à l'huile, la nature des inscriptions placées au bas de chaque tableau, lesquelles présentent un mélange d'idiome ancien et d'idiome renouvelé, ne permettent pas de considérer le millésime de 1517, qui s'y fait lire en plusieurs endroits, comme la date de l'exécution primitive de cette Danse, mais bien comme celle de sa restauration. Ce qui lève d'ailleurs tous les doutes à cet égard, c'est que, dans le tableau représentant le baron entraîné par la mort, on découvre, à travers les modifications et les renouvellements que le texte et la peinture ont subis, la date originelle, tracée en toutes lettres de la manière suivante :

Duffent. ior dri hundert vnd xij.
(Mil trois cent douze) (1).

M. Massmann, en relevant ces particularités, a soin de faire ressortir toute l'importance de la découverte de Büchel. Il insiste sur l'intérêt particulier que présente une Danse des Morts à laquelle on doit celle dont on s'est le plus préoccupé jusqu'ici; je veux parler de la Grande Danse des Morts de Bâle, tant de fois citée par les voyageurs, par les poètes, par les peintres et par les historiens, et tellement en honneur auprès de tous, que pour donner raison de sa célébrité il a paru nécessaire d'en attribuer l'invention et l'exécution à l'un des artistes les plus renommés du XVI^e siècle, à Holbein, qui pourtant a fait mieux que cela encore, comme l'attestent les *Simulachres*. Büchel reconnut le premier la similitude des deux peintures murales, et vit dans la Danse du Petit-Bâle le prototype de celle du Grand-Bâle. Comme sa modeste profession et son âge avancé ne l'empêchaient nullement de satisfaire sa passion pour les beaux-arts, qu'il cultiva pendant toute sa vie avec succès, il entreprit, en 1767, de faire une copie à la détrempe de tout ce qui restait des peintures du Petit-Bâle, travail analogue à celui qu'il exécuta quelques années après pour l'autre danse bâloise. Son manuscrit existe encore à la bibliothèque de l'université de Bâle, où il est coté B. III, 18. c. (2). Il est d'autant plus heureux que ces dessins aient été conservés qu'il ne restera bientôt plus la moindre trace du monument primitif. Ce dernier s'offrait jadis aux regards du public dans un chemin dépendant du Klingenthal, et appelé chemin de la Croix (Kreuzgang). Le Klingenthal, ancien couvent de nonnes fondé en 1274, se voit encore sur la rive droite du Rhin, du côté opposé au Grand-Bâle. Toute la Danse des

(1) Massmann, *Die Baseler Todtentänze*. Stuttgart, 1847; p. 35-36.

(2) Büchel a intitulé son ouvrage : *Der von unsern Geschichtschreibern gantz vergessene und nirgend aufgezeichnete Todtentanz in dem Klingenthal zu Basel, Nach dem Original gezeichnet*

und ans Licht gestellt von Emanuel Büchel im Jahr. 1767, pages in-4° ms. Le même auteur avait donné une copie des légendes rimées de la danse qu'il venait de découvrir; cette copie est également déposée à la bibliothèque de Bâle avec le manuscrit de Büchel.

Morts, y compris le charnier, occupait un espace d'environ soixante-dix pas. Le bâtiment ayant été converti en magasin à sel, on perça dans les murs du chemin de la Croix des jours qui mutilèrent plusieurs tableaux de la ronde mortuaire ; d'autres dégradations furent occasionnées par le séjour du sel et par les effets du salpêtre sur les murs. Enfin, par suite de démolitions, la moitié des peintures disparut complètement ; quant à l'autre moitié, elle est fortement endommagée, et il est à craindre que la main du temps et l'incurie des hommes n'en laisse bientôt plus subsister aucun vestige. Peu de personnes, jusqu'à présent, ont eu connaissance de cette danse. C'est tout au plus si quelques habitants de Bâle, quelques archéologues amoureux des vieux débris, savent qu'elle existe, et qu'un de leurs compatriotes l'a préservée de l'oubli par la copie qu'il en a tirée. N'en parlez pas aux Cicérones attirés de l'endroit ; ils ne sauraient ce que vous voulez leur dire, et dédaigneraient de vous conduire au Klingenthal. Le *Guide Book* anglais de Bâle fait pourtant mention de cette Danse (1), et c'est à cette source que François Douce en a puisé la notion incomplète qu'il en donne (2). Dans la nouvelle édition des planches de la Danse du Grand-Bâle par Merian (3), il est fait mention de la Danse du Klingenthal comme d'une peinture qui a servi de modèle à celle du Grand-Bâle. M. Massmann s'est attaché à fortifier cette conjecture par des inductions habiles ; non seulement il a donné une description très exacte et très détaillée de cette Danse, mais encore il y a joint une suite de dessins qui la reproduisent en entier, concurremment avec les figures de la Danse du Grand-Bâle, mises en regard pour faciliter la comparaison (4). Les éditeurs de l'*Alphabet de la Danse des Morts* par Holbein (5) citent M. Massmann, et adoptent son opinion, sans pouvoir se décider encore à mettre la Danse des Morts, découverte par Büchel, en tête de la liste chronologique qu'ils ont dressée de toutes les Danses connues. M. Jubinal en fait autant. Ni G. Peignot dans ses *Recherches*, ni M. Hippolyte Fortoul dans le précis historique de son édition des *Simulachres de la Mort* d'Holbein (6), n'ont parlé de la Danse du Petit-Bâle, qu'ils sont d'autant plus excusables de n'avoir pas connue qu'à Bâle même, en 1843, c'est-à-dire quatre ans avant la publication du livre de M. Massmann (lequel est venu fournir les preuves jugées nécessaires pour décider la question), on imprimait ce qui suit : Quelques auteurs ont aussi pensé » que la célèbre Danse des Morts de Bâle n'était qu'une reproduction améliorée de celle qui se trouvait au » Klingenthal ; cependant on n'a pas pu prouver qu'une peinture de ce genre ait réellement existé au Klingenthal, ou si elle existait, elle n'était probablement qu'une copie de celle de Bâle (7). » Cette assertion mériterait bien le point d'exclamation entre parenthèses que d'ordinaire les auteurs allemands placent à la suite d'une citation qui leur a paru renfermer quelque inexactitude ou quelque extravagance. Du reste, à la même époque (et beaucoup de gens ne sont pas encore tout à fait revenus de cette opinion), Holbein continuait d'être généralement regardé comme l'auteur de la Danse du Grand-Bâle, tant est grande la force de l'habitude, surtout quand elle tend à propager une erreur qui flatte l'amour-propre des nations ou des individus !

2° LA DANSE DES MORTS DE MINDEN, EN WESTPHALIE (1383). — On ne sait rien de positif sur cette Danse, que l'on cite ordinairement d'après un passage de Fabricius contenant de nombreuses inexactitudes

(1) « In the little Baste on the opposite side of the Rhine, there » was a nunnery called Klingenthal, erected towards the end of » the 13th century. In an old Cloister, belonging to it there are re- » mains of a Dance of Death painted on its walls, and said to have » been much truer in execution than that in the Dominican ce- » metery at Bâle. »

(2) *The Dance of Death, exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on the several representations of the subject but more particularly on those ascribed to Macaber and Hans Holbein. By Francis Douce. Esq. F. AS. etc. London, William Pickering. 1833, in-8.*

(3) *La Danse des Morts, gravée d'après les tableaux à fresque qui se trouvaient sur les murs du cimetière de l'église Saint-Jean à Bâle. Publié par Birmann et fils (Bâle, 1830). 4°, texte français et allemand ; voy. p. x, xi.*

(4) Voy. *Die Basler Todtentänze*, pag. 27 et suiv. ; et *Atlas zu dem Werke: Die Baseler Todtentänze*. Leipzig, 1847. Pl. I-XXXIX.

(5) *H. Holbein's Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz*, von H. Loedel und Dr. A. Ellissen. Göttingen, 1849, pag. 85 et 88.

(6) Hipp. Fortoul, *La Danse des Morts*, dess. par Holbein, grav. sur pierre par Schlotthauer. Paris, J. Labitte.

(7) Voy. l'avant-propos de la brochure dont le titre allemand-français, en style de réclame, porte : *Der Todten-Tanz wie derselbe in der weilerühmten Stadt Basel, etc.... Ganz Künstlich mit lebendigen Farben gemahlet, etc. La Danse des Morts, miroir de la nature humaine, peinte en couleurs véritables, telle qu'elle se voit, non sans une utile admiration, dans la célèbre ville de Bâle. Bâle, chez Maehly-Lamy, édit. 1843.*

(voy. *Bibliotheca mediæ et infimæ ætatis*, Hambourg, 6 vol. in-8 ; tom. V, pag. 2). Cette Danse était-elle peinte ou bien sculptée ? C'est ce que ne décident ni G. Peignot ni l'écrivain anglais Douce, qui tous les deux se contentent de reproduire le peu que Fabricius en a dit (1). M. Achille Jubinal admet que c'était une fresque, M. Fortoul prétend la même chose ; mais comme il se défie avec raison de la légèreté de Fabricius, il déclare que sur un simple renseignement donné par cet auteur on ne peut affirmer que la fresque de Minden ait existé et qu'elle ait été peinte en 1383. Au reste, cela s'accorde avec le dire de Fiorillo, lequel présume que le monument de Minden n'était qu'un simple tableau, ou, comme le veut M. Massmann, une simple bannière (*kirchensfahne*) représentant d'un côté une belle femme et de l'autre un emblème de la Mort. Ce qui donne quelque fondement à cette conjecture, c'est qu'à Schlottau, à Chemnitz, et dans beaucoup d'autres lieux, il a existé de semblables images à doubles faces, symbolisant la jeunesse et la décrépitude, la fécondité et la stérilité, la vie et le néant, le bon et le mauvais principe, en somme, le Jean qui rit et le Jean qui pleure de l'humanité. Ainsi que je l'ai dit plus haut, telle est la signification d'une figure que l'on remarque à la fin de quelques éditions de *Danses des Morts*, notamment de celles qui contiennent les planches exécutées par Matthieu Mérian. Le christianisme, comme nous savons, multiplia au moyen âge ces sortes d'emblèmes qui, loin d'appartenir en propre à sa symbolique, ont été communs à un grand nombre de religions, et ne sont pas même tout à fait étrangers à l'antiquité classique. La légende des trois Morts et des trois Vifs, comme je l'ai dit ailleurs, aussi bien que la Danse des Morts, sont le fruit de la même pensée et renferment la même antithèse ; seulement, dans ce dernier ouvrage, l'idée mère est traitée avec plus de détails, et s'applique non à l'humanité en bloc, mais à tous les individus considérés chacun par rapport à leur sexe, à leur âge, à leur état et à leur condition. Pour en revenir à la Danse de Minden, elle avait jadis la priorité parmi les Danses des Morts ; aujourd'hui la découverte de Büchel la rejette en seconde ligne dans la nomenclature de ces sortes de Danses, où elle n'a peut-être d'ailleurs aucune raison de figurer.

3° LA DANSE DES MORTS, DITE DANSE MACABRE (1424). — Par son ancienneté, qu'on ne peut mettre en doute, par la célébrité populaire dont elle a joui pendant plusieurs siècles, par l'attention que lui ont accordée les savants, par la multitude des recherches qu'elle a provoquées et qu'elle provoque encore chaque jour, par le grand nombre d'auteurs qui en ont fait mention, par la fréquence de ses reproductions sur toute espèce de monuments, enfin par l'intérêt particulier qui s'attache pour nous, Français, à la découverte de son origine, la Danse Macabre mérite de piquer la curiosité du lecteur et d'exciter son intérêt, à meilleur droit peut-être que ne sauraient le faire la Danse de Bâle et celle d'Holbein. Mais comment pourrions-nous traiter avec clarté un sujet si obscur ? Comment parviendrons-nous à nous orienter dans un labyrinthe de contradictions, qui sans cesse tendent à nous faire perdre la trace de la vérité ! Que n'a-t-on pas dit sur le caractère primitif de cette œuvre ! Les uns en ont fait une représentation animée, une scène en action, un spectacle ou une véritable danse ; d'autres simplement une peinture ou une sculpture ; d'autres encore un poème d'après lequel la représentation figurée, soit théâtrale, soit plastique, aurait été conçue et exécutée. Mais tout cela dans quel temps, dans quel lieu, dans quel but et de quelle manière ? Nouveaux sujets de doute ! Est-ce en Angleterre, en Allemagne ou en France que la première idée de cette production bizarre vint à éclore ? Faut-il, comme plusieurs l'ont fait, demander à quelque tradition orientale le mot de l'énigme ? L'honneur de cette invention revient-il à un individu nommé Macabre, comme le titre pourrait le faire supposer, ou bien ce nom n'est-il qu'une simple épithète, une qualification, un mot spécifiant la nature du sujet ? Enfin cette date de 1424, à laquelle on s'est tenu généralement, est-elle bien authentique ? Telles sont les questions qu'on est en droit de faire, et auxquelles je répondrai par les éclaircissements qui vont suivre.

Ce n'est point dans les manuscrits et dans les imprimés, connus des bibliophiles sous le titre de *Danse*

(1) Sunt autem vel imagines mortis adpositis versibus, ære descriptæ alligæ in libro aliquo ut in Hartmanni Schedellii Chronico,

Norimb. 1493 ; in-fol... vel in templis arcibus, basilicis ut Minden in Westphalia, A. 1383. (Voy. Fabricius, au mot *Macaber*.)

Macabre ou *Macabée* qu'il faudrait chercher la preuve de l'existence d'une Danse Macabre sous une autre forme que la forme littéraire, car il n'est pas un seul de ces documents où l'on puisse trouver à cet égard le moindre renseignement. Si parfois les textes semblent faire allusion à des images, à des tableaux, rien ne dit que ces tableaux, ces images aient été autres que ceux dont l'art du dessinateur ou de l'enlumineur enrichissait ces sortes d'ouvrages. Deux passages d'une vieille chronique, ouverte sans doute par hasard, sont venus révéler un fait que les historiens ont diversement interprété. Je mettrai d'abord les deux passages de la chronique sous les yeux du lecteur.

Journal de Paris, sous les règnes de Charles VI et Charles VII (cité par Villaret en marge de son histoire, et inséré par Labarre dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne, contenant un Journal de Paris des règnes de Charles VI et Charles VII*, pag. 103 et 120).

A l'année 1424 on lit :

« Item, l'an 1424 fut faite la Dance maratre aux Innocens, et fut commencée environ le moys d'aoust » et acheuee en karesme ensuivant. »

Et plus loin, à l'année 1429 :

« Le cordelier Richart, preschant aux Innocens, estoit monté sur ung hault eschaffault qui estoit pres » de toise et demie de hault, le dos tourné vers les charniers, encontre la charonnerie, à l'endroit de la » Dance Macabre. »

Quel sens donner aux indications qui précèdent? Ces mots *fut faite la Dance maratre* peuvent aussi bien s'appliquer à un travail artistique de peinture ou de sculpture qu'à un de ces spectacles semi-profanes, semi-religieux, qui se donnaient dans les rues ou sur les places publiques, soit avec le concours d'acteurs vivants, soit au moyen de poupées, de mannequins, de figures de cire, sur des théâtres provisoires appelés échafauds (1), que l'on adossait souvent aux murailles des églises ou de quelque autre édifice. D'après les historiens Villaret, de Barante et Dulaure, la Danse Macabre, *qui fut faite aux Innocents*, c'est-à-dire au charnier du cimetière des Innocents, à Paris, était une peinture en action et non une action en peinture (2).

(1) Le mot *échaffaut* fut longtemps pris dans la signification de théâtre. Ronsard parlant de Jodelle, poète dramatique du xvi^e siècle.

- . . . Heureusement sonna,
- D'une voix humble et d'une voix hardie,
- La comédie avec la tragédie,
- Et d'un ton double ores bas, ores hault,
- Remplit premier le François échaffaut. »

(2) Le fait, suivant Villaret, s'accomplit à Paris, en 1424, après la bataille de Verneuil. « On donna en même temps, dit l'auteur, un spectacle anglais. Le cimetière des Innocents fut choisi pour le lieu de la scène. Les personnages des deux sexes, de tout âge et de toutes conditions y passèrent en revue et exécutèrent diverses danses, ayant la Mort pour coryphée. Cette triste et dégoûtante allégorie s'appeloit Danse Macabrée. » (Villaret, *Histoire de France*, t. XIV.) M. de Barante dit que ce spectacle fut donné à l'occasion des fêtes qui eurent lieu à Paris, quand Philippe le Bon, duc de Bourgogne, y vint en 1424. Voici ses expressions : « Il n'y avoit point de divertissements pour les seigneurs seulement ; le peuple avoit aussi les siens. Durant six mois, depuis le mois d'aout jusqu'au carême, on représenta au cimetière des Innocents la Danse des Morts, qu'on nommoit aussi Danse Macabrée. Les Anglais s'y plaisoient surtout, dit-on ; c'étoit des scènes entre gens de tout état et de toutes professions, où, par grande moralité, la Mort faisoit toujours le personnage principal. » (De Barante, *Hist. des Ducs de Bourgogne*, t. V, p. 182.) — Dulaure, après avoir parlé des spectacles donnés par les confrères de la Passion, les clercs de la Basoche et du Châtelet, les Enfants Sans-Soucis, les écoliers, décrit la Danse Macabre ou Danse des Morts, dans les

termes suivants : « Autre genre de spectacle qui, pendant cette » période (règnes de Charles V, Charles VI, Charles VII, etc.) fut » offert aux yeux des Parisiens. On y représentait les hommes et » les femmes dans les diverses conditions de la vie, leurs vains » projets, leur espérance et leur fin inattendue. La Mort, en forme » de squelette, jouait le principal personnage. Chaque acteur dé- » plorait à sa manière la rigueur du Destin qui allait les priver de » la vie ; mais la Mort restait inflexible. L'auteur du *Journal de » Paris*, sous les règnes de Charles VI et Charles VII, annonce » qu'en 1424 fut faite la Danse Macabre aux Innocens, et que ce » spectacle, commencé au mois d'aout, ne fut achevé que pendant » le carême suivant. Le même auteur en parle encore, sous » l'année 1429, et nous apprend que le théâtre était adossé aux » charniers des Innocents, du côté de la rue de la Ferronnerie, » nommée alors Charronnerie. » Jusqu'ici, on voit que Dulaure tend à considérer la Danse Macabre comme un spectacle, une représentation scénique ; mais à la fin de l'article, qu'il consacre à cette matière, il change tout à coup de sentiment : « Il est incer- » tain, dit-il, si les personnages de ces tristes scènes étaient des » êtres vivants ou des êtres en peinture ; j'incline vers cette der- » nière opinion, » et plus bas, quand il fait allusion aux Danses des Morts de la Suisse, notamment à celle de Bâle, qu'il commet la faute d'attribuer à Holbein : « Tous ces témoignages tendent à » faire croire que les personnages de ce spectacle n'étaient qu'en » peinture, et qu'un démonstrateur récitait au public les vers que » la Mort adressait aux divers individus, ainsi que les réponses qui » lui étaient faites. » (J.-A. Dulaure, *Hist. physique, civile et morale de Paris*, t. II, p. 552-556.)

Villeneuve-Bargemont y voit toute une procession de personnages en chair et en os (1). M. Paul Lacroix, dans son roman *la Danse Macabre*, par une fantaisie de littérateur que son talent justifie, a imaginé de la convertir en un lugubre spectacle exécuté au moyen de squelettes et au son du violon par un individu nommé Macabre, personnage grotesque et de pure invention. Cette donnée, qui fait le fond du roman, n'a rien de sérieux au point de vue historique, et M. Paul Lacroix ne se le dissimule pas, car, dans la préface de son ouvrage, il discute avec la gravité de l'historien les différents sentiments des auteurs relativement à la Danse Macabre. Se fondant sur les textes de la chronique citée plus haut, il avance que ce genre de spectacle, dont la durée était de plusieurs mois, devait être une *pantomime avec de la musique*, et il distingue la Danse Macabre jouée au cimetière des Innocents en 1420 (il faut 1424) de celle qui fut maintes fois reproduite dès la fin du xv^e siècle par les procédés de l'imprimerie et par ceux de la gravure en bois. Nous verrons tout à l'heure qu'il est resté fidèle à cette opinion. Quant aux autres détails donnés par le bibliophile Jacob, ils prouvent qu'à l'époque de la publication de son roman (1832), l'histoire de la Danse des Morts, nonobstant les recherches de G. Peignot, demeurait encore, pour la plupart des écrivains, profondément enfouie parmi les arcanes de la science archéologique. Dans un ouvrage publié récemment, M. Fortoul a exposé sur un plan nouveau; mais non sans commettre quelques inexactitudes que j'aurai plus tard l'occasion de relever, les arguments favorables à cette opinion que la Danse Macabre peut avoir été une représentation théâtrale donnée au peuple sous le règne de Charles VI, et même une véritable danse du genre de celles que les moines exécutaient dans les couvents. G. Peignot n'est point du tout de cet avis, comme le prouve son commentaire des deux passages du *Journal de Paris*. « Il est bien » certain, d'après ces deux citations textuelles, dit-il dans ses *Recherches*, que la Danse des Morts, faite aux » Innocents, commencée environ le mois d'août et achevée au carême suivant, n'était point une danse exécutée » par des personnages vivants, mais bien une peinture dont l'excessive dimension a exigé six mois de tra- » vail; et ce qui le confirme (cela ne confirme rien du tout), c'est que le cordelier Richart, cinq ans après, a » prêché monté sur un haut échafaud placé vis-à-vis cette peinture. » Ce raisonnement n'a point eu le don de convaincre M. Fortoul qui, reprenant l'opinion de Dulaure pour la défendre contre les attaques de G. Peignot, remarque que la société des Frères de la Passion, ayant établi à Paris, au commencement du xv^e siècle, le premier théâtre où furent publiquement représentés les mystères qu'on n'avait guère joués jusqu'alors que dans les églises et dans les maisons religieuses, il ne serait pas étonnant qu'à la même époque une compagnie rivale, inspirée comme la première par l'esprit des ordres mineurs (conjecture fort judicieuse), ait entrepris de donner aux Innocents des représentations accommodées tout ensemble à la tristesse du lieu (il aurait pu également dire aux calamités de l'époque), et à la turbulence des spectateurs. « Pour qui connaît la langue du moyen âge, poursuit M. Fortoul, il sera impossible de prêter un autre sens à ces paroles : « Item, l'an 1424, fut faite la Danse Macabre aux Innocents. Ce spectacle fit courir Paris » pendant plus de six mois; il fut commencé environ le mois d'août et achevé au karesme suivant. » Le » second passage que M. Peignot a extrait du *Journal de Charles VI*, et qu'il cite à l'appui de son opi- » nion, me paraît se tourner contre elle d'une manière encore plus directe. Il est évident que cet échaffaut, » hault de près de toise et demie, appuyé aux Charniers des Innocents, sur lequel prêcha le cordelier Richart,

(1) « Le duc de Bedford, surpris sans doute du succès inespéré de ses armes, célébra la victoire de Verneuil par une fête qui parut alors plus étrange même que les revers des Français, et il en plaça le théâtre au centre de la capitale, dont les habitants commençaient à peine à oublier l'horrible famine qui venait d'en moissonner le plus grand nombre. Nous voulons parler de cette fameuse procession qu'on vit défilier dans les rues de Paris sous le nom de *Danse Macabre* ou *Infernale*, épouvantable divertissement auquel 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. Ce spectacle repoussant, mélange odieux de deuil et

de joie, inconnu jusqu'alors et qui ne s'est jamais renouvelé, n'eut guère pour témoins que des soldats étrangers ou quelques malheureux échappés à tous les fléaux réunis (d'autres prétendent, au contraire, qu'il attira un grand concours de spectateurs) et qui avaient vu descendre tous leurs parents, tous leurs amis dans ces sépulcres qu'on dépouillait alors de leurs ossements. Tandis que cette hideuse fête témoignait d'une manière indécente le barbare orgueil des vainqueurs, les événements successifs de la guerre avaient forcé Charles VII à errer de ville en ville, etc. » (De Villeneuve-Bargemont, *Histoire de René d'Anjou*, t. I, p. 54-55.)

« 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 (1). » Ces observations ne manquent pas de justesse. Pour ma part, j'ai déjà fait connaître ci-dessus les raisons qui m'autorisent à penser que la Danse des Morts peut avoir affecté différents modes de représentations, ainsi qu'il arrive d'ordinaire pour les sujets en possession des sympathies de la foule et en quelque sorte choisis par elle. Toute œuvre revêtue de ce caractère occupe à l'instant non seulement l'écrivain, le poète, le dramaturge, l'acteur, comme on disait naguère, et enfin le musicien, mais encore l'imagier, le dessinateur, le peintre, le graveur, le sculpteur et le statuaire. Dire, comme M. Achille Jubinal, entièrement d'accord sur ce point avec G. Peignot, qu'une représentation scénique n'aurait pas duré six mois, c'est expliquer la phrase suivante, *fut commencée environ le mois d'août et achevée en karesme ensuivant*, comme on pourrait expliquer celle-ci : *Les Huguenots* furent donnés à l'Opéra depuis le mois de février 1836 jusqu'au mois d'avril 1849, époque de l'apparition sur ce théâtre du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer, *le Prophète*, comme on pourrait l'expliquer, dis-je, si l'on entendait par là qu'il a fallu treize ans pour achever la représentation (et non les représentations) de la pièce intitulée *les Huguenots* (2). Une telle interprétation, à coup sûr, serait absurde, tandis que celle de M. Fortoul est parfaitement admissible. A l'appui des motifs qui m'engagent à penser que la Danse Macabre, aussi bien que toute autre Danse des Morts, peut s'être produite de différentes manières, j'ai remarqué deux autres passages du *Journal de Paris* auxquels personne, que je sache, n'a encore fait attention, et dont il me paraît facile de tirer parti pour établir, par analogie, que l'exhibition de la Danse Macabre aux Innocents a pu revêtir la double forme de peintures murales et de tableaux vivants. Il m'est d'autant plus licite de former cette conjecture que plusieurs productions de la Muse populaire ont eu cette double forme à l'époque même, dont il s'agit. Mais revenons au texte dont j'ai parlé. Dans le *Journal de Paris*, page 72, on lit qu'en 1420 (quatre ans avant l'exhibition présumée de la Danse Macabre aux Innocents), lorsque le roi de France et le roi d'Angleterre entrèrent dans Paris, *fut faite en la ruë de Kalende, devant le Palais, un moult piteux Mystère de la Passion Nostre Seigneur au vis, selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris, et duroient les eschaffaulx environ cent pas de long, venans de la ruë de la Kalende, jusques aux murs du Palays; et n'estoit homme qui veist le Mystère, à cui le cueur ne apiteast*. Et plus loin il est dit encore : « En 1424 (la même année où fut faite, suivant ce Journal, la Danse Maratre aux Innocents), devant le Chastelet, avoit ung moult bel Mystère du vieil Testament et du nouvel que les enfans de Paris firent, et fut fait sans parler ne sans signer, comme ce ce feussent ymages enlevez contre ung mur. » De ces citations j'infère deux choses : la première, c'est qu'on avait coutume de représenter *au vis*, c'est-à-dire par des personnages vivants, des scènes dramatiques exécutées en peinture et en sculpture ; la seconde, c'est que les Mystères n'étaient pas toujours des pièces dialoguées ou des pantomimes, et qu'ils se réduisaient quelquefois à des exhibitions muettes, faites seulement pour intéresser les yeux et présentant une suite de tableaux vivants analogues à ceux qui se sont produits de nos jours comme intermèdes sur quelques uns de nos théâtres (3). Qu'y aurait-il alors d'impossible à ce que la Danse Macabre eût été représentée de la même manière en 1424, d'après une peinture exécutée antérieurement ? Cette Danse, comme Danse

(1) Hippolyte Fortoul, *La Danse des Morts, dessinée par Hans Holbein*, ouvr. précité, page 89.

(2) Au moyen âge, sans doute, la représentation du même ouvrage dramatique durait quelquefois plusieurs journées, mais on ne peut vraiment induire de là qu'en aucun cas elle ait duré six mois entiers. Les premières pièces jouées par les confrères de la Passion sous le titre de *Mystère de la Conception, Passion et Résurrection de Jésus-Christ*, formaient une espèce de cycle dramatique dont l'exécution en jeux de théâtre représentant toute la vie du fils de Dieu, se faisait en six jours. Un autre mystère, celui de sainte Catherine, représenté en 1434, était distribué en trois journées. La règle du temps était d'ailleurs facultative, car, s'il y avait des pièces qui du-

raient de quatre à six jours, il y en avait d'autres qui n'en duraient qu'un ou deux. A présent les choses ne se passent plus ainsi. Une soirée suffit aux plus longs drames. Les sombres et tragiques élucubrations de M. Alexandre Dumas sont peut-être les seules qui, de nos jours, aient obligé les spectateurs à venir chercher le lendemain au théâtre le dénouement ou la seconde partie du drame inachevé de la veille.

(3) Toutefois, il pouvait y avoir en pareil cas une sorte d'énonciateur, de sermonneur chargé d'exposer le sujet et d'en tirer la moralité, ou bien des cartels, des écriteaux placés sur le théâtre, à côté des personnages, avec des rimes ou des légendes explicatives.

peinte, ne serait-elle pas beaucoup plus ancienne qu'on ne le croit généralement? L'un de nos vieux auteurs français, Noël du Fail, partisan de la bonne gauserie rabelaisienne, venant à parler dans ses Contes d'Eutrapel, de l'alchimie et de ses adeptes, cite, à propos de Flamel et du cloître des Innocents, la Danse Macabre, appelée selon lui *Marcade*, du nom d'un poète parisien, et peinte aux Innocents sous le règne du roi Charles V. Ce passage de Noël du Fail, dont j'ai appris par quelques lignes de M. Achille Jubinal, sur la Danse des Morts de la Chaise-Dieu, que M. C. Leber s'était également préoccupé, est conçu dans les termes suivants : « Lupolde dit qu'il avoit congneu un grand nombre d'hommes ruinez par ceste fine » folie (l'alchimie), et avoir veu de son temps que le grand rendez-vous de tels académiques estoit à » Nostre-Dame de Paris ou aux portaux d'églises que Nicolas Flamel, grand et souverain arracheur de » dents en ce mestier, avoit fait construire (1), et surtout on les voit par bandes et régimens, comme » estourneaux, se promenant aux cloistres Saint-Innocent, à Paris, avec les trespassez et secrétaires de » chambrières (2) visitans la danse Marcade, poète parisien, que ce savant et belliqueux roy Charles le » quint y fit peindre, où sont représentées au vif les effigies des hommes de marque de ce temps-là et qui » dansent en la main de la Mort. Parmy lesquelles peintures y a des deux costez du cimetièrre deux pour- » traits d'un lion rouge et d'un serpent verd, illec fait mettre par iceluy Flamel, avec bonne dotation, pour » l'entretienement d'iceux, etc. » (*Contes d'Eutrapel*, tom. I). Voilà, sans contredit, d'étranges assertions et un témoignage qui bouleverse à peu près toutes les idées reçues touchant l'origine de la Danse Macabre.

(1) Nicolas Flamel, célèbre alchimiste du XIV^e siècle, avait été tour à tour écrivain public et libraire. La fortune rapide qu'il fit, on ne sait trop comment, donna lieu à mille bruits sur son compte. Ses détracteurs, entre autres, Naudé, l'accusaient d'avoir acquis ses richesses en spoliant les juifs que l'on persécutait à cette époque; ses partisans prétendaient, au contraire, qu'il s'était enrichi avec l'aide de Dieu, par ses découvertes, dans la science hermétique. Quoi qu'il en soit, il paraît à peu près certain que de nombreuses donations furent faites par lui à des églises de la capitale. Peut-être voulait-il ainsi remercier le ciel de ses succès d'alchimiste, ou dans l'hypothèse de sa culpabilité, expier les fautes ou les injustices qu'il avait pu commettre. Un de ses plus chauds défenseurs, le docteur Salomon, qui a réimprimé, au XVII^e siècle, les écrits de Flamel, dans sa *Bibliothèque chimique*, nous fait connaître que les monuments, dont l'édification fut le résultat de largesses de ce singulier personnage, sont les suivants : 1^o Au cimetière des Innocents, l'arche du côté de la rue Saint-Denis, et, vis-à-vis de l'arche du côté de la rue de la Lingerie, le Charnier. Sur l'un des piliers du charnier ou arche voûtée pour mettre les ossements des morts, on voyait un N et un F gothiques, puis les mots : Ce charnier fut fait et donné à l'église pour amour de Dieu l'an 1399. 2^o A l'église Saint-Jacques-la-Boucherie sa propre image au pied de saint Jacques et celle de Perrenelle, sa femme, aux genoux de saint Jean; la Vierge au milieu d'eux. 3^o Au portail de Sainte-Geneviève-des-Ardenes sa statue à genoux dans une niche. 4^o Rue du Cimetière-Saint-Nicolas-des-Champs, un bâtiment en pierre de taille avec des figures gravées dans la pierre et accompagnées de ses initiales N. F. Ce bâtiment, destiné à un hôpital, ne fut pas achevé. A droite, on y lisait cette inscription fait l'an 1407, et à gauche celle-ci fait l'an 1410. Ce n'était pas seulement à l'église Saint-Jacques-la-Boucherie que l'on voyait les deux images de Flamel et de sa femme; la fidèle Perrenelle se trouvait également représentée à côté de son mari dans l'arche du cimetière des Innocents. Comme elle s'était dit-on, associée aux travaux de l'alchimiste, celui-ci avait voulu l'associer à sa gloire.

(2) Le cimetière des Saints-Innocents fut un lieu vraiment extraordinaire : à la fois vénéré et profané par la foule qui s'y rendait, tantôt pour y faire ses dévotions, tantôt pour y chercher des plaisirs impurs, il fournissait aux vivants, dans leséjour des morts,

ce qui donne la vie et ce qui la fait aimer. Ce n'était pas seulement un cimetière, c'était aussi une sorte de marché et de promenade publique. Dans cet endroit, encombré d'ossements et de têtes de morts, on vendait quantité d'objets de mode et de luxe, lesquels faisaient un singulier contraste avec les tristes et mornes débris étalés de toutes parts. Ce fut vers la fin du XII^e siècle, l'an 1186, et par les soins de Philippe-Auguste, que l'ancien marché des Champeaux, depuis le cimetière des Saints-Innocents, fut clos et entouré de hauts murs afin d'empêcher les désordres qui s'y commettaient la nuit. L'église consacrée aux innocentes victimes des fureurs d'Hérode et contenant les reliques des jeunes martyrs, était attenante à ce cimetière et attirait un grand nombre de chrétiens jaloux de gagner les indulgences et les pardons octroyés par plusieurs papes à tous ceux qui visiteraient l'église des Saints-Innocents à certaines époques de l'année. Avant de pénétrer dans le lieu saint, ils contemplaient avec recueillement l'histoire des Trois Morts et des Trois Vifs que le duc de Berry avait fait sculpter sur le portail, en 1408, puis au sortir de l'église, ils se répandaient dans le séjour des Morts, afin d'y chercher de nouveaux sujets d'édification. Là ils assistaient, émerveillés, aux miracles qui s'opéraient sur la tombe de saint Richard, que les Juifs avaient crucifié et mis à mort à Pontoise, ainsi que nous l'apprend frère Robert du Mont, moine de Saint-Remi de Reims, dans l'appendice de la chronique de Sigebert. Ensuite, ils visitaient les charniers, c'est-à-dire les galeries voûtées qui entouraient le cimetière et qui servaient de réceptacle aux ossements des trépassés. Ces charniers avaient été construits à différentes époques et, comme nous l'apprend Dubreuil, rebâti en divers temps des aumônes de plusieurs personnes de qualité, ce qui fut cause sans doute de la disparition de la Danse Macabre. La partie de ce charnier faite par Nicolas Flamel datait de 1399. Dans la suite plusieurs arcades furent démolies; d'autres converties en boutique. A la partie extérieure des murs du cimetière, du côté de la rue de la Charronnerie, nommée plus tard rue de la Ferronnerie, étaient accrochés des auvents, desquels, dit Dubreuil, n'y a à présent que quatre ou six habités. C'est dans ces boutiques et probablement aussi sous ces auvents que se tenaient les marchandes lingères et les écrivains publics qui venaient de préférence s'établir en ce lieu, d'où les sobriquets d'écrivains des Saints-Innocents et d'écrivains de Chambrières.

Mais Noël du Fail était-il bien informé, et en fait d'histoire se piquait-il d'érudition? C'était, nous le savons, un écrivain satirique et burlesque, singeant Rabelais et voulant faire de l'esprit à tout propos. Où a-t-il puisé ce renseignement que la Danse Macabre avait été exécutée par ordre de Charles V? Christine de Pisan, qui nous a donné le détail de tous les embellissements et de toutes les constructions que ce monarque fit faire pendant son règne, ne dit mot de cela. A la vérité, les écrivains qui, comme Villaret et Villeneuve-Bargemont, font de la Danse Macabre un spectacle, une procession imaginée par les Anglais, n'indiquent pas mieux les documents originaux qu'ils ont consultés. Noël du Fail a encore sur les auteurs modernes cet avantage, qu'il vivait à une époque où l'on ne pouvait avoir entièrement perdu de vue l'origine de la Danse Macabre, surtout si, comme il le dit lui-même, et comme tout porte à le croire d'après les détails qu'il donne sur d'autres images peintes dont l'existence dans les mêmes lieux est incontestable (1), cette danse figurait au nombre des curiosités de Paris qui attiraient de son temps la foule des étrangers et des visiteurs. Son témoignage d'ailleurs est précis. C'est bien d'une Danse des Morts qu'il veut parler, *d'une Danse des Morts où étaient représentés au vis les effigies des hommes de marque de ce temps-là*. Il est bon de rappeler à cette occasion, que l'on a cru reconnaître dans plusieurs Danses des Morts les portraits de quelques personnages historiques, notamment ceux du pape Félix et du réformateur Ocolampade, dans la Danse du Grand-Bâle, et ceux de Maximilien I^{er}, empereur d'Allemagne, et de François I^{er}, roi de France, dans la Danse d'Holbein. Il se pourrait donc que Charles V, monarque dévot et en même temps lettré, voulant donner à sa noblesse une leçon de sagesse et d'humilité chrétienne, ait emprunté à quelque ouvrage manuscrit ou à des peintures murales déjà connues, soit dans le royaume même, soit en pays étranger (on

(1) Noël du Fail, comme on a vu plus haut, dit que, parmi les peintures de la Danse Macabre, il y avait des deux côtés du cimetière deux portraits d'un lion rouge et d'un serpent vert, *illec fait mettre par iceluy Flamel avec bonne dotation pour l'entretenement d'iceux*. La mention qui est faite ici d'un lion rouge coïncide avec les détails donnés sur les peintures du cimetière des Innocents, dans un livre publié au XVII^e siècle, sous le titre suivant : *Le Livre des figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, escrivain, ainsi qu'elles sont en la quatrième arche du cymetière des Innocens à Paris, entrant par la porte, rue Saint-Denys, devers la main droite, avec l'explication d'icelles, par le dit Flamel traitant de la transmutation métallique. Non jamais imprimé*. Paris, 1612. In-4°. Que le livre de Flamel soit, comme on le prétend généralement, un livre apocryphe, c'est ce que nous n'entreprendrons pas de discuter, car cela est indifférent à notre sujet. Toujours est-il qu'il établit d'une manière authentique l'existence au cimetière des Innocents de peintures si étranges qu'elles donnaient lieu à maints commentaires. On a prétendu qu'elles avaient un sens emblématique, que savaient pénétrer les chercheurs du grand-œuvre. Cela est fort possible, car alors l'alchimie était un art sérieux dont on ne riait pas encore. Un praticien aussi célèbre, aussi exercé que l'était Nicolas Flamel, pouvait avoir eu l'idée d'élever ce monument à la gloire des découvertes qu'il croyait avoir faites ou qu'il avait faites réellement dans cette science. On retrouve le lion rouge dans le tableau hiéroglyphique qui est ainsi décrit : « 8^e figure : sur un » champ violet obscur, un homme rouge de pourpre, tenant le » pied d'un lion rouge de laque, qui a des aisles et semble ravir et » emporter l'homme. » Quant au serpent vert dont parle Noël du Fail, il faisait vraisemblablement partie de quelque autre tableau du même genre. Par la nomenclature raisonnée que Flamel, ou l'auteur qui prenait son nom, a dressée des peintures hiéroglyphiques ou prétendues telles, du cimetière des Innocents, et par les remarques que le compilateur Salomon, dans sa *Bibliothèque chimique*, a jointes à la description de Flamel qu'il reproduit en entier, on peut se convaincre qu'à l'exception du *Bonhomme noir* dont

Je parlerai plus loin, rien dans ces peintures ne saurait être comparé aux images de la Danse Macabre. Aucun passage du texte ne rappelle le souvenir de cette Danse, n'y fait la moindre allusion. Faut-il en conclure qu'à l'époque de l'apparition de cet ouvrage, elle était effacée ou cachée par un enduit quelconque ou par quelque autre construction de date récente? Le rédacteur du livre de Nicolas Flamel prétend qu'il écrivait en 1413; de son côté, Noël du Fail, qui vivait au milieu du XV^e siècle, présente la Danse Macabre comme une des merveilles parisiennes les plus goûtées de son temps. Quelle conclusion peut-on tirer de ces assertions contradictoires? Pourquoi les peintures de la Danse Macabre auraient-elles disparu sitôt, tandis que la majeure partie des figures hiéroglyphiques subsistaient encore en 1683, ainsi que l'atteste Salomon, qui se plaignait amèrement de ce qu'on ne les entretenait pas? Faut-il supposer que la Danse Macabre était cette procession peinte *contre la muraille d'un et d'autre côté*. Flamel disait y avoir fait représenter par ordre toutes les couleurs de la pierre, et y avoir mis cette inscription en français :

Moult plaist à Dieu procession
S'elle est faite en dévotion.

Salomon assure que cette procession n'existait plus de son temps : *Mais la procession qu'il (Flamel) avait fait mettre contre la muraille où estoient représentées les couleurs de la pierre n'y est plus* (1683) Flamel en avait parlé en ces termes : *Je ne fis qu'étudier » et travailler ainsi qu'on me peut voir hors de cette arche où j'ai » mis des processions contre les piliers d'icelle, sous les pieds de » saint Jacques et saint Jean priant toujours Dieu, le chapelet en » main, etc. »* Sans doute la Danse Macabre pouvait offrir jusqu'à un certain point l'aspect d'une procession, mais il n'est guère probable qu'elle ait trouvé assez de place sur les deux piliers pour s'y déployer entièrement sous les pieds de saint Jacques et de saint Jean. Il faut abandonner cette conjecture et nous arrêter plutôt à celle-ci que, par suite des reconstructions et des changements faits dans les charniers, les images de cette Danse auront été détruites entièrement ou tout au moins cachées et détériorées.

se rappelle que la Danse du Petit-Bale date de l'an 1312), le sujet d'une Danse des Morts dont un poète parisien aurait écrit les rimes françaises, et dont un artiste demeuré inconnu aurait exécuté les peintures au cimetière des Innocents. Selon toute probabilité, celles-ci offraient une suite de personnages du sexe masculin, et, ce qui est digne de remarque, c'est que les premières éditions de la *Danse Macabre* (1485, 1486) contiennent *seulement* une Danse d'hommes. Ce qui est encore plus singulier, c'est que, dans ces éditions et dans beaucoup d'autres postérieures à celle-là, on trouve le plus souvent, à côté de l'acteur ou sur la dernière page de la série, un personnage désigné par ces mots *ung roy mort* ou le *roy mort* (édit. de 1485, 17^e grav., *Ung roy mort. — L'acteur*; édit. de 1486, *L'Acteur et le Roi mort*). Ce personnage énigmatique, qui est rapproché comme à dessein de l'acteur ou auteur dans les Danses françaises *seulement*, n'est probablement pas le même que celui qui, avec le Pape, l'Empereur et le Cardinal, commence d'ordinaire la ronde funèbre, et personnifie d'une manière générale la dignité de roi. S'il y avait identité entre les deux interlocuteurs, il y aurait double emploi, et l'on ne s'expliquerait pas bien pourquoi le roi, de préférence à tout autre personnage de la série, en aurait été l'objet et reparaitrait à l'état de *roi mort*. D'ailleurs, je le répète, cette circonstance est particulière aux Danses Macabres; dans aucune danse étrangère il n'est question du *roi mort*. La vieille ronde allemande *der Doten Dantz*, qui n'est pas sans analogie avec nos Danses françaises, de même que la Danse de Lübeck, qui s'en rapproche également, ne nous offre rien de semblable. De tout cela, je conclus que ces mots : *le roi mort*, peuvent concerner Charles V, qui s'était peut-être fait représenter avec les *hommes marquants* de son époque dans la ronde qu'il avait fait peindre, au dire de Noël du Fail, sur les murs du charnier des Innocents. Je ne prétends pas donner à cette conjecture plus d'importance et de fondement qu'elle n'en saurait avoir en l'absence des preuves nécessaires pour éclaircir une question d'ailleurs tout à fait embarrassante. Je la sou mets au jugement du lecteur, dans le seul but de l'engager à chercher lui-même le mot de l'énigme renfermée, selon moi, dans cette indication laconique : *Ung roy mort* (1).

La supposition que la Danse Macabre remonte jusqu'à Charles V prend une nouvelle consistance de la découverte d'un poème intitulé *Respit de mort*, dans un manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles (n° 1352, 4°), lequel date du xv^e siècle (2). L'auteur de ce poème, après avoir raconté qu'il l'entreprit à la suite d'une maladie dont il avait ressenti les premières atteintes huit jours après la Saint-Remi de l'an 1376 (date significative, puisqu'elle est très rapprochée de celle de 1373 signalée par l'apparition en Europe d'une nouvelle épidémie), après avoir ajouté qu'il le dédiait *nunc sociis suis dilectis in Rhetorica ponetis optantibus solatium Parisius palatium regale frequentantibus*, se déclare l'auteur de la Danse Macabre dans le passage suivant :

« Toutes gens, toutes nations,
 » Par toutes obligations
 » Ils sont lyez dès leur naissance,
 » Je fis de Macabree la danse,
 » Qui toute gent maine à sa trace,
 » Et à la fosse les adresse. »

L'auteur du *Respit de mort* était, si je ne me trompe, Jean Lefébure; et ce Jean Le Fébure vivait au temps de Charles V. Le titre d'une des éditions de son poème nous fournit sur son compte des renseignements précis : *Le Respit de mort, fait par feu maistre Jehan Le Febure, en son vivant avocat en la cour du parlement, et rapporteur referendaire de la chancellerie de France, au temps que le feu roy Charles le Quint vivoit et regnoit en France. Et lequel traicté a este corrigé et veu de nouveau et apostille par ung scientifique personne, comme aperra aux lisans. Avec privilège. Mil cinq cents XXXIII. On les vend à Paris, à la rue Neufve-Notre-Dame, à l'enseigne de l'Escu de France* (3). Ainsi la paternité littéraire de la Danse Macabre

(1) Peut-être faut-il voir dans la reproduction de ce type du *Roy mort* un souvenir de la légende des Trois Morts et des trois Vifs.

(2) Voy. le compte rendu de l'ouvrage de M. Achille Jubinal, *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, par Mass-

mann; dans le *Serapeum*, de Leipzig, du 15 mai 1847, pages 129-139.

(3) Voy. Brunet, *Manuel du libraire*, tome III, 1^{re} partie.

dont Noël du Fail gratifiait un poète parisien, nommé *Marcade*, retournerait de droit à Jean Le Fébure, si toutefois les paroles de cet auteur doivent être prises au pied de la lettre. J'admets ce doute, parce qu'il se pourrait que l'expression de *Danse Macabre* ou *Danse Macabrée* ait eu, à une certaine époque, un sens général et figuré, et que ces mots : *Je fis de Macabrée la danse*, fussent les équivalents de ceux-ci : *Je fis une Danse des Morts, ma Danse des Morts* ; ou bien : *j'entrai dans la Danse des Morts*, pour dire *je fus à toute extrémité*. N'ayant eu sous les yeux ni le *Respit de mort* du manuscrit de Bruxelles, ni celui de l'édition de 1533, je ne puis dire jusqu'à quel point les textes s'accordent. Quoi qu'il en soit, et de quelque manière que l'on accueille les témoignages de Noël du Fail et de Jean Le Fébure, qui impliquent évidemment contradiction relativement au véritable auteur de la Danse des Morts, mais qui se fortifient l'un l'autre pour ce qui est de l'époque de l'apparition de cette danse, on n'y puise pas moins cette conviction, déjà préparée par la découverte de Büchel d'une Danse des Morts de 1312, que la Danse Macabre doit être beaucoup plus ancienne qu'on ne l'admet généralement, lorsqu'on accepte comme date primordiale de son apparition celle de la première Danse Macabre imprimée (1485), ou celle dont le passage extrait de la *Chronique du bourgeois de Paris* fait mention (1424). Il est probable que des recherches postérieures exhumeront de la poussière des bibliothèques, où ils gisent encore enfouis, des documents à l'aide desquels on pourra établir avec la dernière évidence que les premiers essais de la Danse des Morts appartiennent aux premières années du XIV^e siècle, s'ils ne remontent encore au-delà, c'est-à-dire dans le XIII^e siècle. Une chose tout à fait singulière et qui a tous les caractères d'une énigme, est la présence, dans quelques éditions de la Danse Macabre, d'un *bonhomme noir*, sorte de nègre accoutré de la façon la plus bizarre, tenant d'une main un cor ou une corne, et de l'autre une flèche (1). Gabriel Peignot a identifié le bonhomme tout noir à une figure qui existait jadis au cimetière des Innocents, et qu'il considère comme ayant pu se trouver mêlée aux peintures de la Danse des Morts exécutée dans ce cimetière. Il se fonde sur le passage suivant de Dulaure :

« Au-dessus de la voûte construite par N. Flamel, du côté de la rue de la Lingerie, étoit une peinture » qui représentait un homme tout noir ; le temps l'avoit fait disparaître ; mais en 1786, avant qu'on eût » ôté les pierres des charniers qui contenoient des inscriptions (2), on voyoit encore celle-ci, ou plutôt les » débris de celle-ci :

« Hélas ! mourir convient
 » Sans remède, homme et femme.
 » Nous en souviennent.
 » Hélas ! mourir convient,
 » Le corps.
 » Demain peut-être dampnées,
 » A faute.

(1) Dans l'édition de Troyes de Jacques Ondot (1641), cette figure se reproduit plusieurs fois en changeant un peu d'aspect. La première fois, se trouvent en regard les vers suivants :

Pourquoy nous viens-tu réveiller ?
 Laisse-nous encore sommeiller,
 Qui est cet homme sombre et morne,
 C'est un vray charbon en noirceur,
 Son cry, son visage, sa corne,
 Me font presque mourir de peur.
 Las ! il nous vient amonester
 Qu'il nous faut tous ressusciter,
 Son cor partout se fait entendre,
 Allons, morts qui dormez à plat,
 Voici l'heure qu'il se faut rendre
 Dans la plaine de Josaphat.

Un peu plus loin, on lit encore :

Cependant ce maître corneur,
 Plus sec et noir qu'un ramoneur,
 Redouble ses coups et nous presse,
 Il n'a plus qu'un coup à sonner
 Et ne crolez pas qu'il nous laisse,
 Quand il devroit toujours corner.
 Il a l'ordre du Souverain

De tenir ce cornet en main
 Et d'en réveiller tout le monde, etc.

Immédiatement au-dessous de la figure de l'homme noir, on lit une petite pièce qui se détache du reste par sa coupe particulière, c'est une sorte de rondeau. Elle débute en ces termes : *Tous et toutes mourir convient*. La seconde fois, l'homme noir, calé d'un turban et revêtu d'une tunique, est monté sur une espèce de tour ou clocher. Il annonce la Danse des femmes et en donne le signal en disant :

Tôt, tôt, femmes venez danser
 Incontinent après les hommes, etc.

(2) « Depuis plus de deux siècles, on réclamait la suppression » du cimetière des Innocents ; enfin elle fut prononcée par un arrêt » du conseil d'Etat du 9 nov. 1785. M. l'archevêque de Paris, après » les informations convenables, donna, le 16 nov. 1786, un décret » conforme à l'arrêt du conseil, et on disposa tout pour le transport » des corps et ossements de ce cimetière dans les anciennes car- » rières situées sous la plaine de Mont-Souris, dont on fit un ci- » metière souterrain. » (G. Peignot, *Recherches*, p. 85.)

» Hélas! mourir convient

» Sans remède, homme et femme (1). »

L'auteur des *Recherches*, après cette citation, fait remarquer que la figure du nègre de la Danse Macabre est accompagnée de vers qui, pour n'être pas les mêmes que ceux de l'inscription précédente, n'en ont pas moins beaucoup de ressemblance avec la poésie des charniers, surtout par le refrain, comme on en peut juger ci-après :

« Tous et toutes mourir convient,
 » Foibles et forts on le peut lire;
 » David l'a dit dessus sa lyre,
 » Et l'heure sans y penser vient,
 » Tous et toutes mourir convient.
 » La juste raison nous l'inspire,
 » C'est de Dieu le jour de son ire.
 » De la mort le dernier empire,
 » Le jour pour tout le monde vient;
 » Tous et toutes mourir convient :
 » Personne ne s'en peut dédire,
 » Les uns y trouvent à redire;
 » L'autre sur ses gardes se tient,
 » Car il sait cet antique dire :
 » Tous et toutes mourir convient (2).

Après avoir rappelé que la partie du charnier faite par N. Flamel et Nic. Boulard date de 1389 et 1397 (on lit autre part 1399) (3), et que la Danse Macabre, d'après le témoignage du *Bourgeois de Paris*, fut représentée en 1424, Gabriel Peignot observe que l'homme tout noir se trouvant peint sur la voûte construite en 1389 et 1397 (ou 1399), et le temps seul l'ayant fait disparaître, il est présumable que les personnages de la Danse des Morts figuraient avec cet homme noir, et qu'ils auront disparu ainsi que lui (pour mieux dire avant lui) par l'effet du temps et de l'humidité qui auront successivement enlevé la couleur. Là dessus M. Hippolyte Fortoul fait à G. Peignot une mauvaise chicane, et il ne s'aperçoit pas qu'il commet lui-même une erreur assez grave. « M. Peignot, dit-il, a beaucoup parlé d'un *homme tout noir* qu'on avait vu » longtemps peint sous l'arcade de N. Flamel, et qu'il voudrait représenter comme faisant partie d'une Danse » des Morts. Mais on peut se convaincre (malheureusement M. Hippolyte Fortoul n'a point tenté de le faire) » par les descriptions apocryphes de N. Flamel, et par l'estampe qui s'y trouve jointe, que cet homme » noir est un saint Paul, sous la protection duquel le célèbre *escrivain* s'était fait peindre lui-même, ayant » en face de lui sa femme Perrenelle, accompagnée aussi d'un saint patron. » Nul doute, d'après une conclusion aussi erronée, que M. Fortoul n'ait complètement négligé de vérifier à la source dont il parle les idées qu'il a émises, autrement il n'eût point fait de l'homme noir un saint Paul. En effet, les descriptions apocryphes de Flamel (et qui n'ont ce caractère qu'en tant qu'elles traitent des prétendues découvertes de l'alchimiste et du récit qu'il nous en a donné) contiennent sur les peintures du cimetière des Innocents, et sur la disposition des lieux où elles se trouvaient, des renseignements que l'on est d'autant mieux fondé à croire exacts, qu'à l'époque où ces descriptions parurent, chacun était à même de constater l'existence des monuments originaux dont elles faisaient mention (4). Or pour donner du crédit à un témoignage réputé suspect,

(1) Dulaure, *Description des Environs de Paris*, 1791, 2 vol. in-12, t. II, p. 131.

(2) Je serai remarquer que cette petite pièce de vers forme un poème complet et en quelque sorte indépendant du reste de l'ouvrage. La coupe, la répétition du refrain *Tous et toutes mourir convient* n'ont rien qui ressemble aux autres parties du texte de la Danse Macabre et aux rimes qui accompagnent la figure de l'homme noir, lesquelles se suivent au hasard et ne sont point soumises à des divisions régulières. Ce petit poème ou rondeau

semble être une intercalation après coup de quelque pièce déjà connue et déjà populaire.

(3) Voy. la préface de Flamel, dans la *Bibliothèque des philosophes chimiques*, ouvr. précité.

(4) Ainsi que l'affirme lui-même le compilateur de la *Bibliothèque chimique* en donnant les explications suivantes : « On n'a » pas jugé qu'il fût nécessaire de mettre dans le livre de Flamel, les » figures particulières après le titre et au-dessus de chaque chapitre, où elles sont expliquées comme les a fait mettre le sieur

il eût été bien maladroit de commencer par se faire preindre soi-même en flagrant délit de mensonge sur un point que tout le monde avait la possibilité de vérifier immédiatement. Une réimpression du livre de Flamel dans la *Bibliothèque des philosophes chimiques* prouve que les peintures hiéroglyphiques ou prétendues telles du cimetière des Innocents existaient encore en 1683, et qu'on les pouvait voir. Le saint Paul dont parle M. Fortoul était peint dans l'un des tableaux de l'arche que Nicolas Flamel, dit-on, avait fait construire; tableaux qui, pour le vulgaire, représentaient simplement la résurrection des morts et le jugement dernier (1). Loin d'offrir l'aspect d'un *homme tout noir*, cette figure apparaissait sous la couleur riante du blanc orangé (2). Elle était placée à la droite du Christ, en pendant avec saint Pierre, qui était de l'autre côté, revêtu de la couleur orangé rouge. Quant à l'homme noir, il était peint sur l'un des piliers du charnier, lequel faisait face à l'arche, le cimetière étant au milieu, comme l'établit clairement la description de l'auteur qui prenait le nom de Flamel (3). Par conséquent, l'homme noir n'avait aucune identité avec le saint Paul vis-à-vis duquel il était placé. Nous avons vu, par les inductions que Peignot a tirées des faits qu'il a recueillis, comment l'image de cet être bizarre avait pu figurer au cimetière des Innocents concurremment avec les sujets peints de la Danse des Morts. Si ce sont effectivement ces derniers qui ont passé dans les *illustrations* des manuscrits ou des éditions de la Danse Macabre, il serait alors assez naturel de penser que le bonhomme noir y aurait été recueilli, ainsi que l'inscription qui, peut-être, se faisait lire près de lui, non parce qu'ils faisaient partie de la Danse des Morts, mais parce qu'ils existaient

» de la Chevalerie, gentilhomme poitevin, à qui l'on a l'obligation de la première édition de ce livre, parce que ce n'eust été que de la dépense inutile, puisque l'on peut voir et consulter chacune de ces figures particulières dans la figure générale, qui les comprendra toutes, ainsi que Flamel les a fait mettre, et comme on les voit encore présentement dans l'une des arches du cimetière des Saints-Innocents en cette ville, qui estoit alors la quatrième et qui est maintenant la seconde en entrant par la grande porte du cimetière de la rue Saint-Denys, depuis les nouveaux bastiments que l'on a faits ces deux dernières années, pour eslargir la rue de la Ferronnerie (la date de la *Bibl. chimique* est 1683). — A un autre endroit de la *Bibliothèque des philosophes chimiques*, les figures dont il est parlé ci-dessus sont décrites de la manière suivante : « 1^{re} fig. Une écriture dans une niche faite en forme de fourneau. 2^e fig. Deux dragons de couleur jaunâtre, bleuë et noire comme le champ. 3^e fig. Un homme et une femme vestue de robe orangée, sur un champ azuré et bleu avec leurs rouleaux. 4^e fig. Un homme semblable à saint Paul, vestu d'une robe blanche orangée, bordée d'or, tenant une épée nue; ayant à ses pieds un homme à genoux, vestu d'une robe orangée, blanche et noire, tenant un rouleau, où il y a : *Dele mala quæ feci*, c'est-à-dire, oste le mal que j'ay fait. 5^e fig. Sur un champ vert, deux hommes et une femme qui ressuscitent entièrement blancs, deux anges au-dessus, et sur les anges la figure du Sauveur venant jager le monde, vestu d'une robe parfaitement orangée, blanche. 6^e fig. Sur un champ violet et bleu, deux anges de couleur orangée et leurs rouleaux. 7^e fig. Un homme semblable à saint Pierre, vestu d'une robe orangée rouge, tenant une clef en la main droite et mettant la main gauche sur une femme vestuë d'une robe orangée, qui est à ses pieds, à genoux, tenant un rouleau où est écrit : *Christe, precor, esto pius* : le vous prie, ô Christ, soyez-moy miséricordieux. 8^e fig. Sur un champ violet obscur, un homme rouge de pourpre, tenant le pied d'un lion rouge de laque, qui a des aisles et semble ravir et emporter l'homme. Il y avait encore indépendamment de ces figures plusieurs tableaux représentant, aux termes de l'inscription placée au bas : *Comment les Innocents furent occis par le commandement du Roy Hérodes*. » Dans une publication

récente, le *Moyen Age et la Renaissance*, on a reproduit le dessin des figures hiéroglyphiques de Flamel.

(1) « Aussi il semble, dit Flamel ou l'écrivain qui prend son nom, que cette arche n'aye esté peinte que pour représenter cela (la résurrection du jugement futur); c'est pourquoy il ne faut point s'y arrêter davantage puisque les moindres et les plus ignorans lui seauront bien donner cette interprétation. »

(2) Voyez dans l'avant-dernière note la description de la quatrième figure peinte sur l'arche de Flamel, et comparez avec ce passage tiré du *Livre de l'alchimiste*. « Au costé droit du Sauveur est peint saint Paul, vestu de blanc orangé, avec une espée, aux pieds duquel est un homme vestu d'une robe orangée, en laquelle apparoissent des plis noirs et blancs, qui me ressemble au vif, lequel demande pardon de ses péchés, tenant les mains jointes, desquelles sortent ces paroles écrites en un rouleau, *Dele mala quæ feci* : ostez les maux que j'ai faits. De l'autre costé, à la main gauche, est saint Pierre avec sa clef, vestu de rouge orangé, tenant la main sur une femme vestuë d'une robe orangée, qui est à ses genoux, représentant au vif Perrenelle ayant un rouleau où est écrit : *Christe, precor, esto pius* : ô Christ, soyez-moy miséricordieux, etc. » (*Le livre des figures hiéroglyphiques*.)

(3) « J'ay donné à ce cimetière (le cimetière des Innocents) un charnier qui est vis-à-vis de cette quatrième arche (celle qu'il avoit fait construire), le cimetière au milieu : et contre l'un des piliers de ce charnier, j'y ait fait crayonner et peindre grossièrement un homme tout noir qui regarde ces hiéroglyphes à l'entour desquels y a écrit en français : *Je voymerveille dont moult je m'ébahis*. Cela et encore trois plaques de fer et cuivre doré à l'Orient, l'Occyden et Midy de l'arche où sont ces hiéroglyphes, le cimetière au milieu, représentant la sainte passion et resurrection du fils de Dieu; cela, dis-je, ne doit point estre austrement interprété que selon le sens commun théologique, si ce n'est que cet homme noir peut aussi bien crier merveille de voir les œuvres admirables de Dieu, où la transmutation des métaux qui sont figurés en ces hiéroglyphiques, qui regarde si attentivement, que de voir enterrer tant de corps morts qui se leveront hors de leurs tombeaux au jour redoutable du jugement. » (*Le livre des hiéroglyphes*.)

dans le même lieu conjointement avec les images de cette danse, et avaient avec l'allégorie lugubre de la ronde funèbre un rapport que le sens des vers établit, mais que la figure de l'homme noir, je l'avoue, rend fort problématique. Pour ce qui est de cette dernière figure, on a bien de la peine à trouver ce qu'elle signifie, soit dans les hiéroglyphes du cimetière des Innocents, soit dans les images de la Danse Macabre. En tout cas, je me suis assuré que l'édition de 1486 ne la possédait pas, tandis que je l'ai vue dans plusieurs éditions plus récentes, notamment dans celle de Troyes de Jacques Oudot. Elle se trouve aussi dans l'édition de Nicolas le Rouge, qui porte la date de 1528. Pourquoi se trouve-t-elle ici et point là? En vérité, on ne saurait le dire. D'après le langage figuré des alchimistes, cet homme noir, au cimetière des Innocents, devait symboliser le produit du soufre combiné avec le mercure (le soufre, le mercure évoquent les idées d'enfer et de divinité psychopompe, d'ange lugubre, de démon). Dans le texte de la Danse Macabre que j'ai sous les yeux (*en langage le plus poli*), et dont les vers cités précédemment en note sont extraits, il revêt le caractère d'ange de la mort, de héraut funèbre, conviant, à son de trompe, par ordre de son souverain, les mortels au trépas.

Ce rôle d'ange du jugement dernier (ou plutôt d'ange du dernier jour), que le texte attribue à ce personnage fantastique (1), ne paraît pas cadrer tout à fait avec les idées religieuses de l'époque : un ange, un messenger de Dieu, noir comme un nègre, bizarrement costumé à l'orientale, monté sur un clocher comme un *muezzim*, armé d'une flèche et donnant du cor, cela ne rentre pas positivement dans l'esprit des dogmes chrétiens. S'il s'agissait, au contraire, d'un envoyé du diable, d'un habitant des ténèbres, l'aspect sombre et la physionomie étrangère du corneur seraient plus faciles à expliquer. Sans cette origine toute céleste du mandat confié à l'homme noir, j'aurais été tenté de prendre celui-ci pour quelque échappé de la *Mesnie Hellequin* ou pour une personnification de la peste. A présent, je me demanderai s'il ne convient pas mieux de l'envisager comme un type emprunté au répertoire des mystères, comme un acteur ayant rempli ce rôle de nègre ou de Sarrasin, ou s'étant costumé de la sorte pour jouer l'ange du jugement ou l'avertisseur dans une Danse Macabre transformée en jeu scénique (2)? Enfin, ne serait-il pas plus simple d'y voir une sorte de crieur, de guetteur, de réveilleur funèbre (3)? J'avoue toutefois que

(1) Voyez plus haut le commencement de ce texte et comparez-le avec les rimes suivantes :

Il a l'ordre du souverain
De tenir ce cornet en main
Et d'en réveiller tout le monde;
Et quand on voudrait résister,
Il va faire si bien sa ronde,
Qu'il fera tous ressusciter.
Nul ne saurait présentement
Reculer à son jugement,
Ni de Dieu fuir sa colère.
Il va des hommes triompher,
Et, selon qu'ils auront fait,
Ils auront le ciel ou l'enfer.
Grand saint Michel, conserve-nous,
Nous t'en prions à deux genoux, etc.

(2) Ce genre de travestissement était très commun sur le théâtre au moyen âge, et l'on y avait recours parfois dans des occasions où l'emploi n'en était nullement justifié. Il servait principalement à ceux qui annonçaient un mystère.

(3) Dans presque toutes les villes, bourgs et villages de France, et dans plusieurs contrées de la Flandre et de l'Allemagne, une ancienne coutume voulait qu'un homme allât la nuit, de par les rues, recommander aux prières des fidèles les âmes des trépassés. Il réveillait les habitants endormis, en agitant sa sonnette, ou bien en tirant des sons d'un instrument lugubre, ou bien encore en criant l'heure et en récitant d'un ton traînant, nasillard et lamentable, quelque formule analogue à celle que voici :

Réveillez-vous, gens qui dormez;
Priez Dieu pour les trépassés.
Pensez à la mort ! pensez à la mort !

A Nancy, jusqu'au règne de Stanislas, on continua d'être importuné la nuit par des gens affublés d'une dalmatique blanche chargée de têtes de mort, d'ossements et de larmes noires, et qui, frappant aux portes, psalmodiant d'un ton lugubre de tristes litanies, agitaient constamment une sonnette qu'ils tenaient à la main, et criaient à chaque carrefour : *Réveillez-vous, gens qui dormez : priez Dieu pour les trépassés*, etc. Cet usage ayant été restreint à l'octave des Morts, les clochetours, au lieu d'une sonnette, employèrent un pot de terre couvert d'un parchemin tendu, dans le milieu duquel était attaché un boyau ciré qui leur servait de trompette funèbre. La même coutume existait dans beaucoup d'autres localités; elle n'est pas tout à fait tombée en désuétude. On dit qu'à Crécy, la voix du clocheteur des morts répand encore l'épouvante dans ce champ de bataille où reposent 30,000 Français morts pour la patrie. En quelques endroits de la Flandre et des Pays-Bas, on a conservé de semblables crieurs qui ont introduit cette variante : *Il est dix heures, onze heures sonnées* (ou telle autre heure); *réveillez-vous*, etc. L'heure est aussi criée par des guetteurs du haut des tours de quelque église de la ville. On raconte qu'à Péronne, en 1758, le duc de Chaulnes, gouverneur de Picardie, fit supprimer le sinistre héraut de la Mort, parce que la haute et puissante dame, son épouse, passant une nuit à Péronne, avait été grandement effrayée du terrible *Memento* proclamé au sein des ténèbres. En Alsace, de même qu'en Allemagne, la voix du *waschter*, du *veilleur*, trouble encore parfois le silence des nuits. L'idée du crieur de la Danse Macabre a peut-être été prise de cette institution bizarre. Dans l'édition de 1528 (Troyes, Nicolas le Rouge), où il apparaît trois fois, les paroles qu'il pro-

ces conjectures seraient de nature à soulever beaucoup d'objections ; je les ai néanmoins présentées dans l'espoir qu'elles ouvriront une voie nouvelle aux recherches ; d'ailleurs, dans un sujet aussi obscur, n'est-il pas permis de s'accrocher à tout, pourvu qu'on ne prétende pas donner de vagues hypothèses pour des faits certains ? Au demeurant, que vient faire ce nègre dans la Danse Macabre imprimée, s'il n'est pas un vieux souvenir de la Danse Macabre représentée en action ou en peinture au cimetière des Innocents ? L'auteur du texte qui accompagne cette figure, texte qui est peut-être à la vérité une intercalation après coup, savait-il lui-même ce qu'elle signifiait ? Il est à croire que pour les lettrés de l'époque, comme pour les savants d'aujourd'hui, cette bizarre représentation est une énigme à laquelle les alchimistes seuls ont pu trouver un sens (1). Quoi qu'il en soit, l'auteur des *Recherches* arguë de là que la Danse Macabre était d'origine parisienne. « Ce rapprochement de l'homme noir peint sur le charnier des Innocents, et de l'inscription qui l'accompagne avec l'homme noir qui se trouve sur la Danse Macabre, également accompagnée de vers à peu près identiques, semblerait annoncer que cette danse est d'origine parisienne, et que les vers français qui se lisent au bas des figures dans les éditions françaises ont été par la suite traduits ou imités en allemand, en latin et en anglais. » Gabriel Peignot n'aurait pas eu besoin de faire ce raisonnement s'il avait eu connaissance du passage des contes d'Eutrapel où l'origine parisienne de la Danse Macabre est assez clairement démontrée, quoique je ne conteste pas que le souverain qui a fait peindre cette danse, et le poète qui en a composé les rimes, aient pu s'inspirer à une source étrangère et imiter un modèle exécuté précédemment chez une autre nation. Noël du Fail, reportant l'époque de l'apparition du lugubre sujet au temps de Charles V, nous amène à prendre la date de 1424, consignée dans le *Journal du bourgeois de Paris*, pour celle de l'exhibition d'une Danse Macabre représentée par des personnages vivants, ou, si l'on ne veut point admettre cette supposition, pour celle de la restauration d'une

nonce à sa seconde apparition : *Tost, tost, tost, que chacun s'avance*, sont intitulées : *Cry de mort*. On pourrait aussi voir là, comme je l'ai dit plus haut, une allusion à l'usage de crier les mystères, et en général les spectacles, les fêtes qui devaient être données en public. Cet avertissement ou programme, publié quelquefois plusieurs jours d'avance, s'appelait le *cry*. Le même nom était aussi donné aux annonces que l'autorité royale, la justice et le commerce faisaient faire à haute voix dans les rues. Il y eut d'abord, en France, une charge unique de juré-crieur pour promulguer, au son de trompettes et des tambours, les actes émanés de l'autorité du roi. Plus tard, il exista des jurés-crieurs, institués en confrérie, qui eurent charge d'annoncer toute espèce de marchandises, de crier le vin, les objets à vendre et les objets perdus. Chose singulière, ce fut à eux que l'on confia le service des pompes funèbres et le privilège de fournir les robes, manjoux, chaperons et draperies pour obsèques ou funérailles. A ces fonctions, on ajouta celle d'aller crier les morts par les rues de la ville, à condition que chacun d'eux n'en crierait qu'un par jour pour laisser de la besogne à ses confrères. C'est ainsi que, dans l'ancienne Rome, les *libitinarii*, ou *designatores*, disposaient l'ordonnance des funérailles et conduisaient le deuil ; ils avertissaient les amis et les parents du défunt de se rendre à l'enterrement par la formule suivante, les invitant à se presser : *Ad exequias N. Quiri letho datus est quibus est commodum ire, jam tempus est ; oillus ex œdibus effertur*.

(1) Chose étrange, dans les jeux de tarots où figure, comme on sait (voyez précédemment la note 1, p. 42), le personnage de la Mort et où les atouts (*a tutti*) symbolisent les différentes positions sociales, de manière à offrir, ainsi que dans la Danse des Morts, une allégorie humaine, au point de vue chrétien, on a quelquefois représenté le valet de trèfle sous la figure d'un nègre aux cheveux crépus et nattés. Cette particularité bizarre que l'on peut relever dans le jeu de tarots de Jean Valoy, se rapporte évidemment, d'après quelques érudits, au naib ou jeu de cartes des Sarrasins.

Je me demande encore si ce *bonhomme tout noir*, qui ressemble à un nègre, ne serait pas un peu l'allié ou le compatriote de ce valet de trèfle ? On a prétendu que les cartes ont été importées en Europe à la suite des croisades, et que les Français les tenaient des Italiens ou des Espagnols. Or, il faut se rappeler que Flamel, qui passe pour avoir fait peindre l'homme noir du cimetière des Innocents, avait été en Espagne ; qu'il y avait compulsé des ouvrages de magie et de cabale où se trouvaient conservées un grand nombre de traditions des Orientaux, et qu'il pouvait y avoir puisé l'idée première de cet homme noir qu'il fit peindre à son retour au cimetière des Innocents. Ce serait en raison de cette origine tout orientale que nous verrions jouer à ce personnage, dans la Danse Macabre, le rôle d'*Ange de la Mort* qui n'est étranger ni aux dogmes des Arabes ni à ceux des Juifs. Quant à déterminer la signification qu'il eut dans l'origine ou qu'on se proposa de lui donner, en le plaçant sur le pilier du charnier des Innocents, c'est ce qu'il est impossible de faire ; cependant, si l'on voulait recourir à l'interprétation allégorique, peut-être serait-on fondé à y reconnaître une personnification de la peste noire ou de quelque autre contagion. Je dois dire que les suppositions qui précèdent, jointes aux éclaircissements donnés par Van Praet, sur le mot *Macabre*, qu'il dérive un peu arbitrairement de l'arabe, *Makbar* ou *Makbara* ou (au pluriel) *Makabir*, étymologie que d'autres confirment en traduisant *Danse Macabre* par *tanz a-makabiri*, ainsi que le mode d'interprétation adopté par ceux qui rapprochent le nom de *Macabre* de celui de *Macaire*, l'ermite, l'anachorète égyptien, m'avaient un moment engagé à chercher en Orient, puis, par un acheminement naturel, en Espagne, la trace primitive de la Danse Macabre. Mais, lors même que d'autres considérations ne m'en auraient pas dissuadé, les renseignements que j'avais recueillis pour me guider dans cette voie étaient en trop petit nombre et offraient trop d'incertitude pour que je songeasse à en faire le point de départ d'un système nouveau sur l'origine de la Danse Macabre.

danse peinte qui remontait au règne précédent. De cette manière seulement on peut concilier les témoignages de Noël du Faÿl et de l'auteur du *Journal de Paris*, qui placent la première exécution de la Danse Macabre, l'un sous le règne de Charles V, l'autre sous celui de Charles VI. Quant à l'idée assez singulière de voir dans cette danse un spectacle imaginé par les Anglais, nous n'aurons pas de peine à en faire justice. D'abord le renseignement qui nous est fourni par Noël du Faÿl établit positivement le contraire; ensuite, si les Anglais avaient eu quelque droit à cette invention, et si, comme le prétend Villeneuve de Bargemont, le duc de Bedford avait été l'ordonnateur de la fête, Francis Douce, leur compatriote, en aurait certainement tenu compte. Loin de là, il écrit, au sujet d'une danse exécutée dans l'église de Saint-Paul et appelée *Danse de Machabray* ou Danse de saint Paul: « Une semblable danse était peinte autour de l'enceinte » des Saints-Innocents, à Paris; les vers qui l'accompagnaient furent traduits du français en anglais par » John Lydgate, moine de Bury, sous le règne de Henri VI. Les vers de Lydgate furent d'abord imprimés à » la fin de l'édition de Tottel dans sa traduction de *la Mort des princes* de Boccace (1554, in-fol.), et ensuite » dans l'*Histoire de la cathédrale de Saint-Paul*, de sir Dugdale. » Enfin, ce qui achève de prouver que les Anglais, loin de nous avoir donné la Danse Macabre, nous l'ont empruntée, c'est que les inscriptions d'une Danse des Morts, qui existait dans la chapelle de *Wortley-Hall* (comté de Gloucester), étaient les mêmes que celles qui avaient été traduites du français. La part que les Anglais eurent aux représentations de la Danse Macabre se réduisit donc au plaisir qu'ils y prenaient à titre de spectateurs, car on assure que ce spectacle avait pour eux un grand attrait. Si la question est vidée entre la France et l'Angleterre, elle reste pendante, comme on va le voir, entre la France et l'Allemagne. Selon plusieurs écrivains, parmi lesquels il faut citer la Monnoye, le mot *macabre* vient de l'allemand *macaber*, et ce mot, au lieu d'être une simple épithète, est le nom même de l'auteur présumé de la Danse. Ces écrivains se fondent sur le titre d'une édition de la Danse Macabre ainsi conçu: *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita, et à Petro Desrey emendata. Parisiis, per magistrum Guidonem Mercatorem pro Godeffrido de Marnef* (1490, in-fol. goth.). A ce sujet, Gabriel Peignot fait l'observation suivante: « Le titre de cette édition latine semblerait » annoncer que la Danse Macabre a été composée en allemand, et que son auteur se nommait Macabre; mais » cela n'est pas plus suffisant pour le prouver, que les mots, *nouvellement composée* par G. Marchant qui se » trouvent dans la suscription de l'édition française de 1486, ne prouvent que c'est Marchant qui en est » l'auteur. » Dans l'opinion de cet estimable écrivain, le mot *edita* peut signifier composé ou simplement publié, car il eut autrefois ces deux acceptions; ensuite le mot *macabre* n'est probablement pas un nom propre, et l'épithète d'*eximio* qui lui en attribue le caractère n'est peut-être que le résultat d'une erreur imputable à celui qui a donné l'édition latine. Ces observations ne manquent pas de justesse, et on les approuve d'autant plus que dans une réimpression de ce texte latin publié à la suite du *Speculum omnium statuum totius orbis terrarum, auctore Roderico episcopo Zamorensi* (1), le titre relaté ci-dessus contient, après les mots *versibus alemanicis*, la phrase suivante entre parenthèses (*id est, in morem ac modos rithmorum germanicorum compositis*): ce qui semblerait indiquer que l'œuvre du *bonhomme* Macabre (si tant est que ce nom ne fût point un nom supposé) était plutôt une imitation qu'une conception originale (2). Rien d'ailleurs dans cette phrase et dans le reste du titre n'établit d'une façon certaine que ce *Macabre* fût un poète allemand, et que l'œuvre publiée sous ce nom eût une origine germanique. A la vérité, ce n'était pas là du tout un motif pour considérer cette édition en langue latine comme une supercherie ima-

(1) *Roderici, episc. Zamor., speculum omnium statuum totius orbis terrarum, sortem generis humani, ejusque commoda et incommoda representans. Acc. Macabri speculum morticinum, ex bibl. Melch. Goldasti. Hanov., 1613, in-4°.* Dans cet ouvrage, il est traité des arts libéraux, selon l'ancienne division du *trivium* et du *quadrivium*. Des quatre sciences mathématiques composant le *quadrivium*, la musique est la seconde, et occupe, livre I^{er}, tout un chapitre où l'on expose les avantages et les inconvénients de cet art. (Voy. cap. 39, p. 99, *De secunda mathematicae, videlicet de*

musica et de ejus laudibus et utilitate, ac illius incommoditate, miseriis et laboribus.) Il existe à la bibliothèque de Strasbourg un bel exemplaire de cet ouvrage.

(2) Quelques uns pensent que ces mots, *versibus alemanicis, id est, in morem ac modos rithmorum germanicorum compositis*, s'appliquent au système adopté par les Allemands pour la composition des vers latins, et n'indiquent pas des vers qui auraient été écrits primitivement en langue allemande.

ginée par un libraire français, afin d'écouler plus facilement en Allemagne les gravures de la Danse Macabre. Telle est pourtant l'opinion de M. Fortoul, qui n'a vu dans le texte rapporté ci-dessus qu'une mauvaise plaisanterie. Voici ses termes : « Qu'est-ce que ce nom emprunté de *Godefrido de Marnef* avec sa maladroite » particule française et ses deux lettres initiales qui correspondent aux initiales de Guyot Marchant ? Ne dit-il » pas lui-même assez hautement qu'il a été forgé par le libraire parisien dans l'intention de donner au livre » une apparence germanique, et de le faire sûrement agréer des Allemands (1) ? » Si M. Fortoul avait eu le loisir de s'occuper de bibliographie, s'il avait eu seulement sous les yeux quelques catalogues de livres anciens, il n'eût certainement point commis cette erreur, et il se fût convaincu qu'il existait en effet à Paris un libraire nommé *Godefroi de Marnef*, et que ce libraire n'était pas le seul en France qui portât ce nom (2). Ses réflexions relativement à cette prétendue supercherie occupent donc fort inutilement deux pages entières de son livre, et l'on se prend à regretter qu'un homme aussi instruit que paraît l'être M. Fortoul n'ait pas reconnu à temps sa méprise. Lorsque Peignot disait que tous les savants sont d'avis que le mot *macabre* peut aussi bien passer pour une épithète que pour un nom propre, et que l'auteur des explications ou rimes françaises n'était point connu et ne le serait probablement jamais, il était loin de s'attendre à la révélation du nom de *Marcade* qui nous serait faite par Noël du Fail, et de celui de le Fébure que nous ferait connaître un passage du *Respit de mort*.

Mais le Fébure fût-il l'auteur de la Danse Macabre, comme le vers suivant semble le donner à entendre, *Je fis de Macabrée la danse*, on aurait encore à trouver l'explication de ce mot *macabrée*, lequel ne serait peut-être autre chose, dans ce cas, qu'une épithète, une expression qualificative. La danse de la vieille église de Saint-Paul, à Londres, imitée de notre Danse Macabre, selon Douce, s'appelait indifféremment Danse de Saint-Paul ou Danse de Machabray. Voici d'ailleurs les différentes dénominations qui ont été appliquées à la Danse française :

Danse Marâtre (*Journal du bourgeois de Paris*, 1424).

Danse Macabre (édit. de 1485, Paris, Guy Marchant, et la plupart des éditions postérieures).

Danse Machabray ou Machabrey (d'après Douce et d'après l'édit. in-8° de 1589, Paris, Jacques Varangue) (3).

(1) Hipp. Fortoul, *loc. cit.*, p. 115.

(2) Pour en avoir la certitude, il suffit de jeter les yeux sur la nomenclature bibliographique ci-après : 1° *La nef des folz du monde*; au recto de l'avant-dernier feuillet on lit : *Cy finist la nef des folz du monde premièrement composée en alleman par maistre Sébastien Brandt, docteur ès droitz, consécutivement d'alleman en latin, rédigée par maistre Jacques Locher. Reveue et ornée de plusieurs belles concordances et additions par le dit Brandt, et de nouvel translate de latin en français, etc.*, et imprimé pour maistre Jehan-Philippe Manstener et Geoffroy de Marnef, libraires de Paris, l'an de grâce MCCCXCVIJ (in-fol.) Dans une édition postérieure, à la date du VIIJ jour du mois de feburier MCCCXCIX, on lit ces vers :

. Dedās ceste nef
Qui de salut est la porte et la clef,
Chascun peult veoir qui vault vertu ou vice,
Par ce livret et petit édifice
Que trouverez chez Geoffroy de Marnef.

Cette citation ne prouve pas seulement que Geoffroy Marnef était réellement libraire à Paris, elle prouve aussi que ce libraire s'occupait de répandre dans le public des traductions d'ouvrages jouissant d'une célébrité populaire. Or, l'allégorie de Brandt rivalisait à cet égard avec la Danse Macabre, dont l'édition latine avait paru en 1490, c'est-à-dire sept ans avant l'édition française de la *Nef des fous*. Il se peut que Marnef, qui avait publié pour les Français l'ouvrage de Brandt, ait publié à l'intention des Allemands la Danse Macabre avec un texte latin.

2° *Le mystère de la Conception et Nativité de la glorieuse Vierge*

Marie, avec le mariage d'icelle, la Nativité, la Passion, etc., jouée à Paris, l'an de grâce mil cinq cens et sept, imprimée au dict lieu pour Jehan Peilt, Geuffroy de Marnef et Michel le Noir, libraires-jurés en l'Université de Paris, demeurant en la grant rue Saint-Jacques.

3° *L'Histoire et Cronicque de Clotaire premier de ce nom, VIIJ roy des Frācoys et monarque des Gaules. Et de sa très illustre espouse : Madame sainte Radegonde, etc.*, par Bouchet Potiers, Enguilbert de Marnef, 1517, in-8°. (Voy. Brunet, *Man. du libr.*, t. I, 2° part., p. 431.)

4° *Les Triumpes de la noble z amoureuse dame et lart de honestement aymer compose par le traverseur des voyes perilleuses, Et sont a vedre a Poictiers a lenseigne du Pellican par Jean de Marnef... et par Enguilbert de Marnef freres, 1532, in-fol.*

5° *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées depuis la nativité de Jésus-Christ, jusques à nostre siècle : extraites de plusieurs fameux auteurs grecs et latins ; mises en nostre langue par P. Boaiustuan, surnomé Launay. Paris, de Marnef, 1566, in-8° (Voy. le *Catal. des livres, dessins et estampes de feu M. J.-B. Huzard. Paris, 1842, 1° partie, p. 532.*)*

6° *Les 15 livres de la Métamorphose d'Ovide interprets en rimes françoises par Fr. Habert. Paris, Jérôme de Marnef, éd. de 1573, 1574, 1580, etc. (Voy. Brunet, *Man. du libr.*, t. II, 2° partie, p. 599.)*

(3) *Les L. XVIII huictains, ci-devant appellés la Danse Machabrey, par les quels les chrestiens de tous estats sont stimulés et invités de penser à la mort. Paris, Jacques Varangue, 1589, in-8°, sans figure.*

Danse Macabré (d'après le *Respit de mort*, ms. du xv^e siècle et le ms. de la Bibl. nat. n° 7310, anciennement au fonds Colbert, sous le n° 1849).

Danse Marcade (d'après Noël du Fail, *Contes d'Eutrapel*).

Danse des Machabées (édit. de 1728, Troyes, Pierre Garnier, et plusieurs autres éditions de la Danse Macabre renouvelée du vieux gaulois, *Id.*, Carpentier, *Supplément au Glossaire de du Cange*, 1766) (1).

Danse Macabée (édit. de 1729, Troyes, veuve J. Oudot et Jean Oudot fils, et la plupart des grossières éditions de Troyes).

Le mot *marâtre* du texte de la Chronique du bourgeois de Paris peut passer pour un *lapsus lingue* ou pour une erreur de copiste ; car on ne saurait admettre que l'auteur ait voulu qualifier ici la Mort de marâtre, d'autant plus que dans le second passage de cette chronique, où la même danse est encore une fois mentionnée, elle reçoit son nom ordinaire de Danse Macabre. Cette dernière dénomination, qui lui est communément attribuée, est la seule qui se rencontre sur le titre des plus anciennes éditions du poème. On a proposé pour le mot *macabre* un grand nombre d'étymologies, mais il faut avouer qu'elles sont assez peu satisfaisantes. Raynouard, dans son *Choix des poésies des troubadours* (t. V, p. 251), cite un chevalier nommé *Marcabrus*, originaire du Poitou, lequel vivait en 1346 (d'autres disent vers 1250) et composait des vers (2). Dans un vieux poème intitulé *Parthonopeus*, il est aussi question d'un comte *Marcabers* (pour *Marcabres*) ; mais ni le troubadour poitevin, ni le comte *Marcabers* n'ont rien à voir dans l'origine de la Danse Macabre. Francis Douce (3), après s'être appliqué à combattre ceux qui font du mot *macabre* le nom d'un poète français ou allemand, s'attache à démontrer la fausseté de quelques unes des autres étymologies d'où l'on fait venir cette expression. Parlant ensuite de la peinture dans laquelle Orcagna, au *Campo-Santo* de Pise, a représenté les *Trois Morts et les trois Vifs*, il remarque que les trois vivants arrivent à la cellule de *saint Macarius*, anachorète égyptien, qui leur donne, en leur montrant les trois morts, une leçon de morale (4). Rapprochant cette circonstance de ce que l'histoire des *Trois Morts et des trois Vifs* était rappelée dans la Danse des Morts des Innocents, à Paris, de ce qu'elle avait été peinte (5) sur le portail de l'église du même nom en 1408, de ce qu'enfin toutes les éditions de la Danse Macabre contiennent cette légende, Douce s'exprime à peu près ainsi : « D'après ce qui précède, il y a toute raison de » croire que ce nom de *Macabre*, si fréquemment et sans autorité appliqué à un poète allemand inconnu, » se rapporte en réalité au saint, et que son nom a subi une faible et évidente altération. Le mot *macabre* » est fondé seulement sur des autorités françaises, et le nom du saint, qui dans l'orthographe moderne de cette » langue est *Macaire*, aurait été dans beaucoup d'anciens manuscrits écrit *Macabre*, au lieu de *Macaure*, la » lettre *b* étant substituée à la lettre *u* par le caprice, l'ignorance ou l'inattention des copistes. » Cette docte supposition n'a point eu l'assentiment de M. Achille Jubinal ; nous savons que l'auteur de l'*Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu* fait observer que la vie de saint Macarius, ermite égyptien, rapportée par les Bollandistes avec toutes les légendes qui y ont trait, ne contient pas l'histoire des *Trois Morts et des trois Vifs*. Selon lui, dans la peinture d'Orcagna, saint Macaire joue le rôle assigné au Docteur ou Coryphée dans nos premières pièces de théâtre ; ce serait donc à ce titre que figurerait dans la Danse Macabre publiée à Troyes, en 1528, par Nicolas le Rouge, l'ermite (*larmite*) placé auprès des trois morts. Plusieurs écrivains, entre autres M. Fortoul, adoptent la version de Douce et rapportent le nom de Macaire à saint Macaire ou Macaure (6), en sorte qu'ils en font un nom propre. Comme nom propre, on ne l'a rencontré jus-

(1) « *Machabæorum chorea, vulgo Danca Macabre.* »

(2) Voy. encore *Histoire littéraire des troubadours* (anon. v, Lacurne de Sainte-Palaye ; Paris, 1774, II, p. 250). Dans *Nes-tradamus (Vita poetarum provincialium, 62)*, le nom de ce troubadour est écrit : *Marchebrusc*.

(3) Cité par M. Ach. Jubinal, *Expl. de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, en note.

(4) Voy. Vasari, dans sa vie d'Orcagna (*Vite de' pittori*, éd.

Livorn., 1767, t. I, p. 481) ; Baldinucci, dans son examen sur Orcagna et Morena, dans sa *Pise illustrée*.

(5) C'est sculptée et non peinte qu'il faut dire : M. Achille Jubinal n'a point remarqué cette erreur.

(6) Le nom de *Macaire*, qui s'écrivait aussi *Machaire*, n'était pas à beaucoup près aussi rare que celui de *Macabre*. Il se rencontre même très fréquemment aux XIII^e et XIV^e siècles, comme on peut s'en convaincre à l'ouverture des anciens titres. On cite

qu'ici qu'une seule fois dans le texte même de la Danse française. L'exemple qu'on en cite est la leçon du ms. de la Bibl. nat., coté *Supplément 632*, où le *Docteur* est appelé *Machabre*. Mais ce manuscrit, comme tous ceux qui contiennent des versions du même poëme, est supposé n'être qu'une translation des Danses imprimées. Du reste, la présence de l'ermite qu'on prend pour saint Macaire ne prouve pas grand'chose, et n'a probablement pas eu l'influence qu'on lui suppose sur la dénomination du lugubre colloque de l'envoyé funèbre et de ses victimes. En effet, dans le *Débat du corps et de l'âme*, qui fut joint à la Danse Macabre non moins anciennement que le dit des *Trois Morts et des trois Vifs*, car il est déjà dans l'édition de 1486, ou première édition de la Danse des Femmes (Paris, 7 juillet, GUY MARCHANT), on trouve un autre ermite, l'ermite Philibert ou Fulbert, qui préside à ce débat, dont on lui attribue la vision. Pourquoi le premier saint visionnaire aurait-il la préférence sur le second (1)? Mais il est une autre étymologie, un peu forcée peut-être, à laquelle Van Praet a cru devoir s'arrêter (2). D'après cette nouvelle opinion, Macabre serait tiré de l'arabe *magbar* ou *magbarah*, cimetière, et Danse Macabre signifierait *danse de cimetière* (3). Cela est savant, *ben trovato*; mais il est douteux que cela soit vrai. Ailleurs on a écrit (4) que la ronde funèbre tirait son nom de deux mots grecs, d'après lesquels on pourrait l'appeler Danse infernale. Peut-être, en disant cela, songeait-on à deux vers grecs qui furent ajoutés à une inscription latine, lors de la restauration de la Danse du Grand-Bâle par Jean Hugues Klauber, en 1568. Ces vers, par un double jeu de mots, font allusion au nom de Macabre, lequel, grâce à l'imprimerie, était déjà très répandu hors de la France :

Ὅρα τέλος μακροῦ βίου,
Ἀρχὴν ὄρα μακαρίου.

Massmann, après avoir passé en revue toutes ces étymologies, qui le laissent dans le doute, se décide lui-même à faire une supposition, vaille que vaille, comme on dit vulgairement. Ayant lu quelque part (5) qu'il existe, dans le village de Cervières, département des Hautes-Alpes, une danse armée qui s'appelle *Bachu-ber*, il se demande si le nom de macabre ne devrait pas son origine à une formation analogue : ainsi *Macha-ber*. Il ajoute que ce rapprochement entre une danse armée et une Danse des Morts se conçoit aisément. En cela il a parfaitement raison, mais sa formation de Machaber sur le modèle de *Bachuber* est tout à fait conjecturale. Il en est de même de l'origine que Chorier prétend assigner à notre Danse, lorsqu'il avance assez légèrement, dans ses *Recherches sur les antiquités de Vienne en Dauphiné* (1659, p. 15), qu'un bourgeois appelé Marc Aprvil fit présent, au chapitre de Saint-Maurice, d'une pièce de terre et de moulins dits de *Machabray*, et que de là est venu le nom de Danse Macabre par corruption. A la vérité, le nom de Machabray a également appartenu à la Danse Macabre. Nous savons que la représentation

(Thes. anecdot., t. I, p. 784) un Machaire de Sainte-Menehould, chevalier français vivant en 1204. Un autre chevalier, nommé Macaire ou Machaire, figure dans l'anecdote légendaire du *Chien de Montargis*. Enfin, il parut à Venise, dans le temps où les premières danses macabres voyaient le jour en France, l'ouvrage suivant, d'un certain Macarius : *Macarii Mutii equitis comertis de triumpho Christi poema* (in fine). *Impressit Venetiis presbyter Franciscus Lucensis cantor ecclesie S. Marci et Antonius Francisci* (alias de consortibus). *Venetiis litterarum artifex*, anno MCCCCLXXXVIII (1499), die XXIIJ mensis martii. In-4° (caractères romains). Cet ouvrage a été réimprimé à Strasbourg, in *œdibus Matthiæ Schüreri*, en 1509 et en 1513; puis à Cologne, in *œdibus Martini Werdensis*, en 1515 (in-4°).

(1) C'est là ce qu'on peut opposer au raisonnement suivant de M. H. Fortoul : « On peut conclure, en toute rigueur, que, comme » il n'y a point de Danse Macabre sans la légende de saint Macaire, » c'est cette vision même qui a fait donner le nom de *Macabre* à

» la Danse des Morts usitée en France. » (*La Danse des Morts dessinée par H. Holbein*, p. 110.)

(2) Dans son *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du roi* (t. IV, p. 170).

(3) D'autres écrivent *Makbar* et *Makbarat*, au pluriel *Makabar*. Cette étymologie, assignant une origine orientale à la Danse Macabre, reporte notre attention sur le *Bonhomme noir* et sur les sources cabalistiques où Flamel puisait, dit-on, les secrets de son art, et probablement aussi certains modèles de figures allégoriques. L'idée de Van Praet a été souvent combattue, mais elle a trouvé quelquefois des écrivains disposés à l'admettre. (Voy. Millin, *Magasin encyclopédique*, 1811, déc., p. 367; et J. Grimm., *Deutsche Mythologie*, 1844, p. 810.)

(4) Voy. *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* (par le marquis de Paulmy et Constant d'Orville). Paris, 1789, t. VII; poésies du xvi^e siècle, p. 22.

(5) Dans Killian, *Georgia oder der Mensch im Leben und im Staate*. (Leipzig, 1806, t. I, p. 396).

figurée qui existait jadis de celle-ci dans la vieille église de Saint-Paul, à Londres, était appelée indifféremment Danse de Saint-Paul ou Danse de *Machabray*; nous savons aussi que ce dernier nom figure en tête de l'édition de Jacques Varangues, qui parut en 1589. On pourrait croire que *Machabray* est la forme anglaise de *Macabre*, de même que *Macaber* paraît en être la forme latine ou allemande, et que la traduction de John Lydgate aurait fait connaître cette dénomination en France au xv^e siècle. Mais on lit dans le *Respit de mort*, qui fut composé sous le règne de Charles V, vers 1379 : *Je fis de Macabrée la danse*. Entre *Macabray* et *Macabrée*, il n'y a que l'orthographe qui diffère, si bien qu'il faut en induire que les Français employaient, antérieurement à la traduction du moine anglais, les deux désignations Danse *Macabre* et Danse *Macabrée*, bien que la première ait prévalu dans la suscription des plus anciennes éditions du poème. Le mot *Macabrée*, par une inadvertance de copiste ou par un caprice de prononciation, aura fait quelquefois *Macabée* ou *Machabée* (*Macaire*, suivant Douce, a bien fait *Macabre*) (1), et l'on se sera plu à voir là une allusion au nom des sept frères martyrs du livre des *Machabées*, bien que les circonstances de leur supplice n'aient rien qui motive un rapprochement avec la Danse des Morts (2). De même *Macaber*, forme latine ou allemande de *Macabre*, fut confondu avec *Maccabæer* ou *Macchabær*, d'où la définition de Carpentier dans son *Supplément au Glossaire de du Gange* : *Machabæorum chorea, vulgo DANSE MACABRE, ludicra quædam ceremonia ab ecclesiasticis piè instituta, etc.* (3). Il faudrait que cette confusion remontât assez haut pour qu'on s'expliquât la mention, faite dans un ancien document, d'une Danse des *Machabées* exécutée dès l'année 1453. Ce document est celui dont l'existence a été révélée par l'auteur de la lettre insérée dans le *Mercure de France*, du mois de septembre 1742. J'en ai donné plus haut connaissance au lecteur; mais le passage cité, quelque positif qu'il soit à certains égards, n'établit point que la Danse des *Machabées* ait été absolument la même chose que la Danse *Macabre*, et la seule attestation qui permette à cet égard de conclure pour l'affirmative, est celle que nous venons d'emprunter tout à l'heure à dom Carpentier. Le mot *Marcade*, que nous donne Noël du Fail, m'inspire assez peu de confiance; j'y vois, comme dans celui de *Mardre* du *Journal du Bourgeois de Paris*, une erreur de copiste ou bien une inadvertance de l'auteur lui-même. Il y a des écrivains qui ne se défient pas assez de leur mémoire, et qui ne se font aucun scrupule d'orthographier au hasard un nom dont ils ne se souviennent pas exactement. Au surplus, *Marcade*, de même que les autres formes, *Macaire*, *Macaure*, *Macabée*, *Machabée* et *Macaber*, se rapprochent beaucoup de *Macabre* (4). Au contraire, *Magbarah* ou *Makbarah*,

(1) Il faut se rappeler qu'au moyen âge les règles de l'orthographe étaient très variables, ou pour mieux dire, qu'il n'y en avait point. La plupart du temps on écrivait comme on parlait; chaque individu réglait son orthographe sur le mode de prononciation usité dans la province, ou dans la contrée où il était né. Je pourrais citer des mots tellement défigurés par ces différentes orthographes, qu'on est à cent lieues de croire, au premier abord, qu'ils désignent tous le même objet. Les variantes du mot *Macabre*, où les commentateurs voient autant de sources étymologiques différentes, ne sont peut-être que le résultat de semblables caprices d'écriture ou de prononciation.

(2) O créature raisonnable
Qui désire le firmament,
Voici ton portrait véritable :
C'est la danse des Machabées,
Où chacun à danser apprend...

(Texte de la *Grande Danse Macabre*. Troyes, Pierre Garnier.) Ce sont les grossières éditions de Troyes qui nous donnent *Machabées* et *Macabée* : *La grande Danse Macabée des hommes et des femmes historisée et renouvelée*. A Troyes, chez la veuve de J. Oudot et Jean Oudot fils, 1729, in-4°.

(3) Un cloître, appartenant à la cathédrale d'Amiens et détruit en 1817, portait le nom de *Macabée*. M. Maurice Rivoire y remarqua des vestiges d'une peinture qui avait probablement motivé cette

dénomination, à moins que l'on ne préfère admettre que ce soit la peinture qui ait tiré son nom du cloître.

(4) Suivant la prononciation allemande, *Macaber*, *Machaber*, *Maccabæer*, sonnent à l'oreille des Français à peu près comme *Macabre*, si bien qu'on en a pu faire, en les introduisant dans notre langue, tantôt *Macabre*, tantôt *Macabée* ou *Maccabée*. Les diverses étymologies proposées pour ce dernier nom sont du reste tout à fait appropriées à l'idée fondamentale de la Danse des Morts. Suivant Drusius, *Machabeus* signifie *ein erloschener*, littéralement *un éteint*, en d'autres termes, un mort. Hottinger prétend que cela veut dire *qui abat beaucoup, qui frappe et renverse par terre* (*der viel zu Boden schlägt*). C'est une interprétation analogue à celle des historiens qui dérivent *Macabre* des deux mots anglais *to make* (faire) et *to break* (rompre, briser.) Quant au nom de *Macaire*, quelques uns le font venir de *macha*, *percussio* et *rio*, *magister*, comme s'il devait être puisé à la même source que les mots grecs exprimant une idée de destruction : par exemple, *μαχαίρα*, fait de *μαχομαι*, pour *machaera*, épée, sabre, coutelas, cimeterre; d'où les expressions latines de *macherium*, courte épée, poignard, couteau, et *machrophorus*, qui porte une épée. S'il fallait suivre cette voie commode et ne s'attacher qu'au sens, on pourrait aussi former quelques conjectures avec *macere*, maigrir, devenir maigre; *macerare*, amaigrir, atténuer, s'affaiblir; *macer*, maigre, mince; *maceratio*, macération, corruption.

ainsi qu'une autre étymologie très artificielle qui fait de Macabree le composé des mots anglais *to make* (faire) et *to break* (rompre), semblent constituer des rapprochements de pure fantaisie. Somme toute, le nom de la Danse Macabre est et demeurera peut-être longtemps un mystère. Quant à la Danse même, qu'elle ait été à la fois et presque simultanément une poésie, et peut-être un sermon en vers, une peinture, une représentation plastique, un spectacle dramatico-religieux, une véritable danse, c'est ce dont il me paraît impossible de douter à présent. Je vais donc plus loin que M. Paul Lacroix, qui, dans un travail récent (1), assure de nouveau que la Danse Macabre a été jouée ou peinte au cimetière des Innocents, à Paris; je dis qu'elle a été probablement l'un et l'autre, et cela non seulement au cimetière des Innocents, à Paris, mais encore ailleurs. La raison en est simple : dans ces temps extraordinaires, quand une idée frappait les esprits et avait en elle un germe de popularité, elle surgissait en tous lieux, pour ainsi dire spontanément, et prenait aussitôt mille aspects divers. Chacun s'en emparait pour la façonner suivant ses aptitudes propres ou les besoins de son public, qui le prédicateur, qui le poète, qui l'*ymagier*, qui le sculpteur, qui le peintre, qui le musicien. Elle appartenait à tout le monde et n'appartenait à personne, si bien que l'œuvre de l'un n'était pas inspirée par le travail de l'autre, mais par le rayonnement de la pensée universelle. Voilà pourquoi il est si difficile de déterminer l'ordre chronologique des manifestations littéraires ou artistiques d'un sujet quelconque à cette époque. Voilà pourquoi on ne peut dire avec certitude si la ronde funèbre fut, comme poésie, antérieure à la représentation figurée (peinture, sculpture), et comme représentation figurée, antérieure au jeu scénique, ou si le contraire eut lieu. Voilà pourquoi enfin la nationalité même de l'œuvre est en quelque sorte introuvable, et lorsqu'elle semble se révéler, elle n'inspire que des doutes. Toutefois, que la Danse Macabre soit française ou qu'elle ait pris naissance en Allemagne, je ne suivrai jamais l'exemple de ceux qui appellent indifféremment de ce nom toutes les rondes funèbres. Les anciennes Danses allemandes qui ont le plus de rapport avec les Danses imprimées en France sous le nom de Danses Macabres ont un tout autre titre. Pourquoi les appellerait-on Danses Macabres quand ce nom sert si bien à distinguer un type spécial de Danses des Morts, dont la popularité, sinon l'invention, revient principalement à la France. C'est en France que cette composition lugubre est devenue célèbre sous le nom de Danse Macabre, et quand vous nommez celle-ci, je comprends sur-le-champ que vous voulez parler de la Danse exécutée au cimetière des Innocents, ou du texte avec figures dont les nombreuses leçons manuscrites et imprimées forment une des parties les plus précieuses de nos richesses bibliographiques. Mais si vous employez cette dénomination au hasard, je ne sais plus si vous voulez faire allusion à la Danse d'Holbein, ou à celle de Bâle, ou à toute autre. De là une confusion inévitable dans les données qui les concernent. L'histoire des Danses des Morts n'est-elle pas déjà suffisamment embrouillée? Pour ce qui est de mon désir de la rendre plus claire, en ce qui touche la Danse Macabre, je n'ose me flatter de l'avoir rempli; mais pour justifier auprès du lecteur les incertitudes que je laisse planer encore malgré moi sur cette matière, je dirai, en empruntant les paroles d'un de nos écrivains les plus estimés, que « n'étant moy » mesme raisonnablement satisfait pour ce regard, je ne conclu rien, et suffit que, suivant ma devise, » *j'ai recueilli ce qui étoit espars et délaissé* : ou si bien caché qu'il eust esté malaisé de le trouver sans » grand travail (2). »

4° LA DANSE DES MORTS DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, A LONDRES, DITE DANSE DE SAINT-PAUL OU DANSE DE MACHABRAY (1430). — Cette Danse, qui exista jadis dans la vieille église de Saint-Paul, autour d'une galerie, paraît n'avoir été qu'une copie de la Danse française du cimetière des Innocents (3). On a ci-dessus la date approximative de cette reproduction. Les vers qui accompagnent la Danse française furent, suivant l'écrivain F. Douce, traduits du français en anglais par John Lydgate, moine de Bury, sous le règne de

(1) *Le Moyen âge et la Renaissance; Cartes à jouer*, par M. Paul Lacroix.

(2) Fauchet, *De la langue et poésie française*, liv. I.

(3) On sait que les Anglais, chassés de Paris, enlevèrent de l'église et du cimetière des Innocents les reliques qu'on y conser-

vait et qui avaient une grande célébrité. Quant à la Danse Macabre, ils s'en emparèrent pour orner l'église de Saint-Paul, soit qu'ils l'eussent vue représentée sur l'échafaud des Innocents, soit qu'ils l'eussent trouvée reproduite à Paris, ou dans tout autre lieu en France, par la peinture ou déjà même par la gravure sur bois.

Henri VI, et imprimés d'abord à la fin de l'édition de Tottel, dans sa traduction de la *Mort des princes*, de Boccace (1554, in-folio). Ils parurent ensuite dans le troisième tome du *Monasticon anglicanum*, de Guill. Dugdale et Rog. Dodsworth (Londini, 1655, 64 et 73, 3 vol. in-folio, fig.; voy. t. III, p. 368 et suiv.), et enfin dans l'*Historia ecclesie cathedralis Sancti Pauli Londinensis* (en anglais) du même Dugdale (voyez l'édition de Londres 1658, car ils manquent dans celle de Londres 1716, in-folio). Quant aux figures de la Danse murale, on commença à les détruire le 10 avril 1549, en même temps que la galerie où elles étaient placées (1).

5° LA DANSE DES MORTS DU CLOÎTRE DE LA SAINTE-CHAPELLE, A DIJON (1436). — Le rang que j'assigne à cette production ne lui appartient peut-être pas, c'est-à-dire qu'entre elle et la Danse Macabre, considérée comme *Danse murale*, il peut avoir surgi d'autres monuments du même genre, soit en Allemagne, soit en Angleterre. Toutefois, comme j'ai déjà exposé les raisons pour lesquelles on ne saurait considérer l'ordre chronologique que j'ai suivi comme invariable, je ne me fais aucun scrupule de passer outre, prévenant le lecteur que je renouvelle ici cette observation une fois pour toutes. On avait complètement perdu le souvenir de la Danse des Morts du cloître de la Sainte-Chapelle, lorsque, un peu avant 1826, un amateur de recherches sur l'histoire, les mœurs et les usages du moyen âge, M. Boudot, découvrit dans les archives du département un renseignement qui lui révéla l'existence de ce monument artistique. La nouvelle de cette découverte fut communiquée par M. le docteur Vallot, membre de l'Académie de Dijon, à son confrère Gabriel Peignot, qui ne manqua point d'en instruire le public dans ses *Recherches*. Cette danse fut, dit-on, exécutée (peinte ?) en 1436 par un nommé Masoncelle. Quant à décider si elle était une reproduction ou une imitation de quelque autre danse plus ancienne, ou si elle avait les caractères d'une œuvre originale, c'est ce qu'on ne peut faire, attendu qu'il n'en est resté aucun vestige. Il faut, du reste, se garder de la confondre avec une Danse des Morts brodée sur étoffe qui se trouvait autrefois dans l'église de Notre-Dame de Dijon, où elle servait de décoration mobile pour les cérémonies funèbres. J'en parle ailleurs.

6° LA GRANDE DANSE DES MORTS DE BÂLE, OU DANSE DES MORTS DU GRAND-BÂLE (1436-1441). — On ne peut fixer avec certitude l'époque où cette danse fut peinte; les dates rapportées ci-dessus ne sont qu'approximatives: Peignot opine pour la seconde et Achille Jubinal l'adopte sans hésiter, ce dont Massmann, je crois, lui a fait un reproche. Pour édifier le lecteur sur les particularités de cette Danse, il me suffira d'emprunter, à la dernière édition des gravures de la Danse de Bâle, par Merian, une narration historique fort bien faite dont j'ai constaté l'exactitude sur presque tous les points. J'y ajouterai, en note, les réflexions que certains passages m'ont suggérées et les additions que j'ai cru devoir y faire.

« Cette *Danse des Morts* (la Grande Danse des Morts, de Bâle) fut longtemps attribuée à Holbein par » la voix publique (2), qui se plaisait à faire honneur à cet artiste célèbre de tout ce que sa ville natale » offrait de plus remarquable en peinture. Cette erreur entraîna une autre qui est un exemple, après mille,

(1) Les débris en furent recueillis par le duc de Sommerset qui gouvernait la Grande-Bretagne sous le nom du jeune Edouard VI.

(2) Massmann a dressé, pour ainsi dire, l'itinéraire de cette erreur en énumérant toutes les circonstances qui ont concouru à la propager depuis l'instant où elle prit naissance jusqu'à l'époque actuelle. Les étrangers sont d'autant plus excusables de s'être laissé séduire par une aussi fausse opinion, que les Suisses eux-mêmes ne l'avaient point repoussée. En effet, dès 1588, c'était déjà un fait généralement accrédité parmi eux qu'Holbein pouvait être auteur de la Danse du Grand-Bâle. Le Poëta laureatus Planensis et citoyen de Bâle, Huldreich Frölich, puis Jean Conrad de Mechel, dans ses diverses éditions renouvelées des gravures sur bois de Frölich (1718, 1724, 1735, 1740, 1769, 1786, 1796), trompèrent le public en laissant croire que les gravures qu'ils annonçaient comme étant la Danse des Morts de Bâle reproduisaient effective-

ment les sujets de cette Danse peints sur le mur voisin de l'église Saint-Jean, tandis qu'elles n'étaient autre chose que les images dessinées par Holbein, jointes à quelques autres tirées de la véritable Danse du Grand-Bâle. Cependant cette dernière avait été publiée dès 1624, à Bâle même, par Jean-Jacques (Jacob) Merian; mais, chose inconcevable, J.-Conrad Mechel, en 1715, ne se fit aucun scrupule d'en prendre le titre mot pour mot, dans son édition des gravures d'Holbein, de telle sorte qu'une confusion devint inévitable entre les publications de ces deux artistes et de leurs successeurs. Il suffit de confronter les titres de ces publications pour voir combien il était facile de se méprendre et de croire, non pas à une différence d'ouvrage, mais à une différence d'édition.

JOHANN JACOB MERIAN, 1624. *Danse du Grand-Bâle*.

Töden-Tantz, Wie derselbe in der weitherumbten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit gantz künethlich mit loben-

» du-pouvoir de la prévention. On voulut retrouver dans ces tableaux les traits caractéristiques et le mérite de son pinceau (M. Alexandre Dumas, entre autres), sans faire attention que, indépendamment de l'infériorité de ces peintures, les costumes et plusieurs autres circonstances attestent une époque beaucoup plus ancienne. Aujourd'hui tous les doutes sont dissipés à cet égard, et c'est à peine si on laisse à Holbein l'honneur d'avoir retouché ces tableaux (1), honneur dont sa réputation peut se passer. Du reste, Holbein a inventé et dessiné aussi une Danse des Morts qui a été fort bien gravée en bois, format in-12, probablement par Hantz Leutzelburger, surnommé Frank (2). Elle existe en plusieurs éditions qui toutes sont devenues rares (3); on peut les voir dans la bibliothèque de l'université de Basle, ainsi qu'une seconde (4), où les

digen Farben gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist. Getruckt zu Basel bey Johann Schröter, 1621. In-4°.

JOHANN CONRAD MECHEL, 1715. *Danse d'Holbein* (la même que celle de Fröllich.)

Der Todten-Tantz Wie derselbe in der weit berühmten Stadt Basel, als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet; nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist. Basel, Drukts Johann Conrad von Mechel, anno MDCCXV.

Aussi une foule d'écrivains, dupes de la supercherie de Fröllich et de Conrad de Mechel, ont répété à l'envi jusqu'à ce jour, que la Danse des Morts de Bâle avait été peinte par Holbein. Cette opinion se trouve exprimée dans l'*Antiquaire du Rhin* (*Denkwürd., nütz. Rheinisch Antiquarius*, 1739, p. 127); dans le *Schilderboek* de Van Mander (*Amater.*, 1608 et 1618); dans l'*Encomium Moriar*, d'Erasmus, publié par Charles Patin, en 1676; dans la *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, par J.-B. Descamps (Paris, 1753, t. I, art. HOLBEIN); dans la *Bibliothèque* de Fabricius; dans le *Dictionnaire géographique* de la Martinière (au mot BASLE); dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, par le marquis de Paulmy (t. II, p. 136); dans le *Nouveau dictionnaire historique*, publié en 1789; dans le *Dictionnaire étymologique* de Fr. Noël et G. Carpentier; et dans beaucoup d'autres livres, notamment dans un grand nombre d'*Itinéraires* et récits de voyage, comme le *Voyage de Suisse*, par Burnet, publié en 1690 (p. 382). Cette opinion était si universellement acérée, qu'en Amérique et Angleterre il a paru des éditions de la Danse des Morts d'Holbein dont le titre laisse également supposer qu'elles reproduisent la suite des tableaux de la Danse du Grand-Bâle. Les auteurs qui se sont tenus en garde contre cette opinion, ou qui l'ont combattue avec force, ne sont pas à beaucoup près aussi nombreux que ceux qui l'ont soutenue et reproduite. Jansen, *Origine de la gravure*, t. I, p. 119; Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 1762-71, t. I, p. 74; Martin Gerbert, *Iter alem. (Voyage en Allemagne et en France pendant les années 1759-62)*, Francfort et Leipzig, 1767, p. 337-338; Coxe, *Lettres sur la Suisse*, traduites de l'allemand en français par M. Ramond, 1782, t. II, p. 309-314, commencèrent à en faire soupçonner l'inexactitude. En France, G. Peignot, mû par le désir de dissiper tous les doutes à cet égard, entreprit un travail destiné à prouver au public que la Danse de Bâle différait entièrement de la Danse d'Holbein. Les recherches auxquelles il se livra dans ce but l'entraînèrent si loin, qu'au lieu de traiter purement et simplement cette question, il embrassa toutes celles qui se rapportaient directement ou indirectement aux Danses des Morts. De cette manière, son ouvrage acquit les proportions d'une monographie complète du sujet, et devint un excellent guide pour les historiens comme pour les bibliographes qui prenaient quelque intérêt à cette matière. MM. Hippolyte FORTAULT et Achille JUBINAL, l'écrivain anglais Francis DANCE, les éditeurs des *Lettres initiales ornées d'une Danse des Morts par Holbein*, et quelques autres encore, insis-

tèrent, à l'exemple de G. Peignot, sur la fausseté de l'allégation qu'Holbein était l'auteur de la Danse des Morts peinte sur le mur du cimetière de l'église Saint-Jean. Grâce à ces constants efforts, il faut espérer que la vérité sera bientôt généralement reconnue et que l'on tiendra compte à l'avenir de ces révélations. Je sais bien que les auteurs qui se piquent d'amuser le public, et qui se soucient fort peu de l'instruire, se font volontiers les complices des préjugés populaires qui peuvent donner du relief et de l'intérêt à une tradition locale. Toutefois on ne devait point s'attendre à voir un écrivain comme M. Alexandre Dumas mettre de nouveau en doute et traiter aussi légèrement qu'il l'a fait, dans un feuilleton sur Jean Holbein, écrit il y a quelques années, une question d'art que les hommes les plus compétents ont définitivement résolue. Parlant de la Danse des Morts de Bâle, qu'il place sur les murs du cimetière Saint-Pierre, cet écrivain s'exprime ainsi : « Cette célèbre composition, attribuée à Holbein, dans sa patrie même, lui est contestée aujourd'hui par quelques savants... » — Les savants contestent toujours (et ils font bien, quand il s'agit d'assertions aussi hasardées que celles qui échappent ici à la plume de M. Alexandre Dumas). « En tout cas, comme l'auteur inconnu appartient évidemment (évidemment !) à l'école d'Holbein; » comme l'œuvre est de l'époque où Holbein habitait Bâle (M. Dumas sait cela péremptoirement), et que puisqu'on la lui conteste, c'est qu'il y a des raisons pour qu'elle soit de lui (charmant sophisme!). Nous aimons mieux la lui laisser (d'autant plus qu'il fallait avoir un motif pour allonger la biographie d'Holbein par la description de la Danse de Bâle), jusqu'à ce que l'auteur anonyme se fasse connaître, et nous allons emprunter à l'une des mille copies qui en ont été faites la description de cette danse que nous reproduisons avec ses explications simples et naïves. »

(1) MASSMANN (*Die Baseler Todtentänze*, p. 82-83) est un de ceux qui contestent que l'on doive attribuer à Holbein la restauration des tableaux de la Danse murale de Bâle. Cherchant s'il est d'autres artistes qui auraient pu prétendre à cet honneur, il nomme Holbein père et Ambroise Holbein-frère, mais en inférant toutefois qu'ils n'y ont pas plus de droits que l'autre Holbein.

(2) L'une des gravures de la Danse d'Holbein, celle qui représente la duchesse éveillée dans son sommeil par l'archet de la Mort, porte au bas du lit les initiales accouplées HL, que l'on considère généralement comme le monogramme de Hans Lutzelburger. Quelques uns sont d'avis qu'Holbein a gravé lui-même sa Danse; cette opinion, qui a rencontré de nombreux contradicteurs, est encore aujourd'hui le sujet de très vifs débats.

(3) Voy. plus loin les détails bibliographiques et historiques qui concernent la Danse d'Holbein.

(4) C'est celle que l'on a publiée tout récemment à Göttingen, sous le titre suivant : *Hans Holbein's Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz. Nach Hans Lutzelburger's original-Holzschnitten, im Dresdner Kabinat zum ersten mal treu copirt von HEINRICH LONDEL. Mit erläuternden Denkversen und einer geschichtlichen Abhandlung ueber die Todtentänze von Dr. ADOLF*

» figures sont insérées dans un alphabet de lettres initiales ; elle est aussi gravée en bois par le même artiste
 » avec une grande délicatesse (1).

» Il résulte des recherches faites par plusieurs amateurs des arts, que l'usage de peindre sur les murs des
 » cloîtres ou dans les galeries des tombeaux une suite d'images de la Mort entraînant avec elle des person-
 » nages de toutes les conditions, existait dès le xiv^e siècle, et même peut-être plus anciennement. Selon
 » quelques uns, l'idée de ces peintures aurait été suggérée par des mascarades tout à fait pareilles, usitées
 » en temps de carnaval ; selon d'autres, la grande dépopulation occasionnée par la peste, alors assez fré-
 » quente en Europe, aurait donné lieu à ces bizarres compositions. Qu'on admette l'une ou l'autre de ces
 » suppositions, le vaste spectacle de mortalité que présentait fréquemment la triste période du moyen âge
 » est médiatement ou immédiatement l'origine de ces représentations ; il importe peu de savoir si l'on
 » commença par la pantomime ou par la peinture proprement dite. A l'époque du concile de Basle, et
 » lorsque la peste venait de ravager cette ville (2), les religieux dominicains (3), d'autres disent (4) les Pères
 » mêmes du concile, voulant conserver un monument instructif et édifiant de ces jours de deuil, firent
 » peindre à fresque (5), sur un mur voisin de l'église de Saint-Jean, une Danse des Morts, peut-être à l'imi-
 » tation de celle qui se voyait dans un couvent de femmes au Petit-Basle (6). Le nom du peintre est inconnu ;

ELLISSEN (*Der Reinertrag ist für die deutsche Kriegsflöte bestimmt*). Göttingen, im Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1849.) C'est-à-dire : « Initiales ornées de la Danse des Morts, par
 » Hans Holbein, fidèlement copiées pour la première fois, d'après
 » les gravures sur bois de Hans Lutzeburger, conservées dans le
 » cabinet de Dresde, par Henri Loedel, avec des rimes explica-
 » tives et une notice historique sur les Danses des Morts, par le
 » docteur Adolphe Ellissen (publié au profit de la flotte de guerre
 » allemande). » Göttingen, librairie de Dieterich, 1849. — Une
 » autre édition de cette copie de l'alphabet d'Holbein, par H. Loedel,
 » a été donnée au public en 1849, avec des encadrements du peintre
 » George Osterwald et des légendes tirées de l'Écriture et des Pères
 » de l'Église ; mais elle ne contient pas, comme la précédente, une
 » notice historique sur le sujet funèbre.

(1) Cet alphabet a donné lieu aux mêmes débats que la grande Danse d'Holbein, au sujet de l'artiste qui en grava les dessins.

(2) Dès le commencement du xiv^e siècle et pendant une période d'environ cent années, Bâle fut à différentes reprises visité par la peste. De 1312 à 1314, il y périt près de 10,000 hommes ; dans le courant de l'année 1314, 14,000 ; un pape, un empereur, un roi, furent atteints. En 1349, vint la *mort noire*, fléau désastreux qui sévit à Bâle avec autant de rage qu'elle en montra dans le même temps en France et ailleurs. Dans le siècle suivant, de 1431 à 1448, pendant toute la durée de la tenue du concile, et même après cette époque, le souffle pernicieux de la contagion ravagea tout l'empire d'Allemagne, ne ménageant ni le peuple, ni les grands. Les membres du haut clergé, ceux de la haute noblesse, réunis à Bâle pour le concile, virent chaque jour s'éclaircir leurs rangs et diminuer le nombre des leurs. La disette, compagne inséparable du fléau, ajouta aux horreurs de cette situation. Effrayé de tant de maux, le concile de Bâle prescrivit de pieux pèlerinages. Par son ordre, vingt-quatre ecclésiastiques, choisis dans les églises et dans les couvents, se rendirent, aux frais de la ville, avec la croix et un appareil solennel, vers Todmas, dans la forêt Notre. Le concile avait annoncé que des indulgences plénières, pour sept ans, seraient accordées à tous ceux qui prendraient part à cette pieuse manifestation. Près de 400 individus des deux sexes accompagnèrent le clergé. Le pèlerinage commença la veille de Saint-Vit. D'autres pèlerinages eurent lieu quelque temps après ; et c'est là un fait qui témoigne de la persistance du fléau que les chaleurs de la canicule avaient porté à son plus haut période. « C'était, à ce

» point, dit un chroniqueur, que le saint-sacrement et l'extrême-
 » onction ne quittaient plus les rues ; qu'on voyait d'heure en
 » heure passer des cadavres, et que toute maison comptait
 » au moins un mort. » Les cimetières étant pleins, on creusa
 » d'immenses fosses auprès des églises. Dieu sait combien cette
 » mesure peu hygiénique dut hâter les progrès de la contagion.
 » La frayeur gagna toutes les classes de la société. Le concile lui-
 » même, auquel la mort venait d'enlever quelques uns de ses mem-
 » bres les plus illustres, notamment le savant Ludovic Pontanus,
 » qui, en trente-six heures, passa de vie à trépas, ne put se défendre
 » de partager la terreur générale. En commémoration de cette époque
 » néfaste, on frappa des médailles représentant d'un côté trois roses,
 » image de la fraîcheur du printemps et emblème de vie ; et de l'autre
 » côté une tête de mort, d'où sortaient des épis de blé, double sym-
 » bole de mort et de résurrection. (Voy. pl. II, fig. 12.) La devise
 » portait : *Hodie mihi, cras tibi* (aujourd'hui pour moi, demain
 » pour toi). Les survivants échangeaient cette médaille en *memento
 » mori*, pour se familiariser avec l'idée de la mort et en rendre les
 » approches moins redoutables. C'est cette même figure symbolique
 » que Mehel a eu l'idée de placer à la fin de ses éditions de la
 » *Danse des Morts*. La tête, à deux faces, qui termine la série de
 » gravures de la *Danse de Bâle*, de Mérian, répond au sens de la
 » médaille ; c'est la même allégorie différemment exprimée.

(3) Voy. Massmann *Die Baseler Todtentänze*, p. 38 et 67.

(4) Ebel, *Manuel du voyageur en Suisse* (1816, in-12) ; Mathieu Merian, dans la préface de ses anciennes éditions de la Danse des Morts de Bâle, et plusieurs écrivains qu'il serait trop long de citer. Cette opinion a été combattue par Peignot (*Recherches sur les Danses des Morts*), et par Massmann (*Die Baseler Todtentänze*).

(5) Ils furent plus tard retouchés et restaurés à l'huile. Quelques uns prétendent même qu'ils furent exécutés de la sorte dès l'origine. Massmann cite Hans Bock comme ayant touché, dès 1480, à ces peintures.

(6) Voyez précédemment ce qui concerne la Danse du Petit-Basle, ou Danse du Klingenthal. L'emprunt dont il est question est d'autant plus naturel, que le couvent de femmes où se trouvait la Danse des Morts qui dut servir de modèle à celle du Grand-Basle était placé sous la tutelle et la surveillance des dominicains de cette ville.

» on ne connaît que celui de *Jean-Hugues Klauber*, qui fut chargé en 1568 de réparer cette peinture (1).
 » Trouvant quelques places vides, il mit au commencement de la série le portrait du réformateur *Œcolampade*, alors vivant, qu'il montra prêchant sur la mort et le jugement dernier à une foule d'hommes de
 » toutes les conditions; et à la fin de cette funèbre procession, il se représenta lui-même, averti par la mort
 » de suivre sans délai ceux dont il venait de retoucher les images. Le tableau suivant, qui est aussi de lui,
 » représente sa femme et son enfant recevant la même invitation (2). C'est alors seulement, dit-on, que furent
 » composés les vers qu'on lit en tête et au bas de chaque scène (3). Comment supposer, en effet, que les
 » quatrains datent de l'époque du concile? C'était déjà beaucoup d'offrir des grands du monde et des princes
 » de l'Eglise, victimes de la Mort, qui les entraîne péle-mêle avec les derniers des humains: ce trait de satire,
 » assurément, vaut tous les autres; mais il est indirect, et la satire renfermée dans les quatrains est trop
 » expresse et trop découverte pour qu'on puisse croire qu'ils aient été écrits pendant l'assemblée et à la vue
 » même du concile. Sans doute les grands dignitaires de l'Eglise n'étaient pas épargnés dans les produc-
 » tions naïves de la littérature de cette époque: les fabliaux en font foi; mais il est douteux qu'une assem-
 » blée de cardinaux et d'évêques eût permis, et que les dominicains eussent ordonné cette satire en quelque
 » sorte solennelle et monumentale. Il est donc plus naturel de croire que ces quatrains sont contemporains
 » des premiers temps de la Réformation. Au reste, ces vers, où il n'y a guère de poésie, roulent sur un
 » fonds d'idées très borné, ou plutôt sur la même idée sans cesse reprise et modifiée suivant la condition
 » et la circonstance du personnage. Nous les avons rendus par des vers français, qui expriment, autant
 » que possible, le trait principal de chaque quatrain. Ces peintures furent encore plusieurs fois réparées (4);
 » mais au commencement de ce siècle elles se trouvaient tellement endommagées, que le mur où elles
 » étaient appliquées ne parut plus digne de l'espace de terrain qu'il occupait: on l'abattit en 1805,
 » après avoir détaché un petit nombre de morceaux assez bien conservés, dont quelques uns sont déposés
 » dans la bibliothèque de l'université de Basle (5), et l'emplacement de la *Danse des Morts* devint une pro-

(1) Maintes erreurs ont été commises au sujet de ce Jean-Hugues, ou *Hans Hug Klauber*. Nous ne pouvons les relever toutes, mais nous en indiquerons quelques unes. On a voulu que Jean-Hugues Klauber fût le premier peintre de la Danse de Bâle, et qu'il eût entrepris ce travail d'après les ordres du concile de Bâle. Or, il est prouvé que cet artiste, vivant en 1568, ne pouvait avoir obtempéré à des ordres qui auraient eu plus de 130 ans de date, puisque l'ouverture du concile de Bâle remonte à l'an 1441. Ensuite on a fait de Klauber le maître d'Holbein, et d'autres ont prétendu qu'il était son disciple. Tout cela avait fort embrouillé la question, mais les recherches de Gabriel Peignot et celles de M. Massmann ont ramené les choses à un point de vue plus exact. Nous renvoyons les personnes curieuses de connaître cette polémique de savants aux ouvrages que ces deux estimables auteurs ont publiés.

(2) Selon toute probabilité, Klauber ne fit que s'approprier deux groupes plus anciens qu'il restaurait en même temps que les autres tableaux de la Danse de Bâle, groupes où l'artiste qui avait exécuté ou réparé antérieurement cette peinture, s'était peut-être représenté lui-même, ainsi que sa femme et son enfant. Ceux qui ont composé des Danses des Morts à l'imitation de celles de Bâle (les deux Danses du Klingenthal et du cloître des dominicains), ont assez volontiers suivi cet exemple. Nicolas Manuel, entre autres, s'est représenté en famille dans sa Danse des Morts à Berne. Le réformateur Œcolampade, le peintre Hugues Klauber, ne sont pas d'ailleurs les seuls personnages historiques de la ronde du Grand-Bâle. Suivant Mathieu Merian et les auteurs qui l'ont probablement copié, notamment Martin Gerbert, dans le récit de ses voyages, la figure du pape est le portrait fidèle de Félix V, élu chef de l'Eglise en remplacement du pape Eugène IV; la figure de l'empereur offre les traits de l'empereur Sigismond, et celle du roi est l'image d'Albert I^{er}, roi des Romains, personnages qui tous

assistaient au concile. C'est ainsi que la Danse Macabre exécutée aux Innocents sous le règne de Charles V contenait, au dire de Noël du Fall, les effigies de tous les hommes marquants de ce temps-là. C'est ainsi encore que dans la Danse des Morts d'Holbein on a cru reconnaître l'empereur d'Allemagne Maximilien I^{er} dans la figure de l'empereur, et François I^{er}, roi de France, dans celle du roi.

(3) Ceci est une erreur; mais les vers empruntés aux inscriptions du Petit-Bâle ou imités de ces derniers subirent, en passant sous les tableaux du Grand-Bâle, des changements qui déjà modifièrent sensiblement le texte primitif, et les réparations successives qui furent faites au monument à différentes époques, principalement dans des temps très rapprochés de la Réformation, altérèrent de plus en plus l'esprit des vieilles rimes où la forme ironique et satirique, comme dans les peintures qui les surmontaient, ne tarda pas à prédominer en haine des abus du clergé catholique et de l'autorité papale.

(4) En 1616, puis en 1658 et même 1703; mais cette fois très grossièrement, ainsi que le rapporte Blainville dans son voyage. Pour préserver cette peinture, on avait cru devoir construire le long du mur où elle se trouvait une galerie couverte. C'est pourquoi Mathieu Merian l'aîné, ou son père, écrivait, en 1616, que le tableau de la Danse des Morts de Bâle était fermé d'une galerie et d'un toit. Nonobstant cette précaution, le temps, et plus encore le travail des cordiers qui se faisait le long de ce mur, acheva de la ruiner. Elle n'eut point perdu sans doute à quitter un emplacement aussi défavorable, si l'on avait su l'enlever avec adresse et intelligence.

(5) Elles sont probablement encore dans le vestibule où je les ai vues il y a trois ans, ainsi qu'une copie des autres tableaux complétant la Danse. Les autres fragments de la peinture originale ont passé dans des cabinets d'amateurs.

» menade agréable qui n'a rien de triste que le nom qui lui est resté. Vers le milieu du xvii^e siècle, Mathieu Merian, graveur habile, avait reproduit dans une suite de planches les quarante-deux tableaux dont se composait la Danse des Morts (1), et les avait publiés avec une ample collection de pièces historiques, de réflexions édifiantes et de poésies religieuses analogues au sujet des peintures. On fit en 1744 et en 1789 deux nouvelles éditions de ces gravures, et c'est des mêmes planches que nous nous servons aujourd'hui. Nous avons aussi les mêmes gravures soigneusement coloriées d'après un dessin pris sur les peintures originales (2). »

7^e LA DANSE DES MORTS DU TEMPLE-NEUF (ancienne église des Dominicains, à Strasbourg) (1450). — Je laisse à M. Massmann la responsabilité de la date assignée à cette Danse des Morts, car je ne sais pas que rien ait permis jusqu'ici de déterminer cette date d'une manière aussi positive. Toutefois, comme je partage plutôt l'avis de ceux qui font de ce monument une production du xv^e siècle que je ne suis tenté de me ranger du côté des écrivains qui en placent l'origine dans le commencement du xvi^e, je n'hésite pas à consigner ici cette date et à accorder à la décoration funèbre du Temple-Neuf le sixième rang parmi les Danses des Morts. Strasbourg, longtemps désolé au moyen âge par des épidémies et des tremblements de terre comme Bâle et d'autres villes allemandes, ne pouvait manquer de posséder aussi son lugubre *Memento*, et puisqu'elle avait eu pareillement, dès les premières années du xiii^e siècle, des frères prêcheurs pour l'endoctriner dans l'art du bien vivre et du bien mourir, sa Danse des Morts, exécutée sur les murs d'un couvent habité par cet ordre de moines, devait nécessairement reproduire quelques traits de la Danse des dominicains de Bâle, et dater de la même époque. Elle ouvre en effet, comme cette dernière, par le sermon du dominicain, et comme cette dernière encore elle choisit pour représenter le coryphée des morts, non pas une forme hideuse, décharnée, cadavérique et repoussante, mais simplement un corps aux formes desséchées et amaigries. Toutefois elle diffère de l'autre par la réunion de personnages qui figure dans les groupes et qui est toujours assez nombreuse, tandis que la Danse de Bâle et la plupart des autres représentations du même genre admettent rarement plus de deux personnages à la fois pour chaque sujet, à savoir : le spectre et l'individu qu'il entraîne. Un des soutiens les plus éclairés de la foi évangélique, qui est en même temps un ami des arts et des lettres, M. l'inspecteur Edel, ministre protestant, dans un ouvrage peu volumineux, mais rempli de doctes recherches, nous a donné, en 1825, une description fort exacte de cette fresque gothique. Nous y renvoyons le lecteur pour tous les détails qui n'ont pu trouver place ici (3). Pendant longtemps la ville de Strasbourg ignora l'existence de cet intéressant débris de ses antiquités, car l'église, en 1531, n'appartenait déjà plus aux frères prêcheurs. Convertie en magasin jusqu'en 1550, puis attribuée au culte évangélique, il est présumable que durant cette période elle cessa d'offrir au public la jouissance de la peinture qu'elle renfermait et dont les tableaux même furent entièrement cachés sous des couches de badigeon avec d'autres peintures à fresque existant dans le même lieu, et qu'on a aussi retrouvées depuis. En 1824, le hasard le plus singulier fit reparaitre cette fresque sur un des murs de l'édifice pendant l'exécution de quelques travaux de maçonnerie. Les différentes particularités de cette découverte

(1) ... « La ville de Bâle, dans laquelle je suis né, à l'honneur de laquelle j'ai copié cette peinture de la Danse des Morts, selon l'original, il y a à présent trente-trois ans ; ensuite je l'ai gravée en taille-douce ; et quoique j'aie cédé ces planches à d'autres personnes, néanmoins je les ai rachetées et gravées de nouveau et fait réduire, dans la forme dans laquelle vous les voyez. » (Préface de Mathieu Merian l'aîné.) Dans la préface de cet habile graveur, il n'est nullement question d'Holbein, et l'on ne sait trop pourquoi les héritiers de cet artiste ont laissé introduire le nom de l'auteur des *Simulachres* dans les mauvais vers français qui forment la légende explicative du tableau de la femme du peintre répandant à l'appel du squelette. Voici ces vers :

Mourons, puisqu'il le faut, chers enfants d'un bon père !
Aussi bien n'avons-nous aucuns biens sur la terre,
Pour nous dédommager de la perte d'Holbein.

(La Danse des Morts, de MERIAN, édit. de 1744.)

(2) Voyez ci-après les détails relatifs aux Danses des Morts imprimées et les tables bibliographiques qui s'y trouvent jointes.

(3) Cet ouvrage, indispensable à tous les archéologues qui visitent Strasbourg, a pour titre : *Die Neue-Kirche in Strassburg, Nachrichten von ihrer Entstehung, ihren Schicksalen und Merkwürdigkeiten, besonders auch vom neuentdeckten Todtentanze. Ein Beitrag zur Geschichte unserer Vaterstadt von Friedrich, Wilhelm Edel, Pfarrer an dieser Kirche. Mit sieben lithographirten Abbildungen.* Strassburg, Druck und Verlag von J.-H. Heitz, 1825, in-8. (Le Temple-Neuf de Strasbourg, renseignements sur sa fondation, son histoire, ses monuments remarquables, et plus particulièrement sur la Danse des Morts retrouvée récemment, publiés pour servir à l'histoire de notre pays, par M. F.-W. Edel, pasteur à cette église. Strasbourg, imprimerie et librairie de J.-H. Heitz, 1825, in-8 avec six dessins lithographiés.)

furent consignées par M. Schweighaeuser (1), dans le *Globe*, journal littéraire, et c'est de là que M. Peignot, qui malheureusement ne connaissait pas l'ouvrage de M. Edel, a tiré tout ce qu'il en rapporte. S'il avait pu consulter la source à laquelle nous puisons, il aurait vu qu'on n'est pas éloigné d'attribuer la fresque du Temple-Neuf au pinceau du célèbre Martin Schœn ou Schœngauer, surnommé, à cause de l'admiration qu'inspirait son talent, le beau Martin. C'est là toutefois une simple conjecture, fortifiée néanmoins par cette circonstance que Martin Schœn mourut à Colmar en 1482 (2). Les tableaux de la fresque du Temple-Neuf commencent à sept pieds au-dessus du sol et ont plus de sept pieds de hauteur. Les figures sont un peu plus que de grandeur naturelle. Les groupes, séparés par de petites colonnes peintes et surmontées chacune d'un arc également peint (cet encadrement architectural rappelle celui de la Danse Macabre), ont de cinq pieds et demi à sept pieds de large. M. le pasteur Edel en a donné le dessin dans les planches lithographiées de son ouvrage.

8° LA DANSE DES MORTS DE LA CATHÉDRALE DE SALISBURY, EN ANGLETERRE (1460). — On n'a pas de renseignements très précis sur cette danse. M. Achille Jubinal en fait mention, d'après le témoignage de Francis Douce : « Du moins on vit longtemps, dit l'écrivain anglais, dans la chapelle Hungerford de cette » église, une figure (la seule qui restât) qu'on appelait *la Mort et le Jeune homme*. En 1748, on publia un » dessin de cette danse. La destruction de ce monument est d'autant plus regrettable qu'il remontait » à 1460, et que les vêtements du temps y étaient fidèlement représentés. »

9° LA DANSE DES MORTS DE LUBECK (1463). — C'est celle que l'on voit encore à Lubeck peinte sur les murs de la chapelle des Morts de l'église Sainte-Marie. Une inscription en détermine la date. Elle fut retouchée en 1588, en 1642, et plusieurs fois depuis dans le dernier siècle, notamment en 1701. Elle était accompagnée, dans l'origine, de huitains en bas allemand remarquables par leur naïveté ; mais à l'une des dernières réparations faites aux peintures de cette danse, on jugea convenable d'y substituer des vers en haut allemand de Nathaniel Schlott qui rappellent un peu les procédés malencontreux du *langage renouvelé* de quelques éditeurs puristes de la Danse Macabre. Il parut à Lubeck, en 1496 et en 1520, une Danse des Morts imprimée où l'on retrouve en partie les sujets de la danse peinte. Massmann en a parlé très en détail dans un article du *Serapeum* du 31 octobre 1849 (*Serapeum, herausgegeben von Dr. R. Naumann; Leipzig, voy. n° 20 de l'année 1849*). Quant à la ronde murale qui a joui d'une grande célébrité en Allemagne, elle existe encore ; c'est l'un des plus anciens monuments de ce genre qui se soient conservés jusqu'à nos jours. Elle offre cette particularité, que tous les personnages, au lieu de s'avancer deux à deux comme dans presque toutes les représentations du défilé mortuaire, se montrent tous unis de manière à former une véritable ronde universelle. Les sujets en sont pour la plupart originaux ; quelques uns cependant semblent accuser des réminiscences de la Danse de Bâle. Fabricius (*Bibliot. lat.*, p. 2) a fait mention de cette curieuse peinture murale, et renvoie pour les renseignements qui la concernent aux ouvrages suivants : *Venerandi senioris Jacobi à Mellen gründliche Nachricht von Lübeck*, 1713, in-8 (p. 84 et suiv.) ; *Nath. Schlott gedanensis Lübeckischen Todtentanz*, 1701, in-8 ; *ejusdem N. Schlott poetischer Blätter*, ibid., 1702, in-8 (p. 57 et suiv.). Le docteur Nugent en a aussi donné une description, et en 1788 L. Suhl en a mis au jour une copie formant un recueil de planches gravées et enluminées avec quelques unes des anciennes strophes, le tout accompagné d'une notice historique. Enfin, une autre copie avec des vers de Hautmann en haut allemand a été donnée plus récemment au public (voy. Massmann, art. *Todtentanz*,

(1) « On était occupé, dit M. Schweighaeuser, à regratter et à » reblanchir l'intérieur de l'église protestante, dite le Temple- » Neuf, construite au XIII^e siècle, et qui, dans l'origine, avait » appartenu aux dominicains ; lorsque les ouvriers, près de ter- » miner leur travail, s'aperçurent, en peignant un bas de muraille » où il existait une crevasse, qu'il se formait sous la brosse des » bulles colorées. Cette circonstance donna lieu à l'architecte, » M. Arnold, de soupçonner l'existence de peintures cachées ; et, » en effet, les anciennes couches ayant été soigneusement lavées,

» on découvrit une série de tableaux représentant, à l'exception » d'un seul, différents groupes d'une Danse des Morts. »

(2) Et non pas en 1499, comme il est dit dans le *Conversations-Lexicon* allemand.

(3) Ce ne sont certainement pas ceux de la Danse imprimée de Lubeck où le squelette paraît armé d'une faux, attribut que l'on ne rencontre jamais dans de plus anciennes peintures murales de Danse des Morts, qui n'est point dans les Danses bâloises, et que l'on chercherait vainement aussi dans le gothique *Doden dantz*.

du *Pierer's Encyclopädisches Woerterbuch der Wissenschaften*). On croit que la Danse de Lubeck a été traduite aussi très anciennement en danois. Il existe même des fragments d'une Danse danoise du xvi^e ou même du xv^e siècle, que Massmann a rapprochée de celle de Lubeck et qu'il croit avoir été tirée de la même source. On trouve des renseignements à ce sujet dans *R. Nijerup almindelig marskabslesnigi Danmark og Norge ig jennen Aarhundreder* (Copenhagen, Seidelin, 1816, in-8), et dans Massmann, *Neuer Todtentanz* (*Serapeum*, loc. cit.). Douce, en parlant de la Danse dont il s'agit, a commis une singulière erreur géographique; il a pris Lubeck pour une ville de la basse Alsace.

10° LA DANSE DES MORTS DE L'ABBAYE DE LA CHAISE-DIEU, EN AUVERGNE (xv^e siècle). — Cette Danse, qui a été découverte de nos jours, est placée dans le bas côté nord de la basilique, sur le mur qui sert de clôture au chœur. Elle est peinte à sept pieds du sol, sur une longueur totale de vingt-six mètres environ, y compris le développement des piliers qui coupent par intervalle la surface plane du mur où elle est tracée. Les personnages ont plus de trois pieds de hauteur, et il n'y a pas de légendes au-dessous ni au-dessus d'aucune figure. Comme il n'y a pas non plus de chiffre ou d'inscription indiquant la date, il a fallu déterminer par le style de la peinture et par les costumes des personnages l'époque à laquelle elle fut exécutée, et M. Achille Jubinal infère de cet examen qu'elle remonte environ à la moitié ou tout au moins aux dernières années du xv^e siècle. Ainsi que dans la Danse du Petit-Bâle et surtout dans celle de Strasbourg, le spectre s'y montre partout, non pas à l'état de squelette, mais revêtu de chair. Les personnages y sont tous unis et non groupés deux par deux, en sorte qu'elle forme une véritable ronde. Telle est aussi la disposition de la vieille Danse de Lubeck dont j'ai parlé ci-dessus. Le monument de la Chaise-Dieu a été signalé au public et mentionné pour la première fois dans la belle publication de M. le baron Taylor: *Voyage dans l'ancienne France*, liv. V; ensuite il a été décrit et copié d'une manière très fidèle dans un ouvrage spécial: *La Danse des Morts de la Chaise-Dieu, fresque du quinzième siècle*, par Ach. Jubinal. Paris, 1844.

11° LA DANSE DES MORTS DE BERNE (1515-1520). — Tous les doutes ne sont pas dissipés relativement à l'année de l'exécution de cette Danse, mais le nom de l'artiste qui en peignit les tableaux est bien connu. Cet artiste, à la fois peintre, poète, soldat, homme d'Etat et réformateur, fut *Nicolas Manuel*, dit Manuel Deutsch, contemporain d'Holbein et, suivant quelques auteurs, élève du Titien (1). Ce fut dans le cimetière des dominicains, à Berne, sa ville natale, qu'il traça cette composition, fidèlement imitée de la Danse de Bâle et dont il ne reste plus aujourd'hui que les dessins. Albr. Kauw et Wilh. Stettler en ont fait des copies avec des couleurs à l'eau, et Hulderich Fröhlich en a donné une reproduction sur bois, conjointement avec la Danse d'Holbein. Les connaisseurs sont d'avis qu'elle peut rivaliser avec cette dernière, et il en est qui la préfèrent à celle du Grand-Bâle. Dans la copie que la lithographie en a donnée en 1832, M. Hippolyte Fortoul dit qu'on se plait à voir l'union de l'art gothique avec le goût et les procédés de la Renaissance.

12° LA DANSE DES MORTS D'ANNEBERG (dans la haute Saxe) (1525). — Mentionnée d'abord par l'abbé Peignot, ensuite par Massmann, et par quelques autres sans plus de détail.

13° LA DANSE DES MORTS DU CHATEAU DE DRESDE (1534) (2). — Cette Danse était sculptée sur la façade du palais que le duc Georges, l'ennemi de Luther, s'était fait construire et dont on voit encore la cour principale dans la demeure actuelle des rois de Saxe. Elle fut transportée en 1721 au cimetière du vieux Dresde (3). Paul Christian Hilscher en a donné une monographie publiée à Dresde en 1705, et plus tard à Bautzen en 1724 (4). Elle est gravée dans une description de la ville de Dresde par Antoine Weck (*Anton*

(1) Dr. C. Grüneisen, *Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, etc., und Reformators im XVI Jahrhundert*. Stuttgart, 1837.

(2) On lit dans Peignot: 1524; c'est probablement une faute typographique. Le docteur Adolphe Ellissen a 1535.

(3) Massmann n'était probablement pas bien informé, lorsqu'il

écrivait dans son article *Todtentanz* du *Pierer's Encyclopädisches Woerterb.*, que l'original de cette danse avait été détruit en 1600 par un incendie et que la copie seule en était restée.

(4) *Paul Christ. Hilscher's Beschreibung des Dresdener Todtentanzes*. Ed. Leipzig und Dresden, 1705, et Budissen (Bautzen) Richter, 1724, in-8.

Weckens Beschreibung von Dresden, p. 26). Cette Danse contenait vingt-sept personnages; la douzième figure représentait le duc Georges lui-même.

14° LA DANSE DES MORTS DU CLOÎTRE DES DOMINICAINS, A CONSTANCE (antérieure à l'année 1588.) — Cette Danse, comme celle de Jacob Wyll mentionnée ci-après, constituait, suivant Massmann, une imitation de la Danse d'Holbein; c'était une peinture.

15° LES TROIS DANSES DES MORTS DE LUCERNE (1631-1637). — Je crois devoir réunir sous un seul numéro d'ordre ces trois Danses que l'on cite presque toujours ensemble, quoiqu'on se borne pour l'ordinaire à décrire celle de Gaspard Melynger ou Meglinger. La Danse peinte par cet artiste décore l'un des ponts de Lucerne qu'on appelle le pont des Moulins (*Mühlenbrücke* ou *Spreuerbrücke*). Elle forme une suite de tableaux à double face au nombre de trente-six. C'est encore là une copie de la Danse du Grand-Bâle, faite, dit-on, avec assez de talent. M. Saint-Marc Girardin a parlé de cette Danse des Morts dans le *Journal des Débats* du 13 février 1835. On présume qu'elle vit le jour à l'époque que l'on précise par les dates ci-dessus, cependant on n'est pas bien fixé sur l'année; elle fut restaurée en 1728. Quant à la peinture à l'huile de Jacques Wyll qui se trouvait aussi à Lucerne, et qui était non pas une reproduction de la Danse du Grand-Bâle, mais une imitation d'Holbein; on la place au commencement du XVII^e. Il y a un peu de confusion dans les renseignements recueillis par Peignot sur les Danses dont nous nous occupons ici. Pour lui, Lucerne n'en possède que deux: celle de Meglinger, puis une autre Danse des Morts qu'il supposait exister dans le cimetière de l'église paroissiale et canonique d'Im-Hof. Mais il est reconnu que cet estimable écrivain avait été induit en erreur par des renseignements inexacts, et que cette dernière Danse était placée dans l'église des jésuites de Lucerne. Ce qui l'avait trompé, c'est que dans le cimetière de l'église d'Im-Hof il existe un tableau peint à fresque au-dessus de la tombe d'un respectable chanoine fondateur de la Société de musique. Là ce studieux personnage est représenté tenant à la main un livre ouvert qu'il lit avec attention. « La Mort, jouant du violon, vient l'avertir; il n'en est point effrayé, et marquant tranquillement avec le signet l'endroit de sa lecture, comme s'il devoit la reprendre, il paroît disposé à suivre la Mort, comme il suivroit quelqu'un qui seroit venu l'interrompre un moment. Cette seconde Danse de Lucerne est plus moderne que celle que l'on voit sur le pont. » (G. Peignot, *Recherches*, p. XLVI.) On trouve des détails plus ou moins exacts sur les Danses de Lucerne dans plusieurs relations de voyage en Suisse et dans des *Guides* ou *Manuels des voyageurs*. L'auteur des *Lettres sur la Suisse* (2^e édition, Paris, 1823, 2 vol. in-8^o) n'en parle que pour les décrier; mais Ramond, traducteur des *Lettres de Coxe* (édit. de 1782), et beaucoup d'autres écrivains les mentionnent avec éloge.

Toutes les Danses dont on vient de lire la nomenclature sont les seules des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles qui me paraissent se prêter à un classement chronologique par années. Il en est un grand nombre que j'ai dû laisser en dehors de cette nomenclature, parce que c'est tout au plus si l'on peut procéder à leur égard par siècles, tant les renseignements donnés sur l'époque de leur exécution sont rares et douteux; il est même quelques unes de ces Danses dont l'existence est tout à fait conjecturale. Quoi qu'il en soit, nous enregistrons comme devant appartenir encore au XV^e et au XVI^e siècle :

La Danse des Morts de la chapelle de Wortley-Hall, dans le comté de Gloucester; Danse dont les inscriptions étaient les mêmes que celles de John Lydgate, le traducteur des vieilles rimes françaises de la Danse Macabre.

La Danse des Morts de l'église de Stratford-sur-Avon, connue par une note manuscrite de John Stowe dans sa copie de l'itinéraire de Leland (1).

(1) On présume que Shakspeare a vu ces images pendant son enfance, et qu'elles lui ont inspiré la belle tirade récitée par le duc, scène I^{re}, acte III, de la comédie *Mesure pour mesure*. C'est toute une méditation sur la mort; on y remarque les passages suivants: « Soyez déterminé à la mort, et soit la vie, soit la mort, l'une ou l'autre vous en paraîtra plus douce... Homme! tu n'as rien de noble; car tous les avantages que tu produis sont nourris

de tout ce qu'il y a de plus bas; tu n'as en toi nul courage, car tu crains jusqu'au dard fourchu d'un pauvre ver... Qu'y a-t-il encore dans ce qu'on appelle la vie? Mille morts cachées; et nous craignons la mort qui finit tous ces maux bizarres. » C'est peut-être aussi à la même source que Shakspeare a puisé l'idée de la scène du fossoyeur dans *Hamlet*.

La Danse des Morts de Croydon, qui existait sur les murs de la grande salle du palais archiépiscopal, et dont quelques vestiges à demi-effacés subsistaient il y a peu de temps encore.

La Danse des Morts de l'église de Hexham, dans le Northumberland, dont il existe aussi des restes.

La Danse des Morts d'Erfurt, en Allemagne, que G. Peignot dit avoir été peinte dans le couvent de cette ville, sur les panneaux entre les fenêtres de la cellule qu'habita Luther, mais que Francis Douce, d'après Nicolas Karamsin qui en a donné une description, place sur l'aile latérale de la maison des Orphelins. Massmann parle aussi d'une Danse des Morts très moderne exécutée à Erfurt de 1735 à 1795, avec le texte en haut allemand de la Danse de Lubeck.

La Danse des Morts de Leipsick, mentionnée par Fabricius, Peignot, Massmann et autres, sans aucun détail.

La Danse des Morts de Nuremberg, qui doit être fort ancienne, mais sur laquelle on ne sait à peu près rien. J'ai vainement interrogé, au sujet de cette Danse, la célèbre Chronique de Nuremberg, qui n'en parle pas; mais dans le *Nouveau voyage en Italie* de Maximilien Misson (la Haye, Henri van Bulderen, 1698, 3 vol. pet. in-8; — voy. tom. I, pag. 85, *Voyage d'Allemagne*), j'ai puisé un renseignement assez curieux qui paraît se rapporter sinon à cette Danse, du moins à une représentation analogue. L'auteur raconte les différents épisodes d'une noce nurembergeoise à laquelle il avait assisté. Cette noce, dit-il, eut lieu le soir. « Le futur époux, accompagné d'une longue cohorte de ses amis, vint le premier à » l'église. Il estoit sorti à pied d'une maison qui n'en est qu'à deux cents pas, et dans laquelle il s'estoit » rendu en carrosse. Son épouse, qui estoit dans le mesme lieu, le suivit quelque temps après, estant aussi » escortée d'un grand nombre de ses amies. Tous deux estant entrez dans l'église, l'un s'assit d'un costé » avec sa bande, et l'autre se mit vis-à-vis, au costé opposé. Chacun avoit au-dessus de sa teste, contre la » muraille, une représentation de la Mort. Ils s'approchèrent tous deux du ministre qui les attendoit au » milieu du chœur; et après que l'office fut fait, quatre ou cinq trompettes, qui estoient sur le haut de la » tour, sonnèrent beaucoup de fanfares, et les nouveaux mariés s'en retournèrent comme ils estoient venus. » Ces représentations de la Mort placées au-dessus de la tête des époux, n'était-ce qu'un ornement de circonstance; ou bien était-ce une décoration de l'édifice existant depuis longtemps à cet endroit?

La Danse des Morts de Vienne, en Autriche, qu'un voyageur (Bruckmann, *Epistolæ itinerariæ*, vol. V, ep. 32, cité par Douce, *The Dance of Death*, p. 48) a signalée comme ayant été peinte jadis dans un monastère des augustins. Un groupe de cette Danse des Morts, selon Douce, ou plutôt selon Bruckmann, représentait la Mort entrant par une fenêtre avec une échelle. Le premier de ces écrivains parle également d'une autre chapelle du même monastère où l'on voyait la Mort emportant un écolier, Arlequin faisant des grimaces à l'inévitable déesse, enfin celle-ci brisant toutes les fioles d'un apothicaire.

La Danse des Morts de Berlin, que M. Hippolyte Fortoul, d'après l'indication de Douce, crut devoir chercher dans l'église Sainte-Marie, mais qu'il n'y put découvrir, soit que le monument eût été détruit ou caché aux regards, soit qu'il n'eût jamais existé.

La Danse des Morts de l'église Saint-André, à Brunswick, que mentionne Fiorillo, d'après le témoignage d'un nommé Erasm. Rothaler, et sur laquelle on ne sait du reste absolument rien.

La Danse des Morts de Landshut, que Fiorillo dit avoir existé dans un cloître de dominicains.

La Danse des Morts de Gandersheim, qui, d'après Fiorillo, se trouvait dans un couvent de religieux déchaussés, et dont parle une vieille chronique.

La Danse des Morts de Fuessen, que peignit sur bois dans une église, au xvi^e siècle, Jacques Hiebler (Jacob Hiebler) (1), et à laquelle fut jointe un texte qui n'est la plupart du temps qu'une reproduction de celui de la Danse du Grand-Bâle, et par conséquent du texte primitif des Danses suisses et de la plupart des Danses allemandes.

(1) Le docteur Ellissen commet une suite d'erreurs en attribuant la Danse de Constance à ce Jacques Hiebler, la Danse de Fuessen, qui est de ce dernier, à Jacques Wyll, l'auteur d'une des Danses de Lucerne. Son inexactitude provient de ce qu'il a mal lu,

et surtout mal ponctué, dans le *Pierer's Encyclop. Wörterb.*, le passage de l'article *Todtentanz* dont il fait un extrait. (Voyez *H. Holbeins Init. Buchst.*, p. 89.)

La Danse des Morts de Freiberg, en Saxe, mentionnée par Massmann (*Serapeum*, 1847, n° 9) sans aucune explication.

La Danse des Morts de Haag, ou de la Hague, en Hollande, qui fut peinte dans un château appartenant au prince d'Orange, et qui représente la Mort armée des flèches dont elle perce l'humanité. Cette peinture, qui existe peut-être encore, doit tout au plus dater du XVI^e siècle, et semble appartenir au style de la Renaissance.

La Danse des Morts d'Amiens (en France, département de la Somme), laquelle existait, à ce que l'on présume, dans un cloître attenant à la cathédrale; ce cloître, qui fut détruit en 1817, portait le nom de Machabée, et l'on pense que ce nom avait rapport à une peinture dont M. Maurice Rivoire a encore vu les vestiges, et dont il a parlé, je crois, dans une brochure publiée en 1806.

La Danse des Morts de Saint-Maclou, à Rouen, dont l'existence n'est pas suffisamment prouvée (1).

La Danse des Morts de l'église de Fécamp, sculptée sur un pilier.

La Danse des Morts de l'église Sainte-Marie aux Anglais, près de Lisieux, dont il est question dans la note suivante que publiait un journal en 1844 : « Il est question de démolir une église située près de Lisieux, » à huit kilomètres de Livarot et dans le voisinage de Vieux-Pont. Cette église, qui s'appelle Sainte-Marie » aux Anglais, possède deux grands tombeaux, des inscriptions importantes et des chapiteaux bien con- » servés. Sous le badigeon qui s'écaille, on voit paraître une de ces Danses Macabres si célèbres et si rares » en France. » Cette note, qui m'a été communiquée, est le seul renseignement que j'ai pu me procurer sur la Danse de l'église de Sainte-Marie aux Anglais.

La Danse des Morts d'Angers. M. Achille Jubinal croit se rappeler que cette Danse a été découverte depuis peu d'années, sous une couche de badigeon; néanmoins il n'affirme pas qu'elle existe. Pour ma part, tout ce que je peux dire à ce sujet, c'est qu'il y avait autrefois dans l'église de Saint-Maurice d'Angers une représentation lugubre analogue à celle dont nous parlons, et qui, si elle ne se confond pas avec cette dernière, a dû se trouver exposée là dans le même temps. Un passage des contes d'Entrapel établit en effet qu'on remarquait dans cette église un riche tableau où le bon René de Sicile était peint mort, rongé de vers, couronné et tenant un sceptre en main. Il n'y avoit, ajoute l'auteur de ces contes, si controngle et dur cœur qui ne se retirast à la contemplation de la caducité et vanité de ce monde. Serait-ce par hasard cette image du bon René qui aurait été prise pour un reste de Danse des Morts?

La Danse des Morts du château de Blois, dont l'existence est douteuse (2).

Aux Danses murales qui appartiennent aux XIV^e, XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, et qui figurent dans la nomen-

(1) M. Langlois a dessiné, dans un ouvrage de M. de la Querrière, intitulé : *Description historique des maisons de Rouen* (Paris, 1821, in-8), des encadrements qui ornaient les galeries de pierre et de bois placées autour du cimetière de Saint-Maclou. Ces encadrements consistaient en ossements, en têtes de mort et autres emblèmes funéraires, le tout sculpté. G. Peignot a argué du caractère spécial de ces ornements, qu'ils avaient accompagné une Danse des Morts peinte sur les murs. On trouve dans le livre de M. Fortoul la note suivante : « M. Langlois a laissé sur la Danse » des Morts de Saint-Maclou un travail auquel M. Leber a contri- » bué, et dont M. Poitier, bibliothécaire de la ville de Rouen, » a promis la publication. »

(2) « On trouve au cabinet des estampes de Paris, dit M. H. Fortoul, un magnifique livre composé de huit grandes feuilles de » vélin, où des images, richement enluminées, accompagnent un » texte gothique de la Danse Macabre; sur la couverture on lit la » suscription suivante, tracée de nos jours : *Danse Macabre, ou » l'Empire de la mort sur tous les états de la vie humaine, PEINTE » CONTRE LE MUR DE LA COUR DU CHATEAU DE BLOIS, vers 1502, » temps où Louis XII, roi de France, fit embellir ce lieu occupé » avant ce prince par les seigneurs de la maison de Champagne,*

» ceux de la maison de Châtillon, comtes de Blois, et par celle d'Or- » léans. Ce livre, qui a exercé l'érudition de M. Van Praet, de » M. Peignot et de M. Leber, ne contient rien qu'on ne trouve dans » la Danse Macabre imprimée à la fin du XV^e siècle par Guyot » Marchand. Louis XII s'était-il borné à reproduire sur les murs » de son château les gravures et les vers publiés par le libraire » parisien? Mais est-il bien sûr qu'une fresque représentant la » Danse Macabre ait existé au château de Blois? Je crains fort que » la suscription que j'ai citée tout à l'heure n'ait un fragile fonde- » ment. Sur le verso de la feuille où elle se trouve, j'ai lu ces mots » écrits en caractères gothiques :

» Des histoires et livres en francoys. Puncto 2^o » contre la muraille de berriere la court.

Blois.

» Il me semble assez naturel de croire que c'est cette note gothique » qui a inspiré l'auteur de la suscription récente. Mais il me paraît » aussi qu'elle a été singulièrement entendue par lui, et qu'au lieu de » désigner une fresque, elle indique évidemment le lieu et la cause » où ce livre se trouva dans la bibliothèque de Blois. » (Hippol. Fortoul, *La Danse des Morts* dess. par Holbein, p. 104 et 105.)

clature précédente, la plus complète que les renseignements obtenus jusqu'à ce jour m'aient permis de donner, il faut joindre quelques Danses du XVIII^e siècle, exécutées çà et là par pure fantaisie d'amateurs en veine d'archaïsme, le sujet ayant perdu depuis longtemps sa vogue et sa popularité. Ainsi :

• *La Danse des Morts de Kukuksbaden*, en Bohême (1704).

Elle fut peinte, d'après les ordres du comte Antoine de Sporck (ou Sparek), sur les murs d'un hôpital que ce seigneur avait fait bâtir à Kukuksbaden, et, d'après ses ordres aussi, gravée par Michel Rentz, et publiée à Vienne en 1767, sous un titre que je ferai connaître plus loin. (Voy. Massmann, *Pierer's Encyclop. Wærterb.*, art. *Todtentanz*, et du même : *Literatur der Todtentänze*, Leipzig, F. O. Weigel, 1840, p. 52.)

La Danse des Morts d'Erfurt (1735-90). Elle fut le résultat d'une sorte de fondation ou d'œuvre pie, à laquelle concoururent des particuliers.

La Danse des Morts de Fribourg, en Suisse (1744). Elle est citée sous cette date par Massmann.

La Danse des Morts de Straubing (1763). Cette Danse fut peinte dans la crypte de Saint-Pierre par un nommé F. Hœzl. Massmann dit qu'elle existe encore.

On a pu voir, par la nomenclature qui précède et par le tableau synoptique des Danses murales que j'ai donné (Tab. 1) à la fin de cette première partie, que la France, l'Allemagne, la Suisse et l'Angleterre ont seules fournies des représentations peintes ou sculptées de la Danse des Morts. D'autres nations, comme l'Italie et l'Espagne, ne nous en ont point donné. Cependant je ne fais point de doute qu'elles n'en aient eu. Quand on connaîtra mieux l'intérieur de ces sombres monastères, encore peuplés de moines, d'où la sévérité des règlements repousse les étrangers, ou du moins empêche qu'on expose aux regards des curieux les merveilles qui y sont conservées avec un soin jaloux, on découvrira, j'en suis persuadé, quelques Danses des Morts jusqu'ici demeurées inconnues. L'Espagne surtout ne peut manquer d'en fournir; elle aime les pages sinistres qui mettent à nu le côté hideux de l'humanité; elle se complait en des sujets terribles et farouches. Déjà M. Douce parle d'une personne qu'il a connue et qui avait retrouvé sur une muraille de la cathédrale de Burgos quelques fragments de squelettes, malheureusement défigurés par une couche de badigeon. Ces squelettes peuvent avoir fait partie d'une Danse des Morts vraisemblablement plus ancien ne que ne l'est le *Trionfo della Morte* du palais ou du cloître Saint-Ildefonse, peinture exécutée au XVI^e siècle par le Flamand Jérôme (Hieronymus) Bos. On ne saurait dire avec plus de certitude qu'il existait aussi à Naples une ronde funèbre, lorsqu'on veut parler seulement d'une certaine représentation allégorique de la mort sculptée sur un marbre dans l'église Saint-Pierre le Martyr. Ce n'est là, en effet, qu'une image isolée comme il en existait dans beaucoup d'édifices religieux, souvent, il est vrai, en compagnie des sujets de la ronde funèbre (on se rappelle le squelette de Germain Pilon du cimetière des Innocents). Sur ce marbre de Saint-Pierre le Martyr, la Mort, c'est-à-dire le spectre auquel on donne ordinairement ce nom, est représentée portant deux couronnes sur la tête et un faucon sur le poing. Elle paraît prête à partir pour la chasse; sous ses pieds sont abattus un grand nombre de personnages des deux sexes et de tout âge auxquels elle adresse la parole. Vis-à-vis la figure de la Mort est celle d'un homme vêtu en artisan ou en marchand, qui jette un sac de monnaie sur une table, en disant :

Tutti il voglio dare
Se mi lasci scampare.

Dans ce caractère de chasseresse que prend ici la Mort et dans ce faucon qu'elle tient sur le poing, il y a comme une vague réminiscence de la légende des *Trois Morts et des trois Vifs* qui fut peinte, comme on sait, au XIV^e siècle sur les murs du Campo-Santo de Pise; d'un autre côté, la présence du marchand et le rôle qu'il joue vis-à-vis sa terrible interlocutrice rappellent les colloques en action des Danses des Morts. S'il fallait ranger cette sculpture parmi ces dernières, à plus forte raison devrions-nous y faire figurer un tableau peint jadis dans le cloître derrière le chœur de la cathédrale de Strasbourg. Ce tableau, qui datait

du xv^e siècle (1480) et dont aucun des auteurs qui ont écrit sur les Danses des Morts n'a fait mention (1), contenait plusieurs figures avec des légendes rimées en allemand et en latin. On y voyait un ange tenant un sablier; les vers allemands disaient :

O Mensch, merk gar eben,
Es gilt dir Seel und Leben.

Vis-à-vis de l'ange était la Mort avec un jeu d'échecs devant elle. Elle parlait ainsi :

Ich sag dir es ist daran,
Du sollt todlichen Schachmatt han.

Ainsi que dans la fresque du Campo-Santo, on voyait réunis à côté de l'ange, des papes, des empereurs, des rois, des évêques, des prélats et des prêtres; au-dessus on lisait :

In diesem Spiel, o Herre min,
Min Seel lass dir befohlen sin.

La figure de la Mort était accompagnée de douze vers allemands (2), et à l'endroit où le peuple était représenté on lisait, au-dessous de l'image, des vers latins (3). Il est impossible de ne pas reconnaître l'analogie frappante qui existe entre le sujet de ce tableau, les sens des rimes qui l'accompagnent et les peintures, le texte de la Danse des Morts.

On a retrouvé de nos jours, dans des contrées lointaines, quelques monuments où l'allégorie de la Mort est traitée à peu près de la même manière que dans les rondes funèbres de nos églises. Voici ce qu'on lit, à ce sujet, dans la relation d'un ingénieur français qui avait visité les Kosaks du Don. « Les arts du dessin » sont à peu près inconnus des Kosaks. Cependant les formes extérieures de leurs églises nouvelles et de » leurs habitations prouvent qu'un certain goût règne chez eux. Une seule fois, il m'est arrivé de rencon- » trer sur les murs d'une maison, au sein d'une vieille stanitza (4), une peinture étrange, d'une exécution » fort imparfaite, mais qui se rattache d'une manière très remarquable aux idées du moyen âge en Occi- » dent. Elle représente un homme revêtu d'un uniforme militaire et portant une tête de mort couronnée » de lauriers. Une inscription slavonne explique le sens de cette singulière figure. C'est un guerrier que la » mort a surpris au milieu de la victoire, et qui exhale ses plaintes sur l'instabilité et le néant des prospé- » rités humaines que la Mort vient frapper sans pitié. Il paraît que la maison entière était couverte na- » guère encore de peintures analogues, et offrant toutes le même sens sous des formes différentes. Elles

(1) M. Edel en a parlé dans l'addition à la page 62 de l'ouvrage dont on a donné le titre plus haut.

(2) Alles das da lebt gross und klein
Das muss mir werden gewein,
Bischof, König und Kardinal
Bischof, Herzog allzumal,
Graven, Ritter und Frawen
Burger, Knaben und Junkfraven
Ich sag uch'uss freyem Wohn
Keinen ich des spiels erlobn
Bewahrent uch, Jung und alt,
Wer Jahr sind uss gezahlt
Leuger will ichs nicht gestatten
Zu todt wille ich uch matten.

I.

(3) Mos est hic hominum semper cum tempore nasci,
Et semper quadam conditione mori.
Omnibus est eadem leti via, non tamen unus
Est vitæ cunctis exitijque motus.

II.

Mors roseat, mors omne necat, quocumque necabit,
Magnifico premit et modico, cunctis dominatur,
Nobiscum tenet imperium, nullum reveretur;
Tam ducibus quam principibus communis habetur;
Mors juvenes rapit atque senes nulli miseretur.

III.

Ortus cuncta suos repetunt matremque requirunt,
Et redit in nihilum, quod fuit ante nihil:
Felix qui instituit tranquillam ducere vitam
Et leta stabiles claudere sine dies.
1480.

Sous le tableau on voyait une petite pierre de forme carrée sur laquelle étaient figurées trois têtes de mort, et au-dessous des trois têtes de mort, un cartouche avec ces mots : *All her nach*. C'était le monument funèbre d'un des prêtres de la cathédrale. D'après l'inscription, il portait le nom d'Eucharis Trosch. (Voyez *Schaedeii summum Argentoratensium Templum das ist ausfuhrliche un Eigentliche Beschreibung dess viel kunstlichen, etc. Munsters zu Strassburg. Strassburg in Verlegung Lazari Zetzners seligen Erben, 1617, p. 51-52.*)

(4) La population kosake est répartie en deux villes et cent dix-neuf stanitzas ou stations principales, dont chacune a un ataman, chef suprême de l'autorité à la nomination de l'empereur, son corps de garde, son relais de poste, etc. Il y a de plus une foule de khoutors ou hameaux peuplés en grande partie par des serfs qui cultivent les terres environnantes au profit d'un ou de plusieurs nobles kosaks.

» avaient été faites par l'ancien ataman de la stanitza, homme d'une imagination sombre. L'injure du
 » temps les a peu à peu effacées, et le possesseur actuel de la maison se proposait de faire bientôt dispa-
 » raître ce nouvel emblème. On ne saurait méconnaître, dans la fiction kosaké, une inspiration tout à fait
 » semblable à celle de la fameuse *Danse Macabre*. N'est-il pas étonnant que cette idée originale du moyen
 » âge ait été reproduite à plusieurs siècles d'intervalle et à mille lieues de distance, dans un pays où l'on
 » n'en avait certainement jamais eu connaissance (1). »

En visitant toutes les églises et tous les cimetières de l'Europe, on n'aurait pas de peine à trouver en-
 core des fresques, des sculptures et des statues offrant des symboles de la fragilité de notre existence. Sur
 les riches sépulcres, à l'intérieur des églises, de grandes et mornes figures armées d'une faux, couvertes
 d'un linceul et portant un sablier, fournissent des représentations du Temps ou de la Mort. Sur les tombes,
 à l'intérieur des cimetières et des cloîtres, des ossements et des crânes sculptés composent les sinistres
 emblèmes du *Memento mori*. Mais, à proprement parler, tout cela n'est point une imitation de la Danse
 des Morts ; la plupart de ces représentations appartiennent à une époque peu reculée, d'autres sont très
 anciennes et ont devancé l'apparition des rondes murales, circonstance qui donne lieu de penser qu'elles
 n'ont pas été sans influence sur leur exécution. Toutefois, parmi les monuments qui peuvent avoir été in-
 spirés directement par les Danses des Morts, on remarquera celui de Lezardrieux, au fond de la Bretagne.
 Là, sur les stalles du chœur, sont sculptés des groupes de personnages qui, en se livrant à tous les plai-
 sirs de la vie, tiennent dans la main des têtes de mort qui leur en rappellent la brièveté. Ne faut-il pas
 accepter ces images comme une nouvelle interprétation figurée de l'antique *Comedeamus et bibamus, cras
 enim moriemur*, ou bien du *Cantica* de la pantomime lémurique du festin de Trimalcion ?

Quant aux Danses des Morts consistant en manuscrits, recueils imprimés, gravures et tableaux, elles
 ont d'autant plus de valeur pour nous qu'elles nous fournissent de nombreux et utiles renseignements sur la
 musique instrumentale des rondes funèbres. Ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, elles se rap-
 portent ou semblent se rapporter, pour la plupart, à des peintures murales qui ont joui d'une grande
 vogue, et dont elles servent ainsi à conserver le souvenir après la destruction des monuments originaux.
 Les plus anciens manuscrits contenant des représentations illustrées de la Danse mortuaire sont les ma-
 nuscrits allemands dont parle M. Massmann en traitant des Danses de Bâle, et qu'il fait rapporter à ces
 Danses en raison de la conformité des textes. Ces textes, en effet, offrent presque généralement le même
 sens, la même suite d'idées, la même coupe, et souvent le même choix d'expressions que les rimes bâ-
 loises, ne différant de celles-ci, et même ne différant les uns des autres que par la variété des dialectes
 dont il y est fait usage, ou par l'emploi d'expressions nouvelles et d'inversions qui ne changent rien au
 fond des idées, et que les peintres restaurateurs ou les écrivains arrangeurs et copistes ont introduites soit
 à dessein, soit involontairement dans la leçon primitive du poème. Les manuscrits dont il est question pro-
 viennent de la première moitié du xv^e siècle (de 1443 à 1447), mais ils ne sont peut-être que des copies
 ou des leçons nouvelles d'une œuvre antérieure exécutée dans le xiv^e siècle, en même temps ou peu après
 la Danse du Petit-Bâle, qui date, comme on sait, de 1312 (2). Quatre de ces manuscrits sont dans la bi-
 bliothèque de Munich, les deux autres dans celle de Heidelberg (3). Ils contiennent des planches xylogra-

(1) Voyez dans le *Magasin pittoresque*, ann. 1839, p. 119, *les Kosaks du Don. Souvenirs d'un voyage fait en 1837 par un ingénieur français.*

(2) Dans son premier sermon, qui sert comme d'exorde à la Danse des Morts, le prédicateur fait clairement allusion à des images peintes : *Des gemeldes figuren*, ce que le texte latin joint au texte allemand rend par *figura et exempli pictura*. (Voy. le ms. de Heidelberg, Cod. palat., n° 314, chart. fol.). On lit dans le même ms. au-dessus du prédicateur (prédicant) qui parait à la file pour tirer la conclusion et faire la moralité : « Item alius doctor » *depictus in opposita parte.* »

(3) Ces manuscrits sont :

A. Les quatre manuscrits de la bibliothèque de Munich :

- 1° *Cod. monac. Germ.*, n° 270, chart. fol., coté dans Massmann M¹.
- 2° *Cod. monac. xylograph.*, n° 39, chart. fol., coté dans Massmann M².
- 3° *Cod. monac. bavar.*, 4 de l'an 1446, coté dans Massmann M³.
- 4° Manuscrit publié dans l'*Indicateur littéraire* de 1806.

(*Liter. Anzeiger*, p. 388, 352, 412, 416), sans désignation spé-

pbiques représentant les sujets indiqués par un texte adhérent à ces planches mêmes, ou bien tracé à la plume au-dessus et au-dessous des figures. Ces gravures manquent dans celui des manuscrits de la bibliothèque de Heidelberg, que Massmann a désigné par H¹ (*Cod. palat., n° 314, chart. fol.*), mais elles auraient dû y figurer, puisque le texte, en plusieurs endroits, y fait directement allusion. Une autre particularité de ce manuscrit, c'est que les strophes explicatives sont accompagnées d'une traduction latine (1), de même que dans une des éditions de la Danse Macabre le texte français a aussi sa version en latin. Dans ces quatre manuscrits, décrits avec beaucoup de soin par Massmann, la Danse des Morts est en quelque sorte encadrée dans un sermon (2). Le prédicateur commence par adresser une première allocution à tous les serviteurs du Christ, petits et grands ; il semble les inviter à porter leurs regards sur le charnier où Dieu se plut à confondre les ossements des maîtres et ceux des serviteurs. Pour consoler ensuite son auditoire attristé par ce désolant spectacle, il rappelle aux pécheurs repentants les promesses conditionnelles du jugement dernier, et proclame la résurrection des morts. « Ceux-là, dit-il, qui dorment dans la poussière se réveilleront un jour ! » Aussitôt après ce sermon, on voit paraître le squelette qui vient chercher le pape, l'empereur, l'impératrice, le roi, le cardinal, et successivement tous les autres personnages de la Danse. Les appels et les réponses des mourants forment une suite de quatrains qui se termine à la réponse de la Mère (*Diu Muoter*). Alors commence un autre sermon (*dy ander predig*), invitant l'humanité perverse au repentir (3). Ici le prédicateur et les assistants ne sont plus que des squelettes. A cette fin, un des

ciale, mais que Massmann rapporte à la leçon du ms. précédent, et cote M¹.

B. Les deux manuscrits de la bibliothèque de Heidelberg :

- 1° *Cod. palatin., n° 314, chart. fol.*, coté dans Massmann H¹.
- 2° *Cod. palatin., n° 438, chart. fol.*, coté dans Massmann H².

La danse contenue dans ce dernier manuscrit est celle dont Massmann a publié le texte et les figures comme supplément à son ouvrage sur les Danses bâloises et sous le titre : *Todtentanz in Holzschnitten des fünfzehnten Jahrhunderts*. (Voy. Massmann, *Die Baseler Todtentänze, Anhang. et Taf., I., VIII, p. 420.*)

(1) Le texte latin précède le texte allemand (*thoutumice*).

Voici le début du sermon :

O vos uiuentes, huius mundi sapientes,
Cordibus apponite duo verba Christi venite
Nec nunc et ite. per primum lanua vite
Justis erit nota sed per aliud quoque porta
Inferi monstratur : sic res diversificatur.
Gaudia vel pene sine fine sunt ibi plene.
Hinc voce sana vos hortor spernere vana.
Tempus namque breve uiuendi. postea ve ue.
Mors geminata parit, sua nulli vis quoque parit.
Fistula tartarea vos iungit in una chorea,
Qua licet lauiti saluant ut stulti periti.
Hee ut pictura docet exemplique figura.

(2) Cette circonstance semble venir à l'appui d'une conjecture que j'ai formée, au sujet de la Danse Macabre (voy. plus haut), et que je crois devoir étendre à d'autres Danses des Morts, notamment aux Danses allemandes dont je parle ici. Il serait très possible que le texte de plusieurs de ces danses eût été lu et récité en chaire par des prédicateurs, et qu'il tirât même son origine d'une forme littéraire appropriée aux enseignements de ces zélés propagateurs de la foi. Au surplus, il était d'usage fort anciennement de farcir les sermons de compositions poétiques empruntées non seulement à la littérature sacrée, mais aussi à la littérature profane. On formait des collections de légendes à l'usage des prédicateurs. On alla jusqu'à écrire pour eux un *Gesta Romanorum* moralisé, et il est prouvé qu'ils ne dédaignaient pas de recourir à des versions du *Roman des sept sages*. Enfin, les fables d'Ésope participèrent à l'honneur d'être racontées en chaire. Au xiii^e siècle, il y eut aussi des sermons versifiés, comme celui de Gaichard de Beaulieu que l'on a publié de nos jours (Paris, 1834). On ne saurait contester que

la complainte de *l'Ame damnée*, le *Débat du corps et de l'âme*, aussi bien que le *Discours des trois Morts et des trois Vifs*, ne fussent aussi des épisodes moraux tout à fait dignes d'inspirer les sermonneurs jaloux de produire de l'effet et d'émuouvoir fortement leur public. Rien n'empêche de conjecturer qu'ils ont fait partie du répertoire des Frères précheurs, auquel ce mode de prédication était familier, d'autant plus que saint Dominique lui-même, comme nous l'apprend Héroldt, dans son *Promptuarium exemplorum* à l'usage des prédicateurs, *abundabat exemplis*. Ce qui fortifie cette conjecture aussi bien que celle que j'ai exprimée relativement à la Danse Macabre, c'est que la version espagnole de cette ronde funèbre, dans le manuscrit de la bibliothèque de l'Escurial, version attribuée, comme on sait, à Rabbi don Santo, est précédée d'une courte introduction en prose où se trouve une phrase qui semble contenir une allusion au prédicateur chargé de réciter ce poème en public, car on y recommande *que vean e oyan bien lo que los sabios predicadores le disen e a monestan de cada dia*.

(3) Dans le manuscrit de Heidelberg, coté par Massmann H¹, ce second sermon, au lieu d'être placé à la fin de l'œuvre, comme dans les autres manuscrits, est placé au commencement, et la figure du prédicateur qui parle ici opposée à celle du prêtre qui a fait entendre le premier sermon. En effet, on lit cet avertissement : « Item alius doctor depictus predicando in *opposita parte* » *de contemptu mundi*. » Le sermon est d'abord en latin, puis en allemand. Voici le texte latin :

O vos mortales peruersi mundi sodales,
Finem pensateque futura considerate,
Qualibus ad primum tempusque requiritur ymam.
Pro loco duplatur, ubi finis perpetuatur.
Mors horrenda nimis est cunctorum quoque finis.
Qualiter aut quando venerit, naret in dubitando.
Sic etiam dura noscuntur inde futura,
Propter ignotum remanendi locum quoque totum.
Pendat a factis in isto mundo peractis.
Ergo peccare desistite, si properare
Ad finem cupitis optatum, nam bene scitis
Quod celum dignis locus est, sed fit malis ignis.

Ainsi se trouve naturellement lié le sujet du *mépris du monde*, qui inspira tant de fois les prédicateurs, à la Danse des Morts qui

manuscripts de Munich ajoute une petite moralité appelée le troisième sermon (*dy tritt predig*), où reviennent tous les lieux communs relatifs au sort de l'homme après cette vie; puis la Mort, ou plutôt un mort conclut en se donnant comme exemple aux vivants des effets de la destruction charnelle et de la décomposition cadavérique qu'opère le séjour du tombeau.

Il existe encore dans plusieurs autres bibliothèques de l'Allemagne des manuscrits renfermant des compositions du même genre; je citerai particulièrement la bibliothèque de Stuttgart. Espérons que le savant et laborieux Massmann parviendra à en dresser l'inventaire complet, et enrichira de ce nouveau travail ses études bibliographiques sur la littérature des Danses des Morts.

Les manuscrits français que nous possédons sur la funèbre allégorie paraissent tous se référer à la Danse Macabre et avoir été copiés sur les anciennes éditions de cette Danse. C'est ce qu'il faut dire du manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 7310,3 (anciennement au fonds Colbert sous le n° 1849), qui n'a point de titre spécial, mais qui porte au dos de la reliure ces simples mots : *Danse Macabrée*. Ce superbe manuscrit, orné d'images enluminées avec un grand soin, contient les rimes de la Danse imprimée de 1485. Les autres manuscrits de la Bibliothèque nationale où se trouve la Danse des Morts française n'ont que du texte et point de miniatures. Tel est, par exemple, le manuscrit coté *Supplément 632*, où le docteur est appelé *Machabre*, circonstance que j'ai déjà fait remarquer; le manuscrit 543, du fonds Saint-Victor, où le docteur est nommé *un maistre qui est au bout de la Danse*; enfin, le manuscrit 7398, anciennement 394, du fonds de Bouhier, contenant à la fin un fragment intitulé : *cy après s'ensuit la Danse Macabre aux hommes*. Le texte est le même que celui du manuscrit 7310.

Je ne passerai pas aux Danses imprimées sans avoir complété ce que j'ai dit des Danses manuscrites par la relation d'une découverte bibliographique qui, pour n'être pas aussi importante qu'on l'avait cru d'abord, n'en est pas moins digne d'attention. Nous lisons, dans l'ouvrage de M. Hippolyte Fortoul, que M. Douce cite (en les tronquant), quelques vers d'un ancien poème espagnol qu'il attribue, sur la foi de D. Th. Antonio Sanchez, à un troubadour juif du xiv^e siècle, et qu'il faudrait prendre, si l'on se rangeait de son avis, pour le premier monument authentique où la Danse des Morts se montre entièrement formée. (Il ne tient pas compte des Danses murales du xiv^e siècle, comme la Danse du Petit-Bâle et la Danse Macabre du cimetière des Innocents.) Ce poème, connu par un manuscrit qui, à la fin du dernier siècle, était encore déposé à la bibliothèque de l'Escorial (rayon IV, lettre b, n° 21), porte le titre suivant : *Danza general de la Muerte en que entran todos los estados de gentes*. M. Hippolyte Fortoul expose les raisons qui lui font douter de l'authenticité de cette Danse comme œuvre du xiv^e siècle, et surtout comme production originale de Rabbi don Santo. L'emploi d'une forme de versification qui ne fut en honneur que dans les premières années du xv^e siècle, sous le règne de Jean II, lui paraît déceler clairement l'anachronisme. Ensuite on possède si peu de renseignements sur la vie du poète qui en est supposé l'auteur, qu'on ne peut inférer de la réunion d'une pièce de vers portant le nom de ce dernier avec deux autres ouvrages, la *Doctrina christiana* et la *Danza general de la Muerte*, qui ne portent aucun nom, mais qui, dans le manuscrit de l'Escorial, se trouvent être de la même écriture que la pièce de vers ci-dessus; on ne peut inférer, dis-je, de cette rencontre; peut-être fortuite, que le poème intitulé *Consejos y documentos del Judio Rabbi don Santo al Rey don Pedro*, et la *Danza general de la Muerte*, soient précisément du même individu et de la même époque. L'écriture, d'ailleurs, aussi bien que les rimes du monument littéraire dont il s'agit, si elles étaient soumises à l'examen des savants, rajeuniraient peut-être d'un siècle. Enfin, il n'est pas prouvé que le juif Rabbi Santo, ou don Mose (son véritable nom d'après Sanchez), se fût converti au christianisme, et que, par conséquent, il eût été en position d'écrire la *Doctrina christiana*, aussi bien que la

semble en être une glose dramatique. M. Edclstand du Meril, qui probablement ne connaissait pas le passage que je viens de citer, n'en a pas moins observé, avec une profonde sagacité, que la donnée morale du *contemptu mundi* était l'expression de ce re-

tour vers la pensée première du christianisme que les moines provoquèrent avec tant de persistance, et que la peinture voulut aussi seconder par les fresques du Campo-Santo de Pise et toutes les Danses des Morts. (*Poésies populaires latines*, 1847, p. 125.)

Danza general de la Muerte, qu'on lui attribue. Somme toute, M. Hippolyte Fortoul, d'après les divers motifs qu'il allègue, et surtout d'après les observations qu'il présente sur les anciennes phases de la versification espagnole, croit devoir conclure en rapportant à la seconde partie du xv^e siècle le monument littéraire auquel M. Douce avait assigné un âge encore plus respectable. Quelques détails maintenant sur le poème : il commence par une courte introduction en prose (1) ; puis vient le prologue, composé de huit octaves (2). Il y a ensuite le sermon du prédicateur, et finalement l'appel général de la Mort, conviant *tous humains* à la danse. Alors la folle tourbe s'ébranle, et la ronde suit l'ordre accoutumé. A la fin est une prière que tous les morts élèvent en chœur vers Dieu. Suivant une assertion de Rodriguez de Castro, Rabbi Santo aurait aussi composé un *Débat du corps et de l'âme*. Je ne nie point que ces sujets n'aient pu être traités en Espagne aussi fréquemment qu'ils l'ont été partout ailleurs, mais j'ai peine à croire qu'une poésie aussi recherchée, aussi travaillée, aussi prétentieuse même, que me paraît l'être celle de la *Danza general de la Muerte*, puisse être l'ébauche du genre, la première donnée d'une composition qui, en Allemagne, se montre dans le principe éminemment populaire de style, de forme et de pensée. Il faudrait donc admettre que l'Espagne, en cette occasion, prit une route toute différente de celle qui fut adoptée généralement, et fit entrer d'emblée l'allégorie de la Mort dans les sentiers fleuris de la haute littérature ? Cela n'est guère probable. Voici, au reste, une strophe d'après laquelle on pourra se former une idée du style de cette composition. C'est la Mort qui parle :

A esta mi danza traxe de presente
 Estas dos Donzellas que vedes fermosas :
 Ellas vinieron de muy mala mente
 A oír mis canciones que son dolorosas.
 Mas non les valdran flores nin rosas
 Nin las composturas que poner salian :
 De mí, si pudiesen, partirse querrian :
 Mas non puede ser, que son mis esposas (3).

La plus ancienne Danse imprimée que l'on ait découverte jusqu'à ce jour, indépendamment des Danses xylographiques des manuscrits de Munich et de Heidelberg, est en allemand, et a pour titre : *Der doten dantz mit figuren klage und antwort schon von allen staten der werlt*, 22 feuilles, 42 gravures, petit in-folio. La première édition date, à ce que l'on croit, de l'an 1459. Peignot ne l'a point connue ; M. Massmann, dans sa *Littérature de la Danse des Morts*, et M. Brunet, dans son *Manuel du libraire*, l'ont mentionnée en citant les différentes éditions qu'ils savaient en avoir été faites ; mais le second de ces estimables bibliographes a oublié celle dont le riche dépôt de Strasbourg possède un magnifique exemplaire. Cet exemplaire est relié avec un autre ouvrage du xv^e siècle intitulé *Buch der Seusse*, 1482, in-folio, et avec une *Pronosticatio latina* (4). D'après la date de la *Pronosticatio latina*, qui fut imprimée d'abord en 1488, et parut de nouveau à Mayence en 1492, et d'après les inductions que fournissent encore d'autres particularités, notamment l'unité observée dans l'exécution matérielle des différentes parties du volume, on peut être fixé, je crois, d'une manière assez certaine sur l'époque où cette édition du gothique *Doden*

(1) Voyez la note précédente.

(2) Yo so la Muerte cierta a todas criaturas
 Que son y seran en el mundo durante :
 Demando y digo : O ome ! porque curas
 De vida tan breve en punto pasante ?

Les deux premiers vers ci-dessus pourraient être rendus très exactement par les deux suivants tirés de la *Danse des Aveugles* et d'une pièce de vers, selon toute probabilité, plus ancienne, que l'on trouve dans quelques éditions de la *Danse Macabre*, où elle a pour titre : *Mort menace l'humain lignage*.

Je suis la Mort de nature ennemye,
 Qui tous vivans finalement consomme.

(3) Strophe que M. Villemain, dans ses leçons sur la littérature du moyen âge, a traduite de la manière suivante : « J'appelle d'abord » à ma danse ces deux jeunes filles que tu vois là si belles. Elles » sont venues à mauvaise intention pour entendre mes chansons » qui sont tristes ; mais ni les fleurs, ni les roses, ni les parures » qu'elles ont coutume de porter ne les défendent. Si elles le pou- » vaient, elles voudraient bien se séparer de moi ; mais cela ne se » peut, car elles sont mes fiancées. » (H. Fortoul, *la Danse des Morts dessinée par Holbein ; Essai sur les poèmes et sur les images de la Danse des Morts*, IV.)

(4) Le volume qui contient ces précieux incunables est coté M. 851.

Dantz vit le jour. J'ai comparé la copie que j'en ai fait prendre avec la description que Massmann donne de l'édition de 1459 (regardée jusqu'ici comme la plus ancienne, mais qui n'est peut-être pas la première) (1), et je me suis assuré qu'à l'exception de quelques inversions peu importantes dans l'ordre des gravures, de quelques variantes orthographiques et de quelques changements de mots dans les strophes, ces deux éditions coïncident parfaitement. On doit la découverte de ce précieux incunable au savant bibliothécaire de la ville de Strasbourg, M. Jung, qui se montre animé d'un zèle peu commun pour tout ce qui tend au progrès des lumières ainsi qu'à la prospérité du bel établissement confié à ses soins. Instruit par lui de l'existence de cette édition, M. Massmann en a donné avis au public dans sa *Littérature der Teutentänze*, et ensuite avec plus de détail dans le numéro du *Scrapsium* du 15 novembre 1842. J'ai moi-même à M. Jung l'obligation plus grande encore d'avoir pu enrichir mon livre sur les Danses des Morts d'une copie des sujets, vraiment curieux, que le *Doden Dantz* contient, et qui sont du plus haut intérêt sous le rapport musical. Il serait difficile de trouver une plus riche collection d'instruments anciens. Beaucoup de ces instruments n'existent dans aucune autre Danse, et il en est plusieurs dont les exemples sont en général fort rares sur les monuments qui nous restent du moyen âge. Divers motifs donnent lieu de croire que cette Danse est un des premiers modèles du genre, et qu'elle appartient à une époque beaucoup plus reculée que ne l'indique la date de son impression. Si elle n'est antérieure à la Danse Macabre, elle est du moins contemporaine de cette œuvre dont le texte en plusieurs endroits répond exactement au sien (2). Mais cette ressemblance des textes n'est pas la seule qu'on puisse signaler, il y a encore entre elles cette analogie remarquable que les strophes y sont de huit vers, tandis que les légendes communes aux Danses bâloises, à celles de Berne, de Lucerne, à quelques autres encore des mêmes contrées, imitées des tableaux de Bâle, enfin aux manuscrits des bibliothèques de Munich et de Heidelberg, ont des rimes en forme de quatrains. Un autre rapprochement est à faire entre les séries de personnages qui figurent dans ces deux rondes de la Mort et qui sont à peu près composées des mêmes éléments (3). Au contraire, les Danses qui affectent le type propre aux Danses bâloises offrent une tout autre disposition et des personnages qu'on ne retrouve point dans les compositions dont il s'agit. J'avoue que les images qui ornent les textes ne confirment point le rapport qui semble exister entre eux. Les figures de la Danse Macabre sont d'un tout autre caractère que celles de la vieille ronde allemande. Dans celle-ci chaque gravure ne contient qu'un sujet ; dans celle-là, au contraire, il y a deux sujets par gravure. D'un autre côté, les costumes diffèrent ainsi que l'attitude des personnages et la composition des groupes. Seul, l'envoyé de la Mort se montre à peu près sous les mêmes traits dans chaque Danse. Il y est réduit à l'état de squelette et quelquefois à celui de cadavre à moitié décharné, ce qui n'a point lieu dans d'autres peintures, notamment dans les tableaux de Bâle, dans la fresque de l'abbaye de la Chaise-Dieu et dans celle du Temple-Neuf de Strasbourg, où le spectre conserve presque toujours l'aspect moins repoussant d'un corps amaigri et desséché. La vieille Danse allemande offre cela de particulier, que les serpents y jouent un rôle très animé et se montrent à peu près partout, tantôt passant à travers les os du squelette, tantôt s'échappant

(1) M. Massmann cite en tout trois éditions de cette danse : une première avec la date approximative de 1459 ; une seconde avec celle de 1470, et une troisième sans date, qui néanmoins lui paraît être plus récente que les deux autres.

(2) L'exemple le plus frappant que l'on puisse donner de cette conformité est le discours de l'enfant.

DODEN DANTZ.

Das kyndelin.

*A a a ich han noch nyt sprechen
 Ende geboren hude musz ich auffbrechen,
 Wann keyn stund mag ich sycher syn
 Wie wol ich byn eyn kleynes kyndel yn
 Dysz merckh alle gar eben
 Ich han noch nyt leren leben
 Und musz doch sterben also baldt
 Als wollstirbt das jung als das alt.*

DANSE MACABRE.

Le petit enfant.

*A a a, ie ne scay parler
 Enfant suis, lay la langue mue,
 Hyer naquis, huy men fault aller,
 Je ne fais quentre et yssue,
 Rien nay meffait, mais de paoursue
 Prendre engre me fault cest le mieulx
 Lordonnance de dieu ne se mue
 Aussi tost meur ieune que vieulx.*

Le texte anglais commence aussi par *A a a*, *woorde I canot speake.*

(3) Pour ce qui est des hommes, car H y a très peu de femmes dans le *Doden Dantz*.

de sa bouche, de son crâne, de ses entrailles ou sortant de l'instrument dont il joue (1). Ces serpents manquent à la Danse Macabre, qui ne possède non plus qu'un très petit nombre d'instruments de musique, du moins comparativement à l'autre danse dont les gravures, à l'exception de trois, contiennent chacune un dessin d'instrument. Puisqu'elles diffèrent à ce point sous le rapport iconologique, il n'est guère présumable qu'elles aient été calquées l'une sur l'autre, mais on peut admettre que l'idée en a été puisée à une même source. Laquelle, dira-t-on? C'est ce que le temps seul nous apprendra. Effectivement, rien n'a pu déterminer encore si la Danse allemande que je viens d'examiner est la copie exacte d'une ancienne peinture murale, ou bien si, de même que celle d'Holbein, elle est simplement l'œuvre d'un artiste jaloux d'imiter quelques unes des sinistres allégories exposées sur les murailles pour attirer les regards du peuple et exciter sa dévotion.

La première *Danse des Morts* publiée en France est la *Danse Macabre*. La plus ancienne édition connue de cette Danse est celle de 1485. Les images qui s'y trouvent passent pour avoir été prises des peintures murales du charnier des Innocents. Quoi qu'il en soit, elles forment ici un ouvrage bibliographique spécial. A la fin du volume, on lit au recto du feuillet : « *Cy finit la Danse Macabre imprimée par un homme Guy Marchant, de morant au grāt hostel du college de Navarre en champ Gaillart a Paris, le vint huitieme iour de septembre. Mil quatre cēt quatre vingz et cinq* (1 vol. pet. in-fol. goth., composé de deux cahiers de dix feuillets et vingt pages, sans chiffres, signatures, ni réclames. — Voy. Peignot, p. 93). » Dans cette première édition, les personnages de la ronde appartiennent tous au sexe masculin; c'est une Danse d'hommes (2). Il en est de même dans la seconde édition qui parut aussi le 7 juin 1486 chez Guyot Marchant (3). La même année, et un mois après, le 7 juillet, le libraire parisien publia la *Danse des Femmes*, vraisemblablement imitée de celle des hommes (4). Enfin la série des femmes fut jointe à la série masculine dans une édition imprimée à Lyon en 1499, mais qui n'est peut-être pas la première en ce genre. La quatrième édition de la Danse Macabre s'annonce comme étant une traduction latine faite d'après l'allemand. Elle a pour titre : *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita et à Petro Desrey Treccio quodam oratore nuper emendata* (5). *Parisiis, per magistrum Guādonem Mercatorem pro Godefrido de Marnef, 1490*, in-fol. goth. Cette édition a jeté une grande incertitude sur l'origine de la Danse Macabre. M. Brunet, dans son *Manuel du libraire*, en annonçant cette édition, n'hésite pas à dire : « Son titre atteste que la Danse Macabre a été composée originellement en allemand. » J'ai traité cette question plus haut ;

(1) Ces serpents se montrent pourtant dans quelques tableaux de la Danse du Grand-Bâle, et Conrad Meyer s'est plu à en introduire un assez grand nombre dans la sienne.

(2) Indépendamment de l'Acteur, du Roy mort et du squelette, on y trouve les personnages suivants, lesquels défilent deux par deux, de manière à former deux sujets pour un seul tableau. Ainsi :

Le pape, l'empereur ; — le cardinal, le roy ; — le patriarche, le connestable ; — l'archevesque, le chevalier ; — leuesque, lescuyer ; — labbe, le baillly ; — le maistre, le bourgeois ; — le chanoine, le marchand ; — le chartreux, le sergent ; — le moine, l'usurier ; — le médecin, l'amoureux ; — l'advocat, le menestrel ; — le cure, le laboureur ; — le cordelier, l'enfant ; — le clerc, le hermite. Cette édition ne contient ni le *Dit des Trois Morts et des trois Vifs*, ni les autres pièces qui se trouvent ordinairement jointes à la Danse Macabre.

(3) Quelques personnages nouveaux étendent la série de l'édition précédente, savoir quatre squelettes formant un orchestre ; le légat, le duc ; — le maistre descole, l'homme d'armes ; — le promoteur, le gobler ; — le pelerin, le bergier ; — l'hallegardie, le sot. Cette édition contient le *Dit des Trois Morts et des trois Vifs* et plusieurs autres pièces qui ne se trouvent point dans celle de 1485, et qui depuis ont presque toujours été annexées à la Danse Macabre.

(4) On n'y trouve que les gravures des trois premiers sujets. Une

seconde édition, plus complète sous ce rapport, parut en 1491. Les personnages de cette Danse sont : 1° l'auteur ; 2° l'orchestre des quatre morts ; 3° la reine, la duchesse ; 4° les trois morts et un hermite ; 5° deux personnages dont un fou ; 6° la bergère, l'impotente ; 7° la bourgeoise, la femme veuve ; 8° un squelette à cheval emportant un cercueil et repoussant, avec une flèche, le diable qui le poursuit ; 9° la régente, la femme du chevalier ; 10° l'abbesse, la femme de l'écuyer ; 11° la marchande, la baillie ; 12° la jeune épouse, la mignonne ; 13° la pucelle, la théologienne ; 14° la nouvelle mariée, la femme grosse ; 15° la vieille demoiselle, la cordelière ou dévote ; 16° la chambrière, la recommandresse ; 17° la femme d'accueil, la nourrice ; 18° la prieure, la demoiselle ; 19° la femme de village, la vieille chambrière ; 20° la revenderesse, la femme amoureuse ; 21° la garde accouchée, la jeune fillette ; 22° la religieuse, la sorcière ; 23° la bigote, la sote ; 24° la reine morte.

(5) Pierre Desrey (Desray ou Desrez) était d'une ancienne famille de Troyes et vivait sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII. Il paraît que c'était un écrivain laborieux. On lui doit, outre son travail sur la Danse Macabre, une édition et continuation du *Parément et Triumphe des Dames d'Honneur*, par Olivier de la Marche, Paris, Jeh. Petit, in-4° goth. ; les *Chroniques de Monstrelet*, 1484-1496. Du reste, les vers latins de cette édition corrigée par Desrey sont les mêmes pour le sens que ceux des éditions françaises.

je n'ai donc pas besoin d'y revenir, et je renvoie le lecteur aux explications relatives à la Danse du cimetière des Innocents.

A la fin de cette première partie, le lecteur trouvera la table bibliographique des éditions de la Danse Macabre que l'on a pu découvrir jusqu'à ce jour ; le chiffre élevé qu'elles atteignent prouvera combien ce sujet était goûté en France et y trouvait en tous lieux de nombreux lecteurs (1). Les éditions d'un ouvrage pouvant être suffisamment distinguées entre elles par le nom de l'imprimeur, le lieu et la date de l'impression, je n'ai pas jugé qu'il fût nécessaire de reproduire l'intitulé de chacune de celles que l'on possède de la Danse Macabre, d'autant plus, qu'à l'exception de l'édition latine citée plus haut (édition qu'on retrouve encore sous la date de 1499) et de deux ou trois autres, elles portent toujours en tête soit la *Danse Macabre*, soit la *Grand' Danse Macabre*. Il existe, comme on sait, une traduction en langue anglaise de la Danse Macabre attribuée au moine John Lydgate. Elle a été imprimée dans les ouvrages suivants : Tottel, *Fall of Princes* (1554, in-fol.) ; Will. Dougdale et Roy. Dodsworth, *Monasticon anglicanum* (London, 1655, 1661, 1673) ; Will. Dugdale, *History of St.-Paul's Cathedral in London* (London, 1648, in-fol.) ; Francis Douce, *The Dance of death painted by H. Holbein and engraved by W. Hollar* (1796, 1804, p. 73 : *The Dance of Macaber*, annoncée dans la dernière édition en ces termes : « *The Daunce of Machabree : Wherein is lively expressed and schewed the state of manne, and how he is called at uncertayne tymes by Death, and when he thinketh least thereon : made by Dan John Lydgate Monke of S. Edmunds-Bury.* »

Une autre Danse publiée à Londres sous le titre ci-après : *La Danse Machabre or death's duell by W. C.* (Colman, London, s. d., in-12), est annoncée par Ebert, n° 5677.

On ne connaît pas encore d'éditions allemandes de la Danse Macabre, si ce n'est la réimpression de la traduction latine *Chorea ab eximio Macabro*, faite par Goldast dans une compilation qui réunit cette traduction et l'ouvrage de l'évêque Roderiguez : *Speculum omnium statuum orbis terrarum, auctore Roderico episcopo Zamorensi* (Hanovriæ, 1613) (2). Quant à *La Danse Macabre, histoire fantastique du xv^e siècle* par le bibliophile Jacob (Paris, Renduel, 1832, in-8°), ce n'est point une édition nouvelle de l'ancienne Danse française, mais bien un roman dont le sujet est tiré de quelques particularités de l'histoire de cette Danse.

Le détail minutieux des différentes éditions de la Danse Macabre a été fait par Peignot (*Recherches sur les Danses des Morts*, p. 98 et suiv.), par Massmann (*Literatur der Todtentänze*, p. 91 et suiv.), par Brunet (*Manuel du libraire*) ; j'y renvoie le lecteur.

Dans les livres d'Heures gothiques publiés en France, on retrouve souvent les sujets gravés et réduits de la ronde funèbre. J'emprunte au *Manuel du libraire* une courte notice sur les Heures gothiques imprimées, et à Massmann la table bibliographique qu'il a donnée de toutes celles qui contiennent la Danse Macabre. « Simon Vostre, libraire, dit Brunet dans son *Manuel*, fut le premier, à Paris, qui réussit à allier la gravure à la typographie ; et, avec l'assistance d'un artiste, que Papillon nomme Jolat, et celle de l'imprimeur Philippe Pigouchet, il commença à publier, dès l'année 1486, et peut-être même deux ans plus tôt, ces Heures si remarquables par la beauté du vélin, la qualité de l'encre, et surtout par la variété

(1) On remarquera que la ville de Troyes en Champagne, dont les presses actives approvisionnaient les foires de la France des livres les plus recherchés du peuple, fut celle qui reproduisit la Danse Macabre avec le plus de fidélité et de constance, malheureusement on ne peut dire aussi avec le plus d'art et de goût. Au milieu du siècle dernier, elle n'avait pas encore cessé de la réimprimer sous son titre primitif, annonçant seulement que le vieux gaulois en était renouvelé en langage plus poli, rénovation détestable et bien appropriée aux grossières images sur bois qui figurent à côté du texte. L'édition de 1641, exécutée d'après celle de 1531, est déjà fort mal imprimée, et plus pitoyables encore sont celles qui se vendent à Troyes, chez Baudot, acquéreur des fonds réunis des Oudots et des Garnier. A partir de 1729, Peignot ne les a plus jugées dignes d'une mention, et Massmann, à qui nous emprun-

tons la table bibliographique de la Danse Macabre a fait comme lui.

(2) Un bel exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque de Strasbourg. J'ai déjà dit qu'en le parcourant j'y ai trouvé, liv. 1^{re}, p. 99, un long chapitre sur la musique, sur ses avantages et sur ses inconvénients. Non seulement l'auteur, l'évêque Rodriguez, divise les arts libéraux, conformément à l'ancienne classification de trivium et quadrivium, et assigne à la musique le second rang parmi les sciences mathématiques dont l'ensemble forme le quadrivium ; mais plus loin, page 179, dans un autre chapitre (chap. xv), il traite de la dignité et des prérogatives des chanteurs et des *printiers*, de la vénération qui leur est due et de plusieurs autres objets relatifs à cette matière. Les pages 232 à 277 contiennent le *Speculum salutare Chorea Macabri*.

» des bordures où, à des arabesques les plus agréables, à des sujets grotesques les plus singuliers, succèdent alternativement des chasses, des jeux, des sujets tirés de l'Écriture sainte, ou même de l'histoire profane et de la mythologie, et enfin ces *Danses des Morts* imitées de la *Danse Macabre des hommes et des femmes*, qui était alors dans toute sa vogue, petites compositions dont on admire encore la piquante expression. Ces bordures, qui sont d'ailleurs plus remarquables pour le fini de la gravure que pour le dessin, se composaient de petits compartiments qui se divisaient, se changeaient, se réunissaient à volonté, selon l'étendue et le format du volume où elles devaient figurer; en sorte que tout en employant presque toujours les mêmes pièces, il était cependant si facile de donner aux différentes éditions qu'on publiait une apparence de variété, qu'à peine en trouve-t-on deux qui se reproduisent exactement page pour page. Les grandes planches destinées à recevoir l'embellissement de la peinture sont en général moins terminées que les petites, mais on y reconnaît toujours un même faire. Les Heures de Simon Vostre furent bien accueillies, et ce qui le prouve, c'est que d'autres libraires cherchèrent à les imiter, et y parvinrent avec plus ou moins de bonheur. A cette époque parurent donc des productions du même genre chez Ant. Vérard, déjà si célèbre par la publication de ses grands volumes de chroniques, de romans de chevalerie, etc., chez Thielman Kerver, chez Gilles et Germain Hardouin, chez *Eustace* et chez d'autres. C'est ainsi que la fabrication des Heures devint une industrie toute parisienne, ou du moins on ne la cultiva nulle part avec autant de succès qu'à Paris. C'est ainsi que pour cet objet la France tout entière, une partie des Pays-Bas et l'Angleterre elle-même, demeurèrent pendant assez longtemps tributaires des presses de la capitale. » Suit dans Brunet le catalogue des livres d'Heures, classés d'après le nom des imprimeurs et décrits avec soin. Je remplace ici cette nomenclature par la table bibliographique de Massmann. (Voy. à la fin de cette première partie, tabl. III.)

En 1538, à Lyon, un an après la publication dans cette ville d'une nouvelle édition de la *Danse Macabre* due au libraire Pierre de Sainte-Lucie, surnommé *le Prince*, parut, chez un autre libraire, un ouvrage avec gravures sur bois intitulé : *Les Simulachres et Historiees faces de la Mort, avtant elegammēt pourtraictes que artificiellement imaginees. A Lyon, soubz l'escu de Coloigne, MDXXXVIII* (à la fin on lit : *Excudebant Lvgdvni Melchior et Gaspar Trechsel fratres, 1538*); pet. in-4 de 4 ff. prélimin., et 48 ff. Cet ouvrage renferme 41 figures représentant une *Danse des Morts*. Au haut de chaque planche, on lit un texte latin extrait de la Bible et analogue au sujet; au-dessous sont imprimés quatre vers français qui les expliquent. Quelle est, se demande-t-on, cette *Danse des Morts*? Une reproduction de la *Danse Macabre*? Non. Une copie de la *Danse de Bâle* ou de quelque autre *Danse murale* de la Suisse ou de l'Allemagne? Pas davantage. C'est, disons-le sur-le-champ, une œuvre originale présentant, sous des formes plus pures et plus artistiques, une nouvelle interprétation du lugubre sujet traité dans les tableaux gothiques des anciens monuments avec rudesse et naïveté. C'est, en un mot, ce qu'on peut appeler à bon droit la *Danse des Morts* de la Renaissance. Quoique nous ayons dit qu'il s'agissait d'une œuvre originale, c'est-à-dire d'une composition nouvelle sur un sujet déjà vieux, mais que le talent devait rajeunir, on comprend sans peine que l'artiste qui l'exécuta ait plusieurs fois reporté sa pensée, pendant la durée de son travail, sur les anciens monuments qui avaient mis, longtemps avant qu'il y songeât lui-même, ce sujet en vogue. Or dans le siècle où il vivait, la *Danse Macabre*, loin d'être oubliée en France, s'y réimprimait encore chaque jour, et la *Danse de Bâle* commençait à exciter l'admiration universelle. Ni l'une ni l'autre ne pouvaient donc lui être inconnues, surtout la dernière, qui appartenait à une ville où s'écoulèrent, dit-on, les premières années de sa vie, et où plusieurs même veulent qu'il soit né (1). Cet artiste, dont nous n'avons pas encore fait

(1) Bâle et Augsbourg se disputent l'honneur d'avoir servi de berceau à Holbein. Ce qu'il y a de certain, c'est que le père de cet artiste, peintre lui-même, était né à Augsbourg. Vers 1498, il quitta cette ville, traversa quelques parties de la haute Allemagne, séjourna au pied du Taunus, à Grunstadt et enfin s'arrêta à Bâle. Il fut le chef d'une jeune et intéressante famille : Ambroise

Holbein, considéré comme l'aîné de ses fils, Valérius Holbein peut-être le cadet, Hans Holbein, surnommé le jeune, sans doute parce qu'il était le dernier. Ces enfants du vieux citoyen d'Augsbourg embrassèrent la profession de leur père; ils s'y distinguèrent par un talent précoce et illustrèrent la ville de Bâle. Qu'ils soient nés dans cette ville ou à Augsbourg ou à Grunstadt, c'est ce qu'on n'a

connaître le nom, n'est autre que le célèbre Hans Holbein, au sujet duquel Henri VIII, roi d'Angleterre, dit un jour *qu'il pouvait bien faire de quatre paysans quatre comtes, mais non de quatre comtes un seul Holbein* (1). Les œuvres de cet artiste, ses dessins comme ses tableaux, sont très estimés des connaisseurs. De tout temps les plus grands maîtres ont rendu justice à son talent. Sa Danse des Morts excitait particulièrement l'attention de Rubens, qui se plaisait à l'étudier et à en exécuter lui-même des copies (2). Mais sait-on où furent faits les dessins originaux? Est-ce à Bâle, est-ce à Londres? A vrai dire, on l'ignore. D'après le costume et le caractère de quelques unes des figures qui s'y présentent, on a présumé qu'ils dataient du séjour qu'Holbein fit en Angleterre; mais cela n'a pas été prouvé (3). Quoi qu'il en soit, ces dessins y furent retrouvés par Wenceslas Hollar dans une collection que Coxe croit avoir été celle d'Arundel. Ils parvinrent, on ne sait comment, dans le cabinet de M. Crozat, qui fut vendu en 1771. Le prince de Gallitzin en fit l'acquisition, et quelques uns assurent qu'ils sont à présent en la possession de l'empereur de Russie. L'édition de Lyon, que nous avons citée plus haut, ne peut être considérée comme la première des dessins d'Holbein. Ceux-ci furent publiés pour la première fois vers 1530 sur des feuilles imprimées d'un seul côté avec une inscription en allemand au haut et au bas, format in-8, sans cote ni lieu d'impression, et vraisemblablement sans titre (4). Celui que porte l'édition de Lyon est probablement de l'invention des libraires Trechsel, à moins qu'il n'ait été imaginé par l'auteur des quatrains en langue française joints à cette édition, lequel était aussi un libraire, un savant libraire de Paris, Gilles Corrozet, né en 1510, mort en 1568. Papillon (*Traité de la gravure en bois*), Rumohr (*Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen*, Leipzig, 1836), ont prétendu qu'Holbein avait dessiné sur bois et gravé lui-même les dessins de sa Danse (5) : opinion que Jansen (*Origine de la gravure*, t. I^{er}, p. 119), Bartsch (*Le Peintre graveur*, t. VII, p. 19 et suiv.) et quelques autres ont combattue avec assez de fondement. En effet, le monogramme H. qui se voit à l'estampe de la Princesse (d'autres l'appellent la Duchesse) semble prouver que les gravures sont de Hans Lutzelburger, surnommé Franck, artiste qui vivait à Bâle au commencement

pu savoir jusqu'ici. Dans le registre de la corporation des peintres de Bâle, on trouve deux passages qui fournissent de nouvelles données sur cette question. A l'année 1517, on lit que le jour de Saint-Mathieu, Ambroise Holbein, peintre d'Augsbourg, étant dans sa dix-septième année, fut reçu membre de la corporation et qu'il jura d'en observer les règlements, comme tous ses collègues s'y étaient engagés. A l'année 1520, on lit encore : *Item la corporation, le dimanche qui précéda la Saint-Michel, reçut le peintre Hans Holbein, âgé de dix-sept ans.* Si Hans Holbein avait dix-sept ans en 1520, il est donc né en 1503, et non pas en 1498, ni en 1495, encore moins en 1489, comme d'autres le prétendent.

(1) Hippolyte Fortoni, *La Danse des Morts dessinée par Holbein*, p. 134. Rapporté quelque peu différemment dans Moreri, où l'on trouve qu'un grand seigneur de la cour d'Angleterre ayant été rudoyé par Holbein, en porta sa plainte au roi; mais le roi, au lieu de donner satisfaction au susceptible courtisan, se contenta de répondre qu'il lui serait plus facile de faire sept comtes de sept paysans qu'un seul Holbein de tant de comtes.

(2) « En traitant ce sujet, il (Holbein) a déployé une richesse d'imagination si surprenante, il a montré tant de jugement dans sa manière de grouper les figures, et tant d'esprit dans leur exécution, que Rubens se plaisait à étudier ces dessins avec une attention particulière et ne dédaigna pas d'en faire lui-même des copies. » (Coxe, *Lettre sur la Suisse*, trad. par M. Ramond, t. II, p. 309-311, édit. de 1782.) C'est ce qui a fourni à quelques écrivains le prétexte d'avancer étourdiment que Rubens était l'auteur de la Danse de Bâle.

(3) Suivant M. Peignot et quelques autres, il arriva à Londres

en 1520, âgé de vingt-deux ans. Holbein se serait donc rendu en Angleterre l'année même de sa réception dans le corps des peintres de Bâle. Cela n'est guère probable. Toujours est-il qu'il aurait eu à cette époque dix-sept ans et non pas vingt-deux ans. On a reporté avec plus de raison son départ de Bâle à l'année 1526. C'est, d'après Moreri, le comte d'Arundel qui l'engagea à faire ce voyage. Holbein, protégé, dit-on, en Suisse, par Erasme dont il avait orné les productions littéraires, trouva, en Angleterre, d'autres protecteurs non moins illustres, entre autres le chancelier Thomas Morus et le roi lui-même, qui le logea à Whitehall et lui donna des appointements annuels de 30 livres sterling.

(4) Les gravures tirées sur des feuilles séparées, et non réunies en corps d'ouvrage, sont au nombre de quarante (hautes de deux pouces, quatre lignes et demie, sur un pouce dix lignes de largeur) et disséminées dans les cabinets d'estampes. On en trouve des séries plus ou moins nombreuses, mais bien rarement de complètes. Toutefois on cite comme atteignant le chiffre de quarante planches, les collections de la bibliothèque de Bâle en Suisse, de William Young Ottley en Angleterre, et du cabinet du roi à Berlin. M. Brunet, dans son *Manuel*, blâme les auteurs qui ont avancé trop légèrement, selon lui, que ces premières épreuves dataient de 1530. Cependant M. Massmann tient à cette date, et fait remarquer que les premières gravures de la Danse d'Holbein figurent dans des ouvrages qui ont paru avant l'an 1538, témoin celui que publia Jacob de Liesvelt, à Anvers en 1535. C'est cette année-là aussi qu'Albrecht Glockendon de Nuremberg imita deux sujets de la Danse d'Holbein pour en orner le livre de prières des ducs de Bavière.

(5) Ainsi que tous ceux qu'il composa sur des sujets de l'Ancien Testament.

du xvi^e siècle (1). Mais parce qu'on refuse à Holbein l'honneur d'avoir gravé lui-même son œuvre, ce n'est pas une raison pour le déclarer à peu près étranger à la composition de cette Danse des Morts, comme l'a fait Douce, et d'après lui M. Brunet dans son *Manuel du libraire*. Ce qui a jeté du doute sur cette partie de la question, c'est un passage singulier de l'épître dédicatoire des *Simulachres*, publiés en 1538 chez les frères Trechsel, à Lyon (2). Dans ce passage, que M. Leber a signalé, l'éditeur (les Trechsel, peut-être), ou l'auteur anonyme de la dédicace, exprime ses regrets sur la mort de *celuy qui nous a icy imaginé de si élégantes figures.... et qui ne peut parachever plusieurs autres figures jà par lui tracées* (3). Or cela ne peut s'entendre d'Holbein dont la vie s'est prolongée jusqu'en 1554 ; mais Otley (*Enquiry into the origin and early history of engraving*, II, p. 759) veut qu'il s'applique, non pas à celui qui a fait les dessins, mais à celui qui les a gravés. M. Hippolyte Fortoul, de son côté, suspecte la bonne foi et la franchise de l'écrivain qui traça les lignes rapportées ci-dessus, et présume que cette *déploration* sentimentale sur la mort du peintre n'est qu'un artifice de rhétorique employé pour démontrer le pouvoir de la Mort sur les hommes les plus illustres, ou bien pour justifier l'omission de quelques dessins, entre autres de celui qui représente le *charretier froissé et espaulti sous son ruiné chariot*, dessins qu'il n'avait peut-être pu se procurer, et qu'il a trouvé commode de dire inachevés par suite de la mort de l'artiste (4). Douce, ayant contesté à Holbein l'invention de la Danse dont nous parlons, devait naturellement songer à lui chercher un remplaçant. Mais son choix, il faut en convenir, n'a pas été heureux, et c'est sur un nom tout à fait obscur, ou du moins inconnu dans l'histoire de l'art, qu'il s'est fixé. Selon l'écrivain anglais, un certain Reperdius, artiste que dans une pièce de vers latins le poète Bourbon a mis en parallèle avec Holbein (5), serait l'auteur des dessins des *Simulachres de la Mort* restés inachevés, et Holbein en aurait donné plus tard la suite. M. Hippolyte Fortoul croit que le poète qu'on vient de nommer n'a composé ces vers que pour flatter quelque vanité provinciale aujourd'hui tout à fait oubliée. Ce qui donne du poids à cette conjecture, c'est que Nicolas Bourbon lui-même, dans ses ouvrages, attribue clairement les images de la Mort au peintre de Bâle :

DE MORTE PICTA A HANSO PICTORE NOBILI.

Dùm Mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tantâ arte Mortem retulit, ut Mors vivere

(1) Il se peut que, faute d'un examen attentif, on ait pris les lettres HL, liées ensemble, pour le monogramme d'Holbein, qui a toujours signé son nom par un H et un B également liés.

(2) Cette épître, adressée à Jeanne du Touszelle, abbesse du couvent de Saint-Pierre à Lyon, est écrite de ce style prétentieux et recherché qu'affectionnèrent les beaux esprits de la Renaissance, et que Pontus de Thiard, dit Solitaire second, l'une des étoiles de la pléiade, nous montre, dans ses œuvres, déjà passé à l'état de phœbus et de galimathias. L'auteur de l'épître dédicatoire des *Simulachres* faisant montre de son mépris pour les anciennes éditions gothiques qui n'étaient plus dignes des lecteurs raffinés du xvi^e siècle, dit d'un ton de pédant : « *Cessent hardyment les antiquaillieurs et amateurs des anciennes images de chercher plus antique antiquité*. Pour lui, il donnait à son public *diverses tables de mort non painctes, mais extraites de l'Escriture sainte, colorées par Docteurs ecclésiastiques, et ombragés par philosophes*. On voit d'après ces paroles que les simulachres sont bien nommés la *Danse des Morts de la Renaissance*.

(3) « Très grandement vient à regréter la mort de celuy qui nous a icy imaginé de si élégantes figures (de la Mort), avant-cantés autant toutes les patronnés jusqu'icy comme les peintures de Appelles ou de Zeusis, surmontent les modernes, car ses histoires funebres, avec leurs descriptions sévèrement rimées aux advisants donnent telle admiration, qu'ils en jugent les mortz y apparolstre très vivement, et les vifs très mortement représenter. Qui me faict penser que la mort craignant que cet excel-

lent painctre ne la paignist tant vive, qu'elle ne fut plus crainte pour mort, et que pour cela luy même n'en devint immortel, que a cette cause elle lui accéléra si fort ses jours qu'il ne peut parachever plusieurs autres figures, jà par luy tracées; mesme celle du charretier froissé et espaulti sous son ruiné charriot, les roes et chevaux duquel sont là si epouvantablement trezbutchez qu'il y a autant d'horreur à veoir leur précipitation, que de gaie à contempler la friandise d'un mort, qui furtivement succe avec un chalumeau le vin du tonneau effondré. » (*Les Simulachres et Historiées faces de la Mort*, éplt. déd.)

(4) Suivant M. Hippolyte Fortoul, il existe une preuve assez convaincante que l'auteur de la dédicace n'avait pas sous les yeux ces dessins inachevés lorsqu'il les décrivait. On peut voir, en effet, dans la gravure des *Simulachres* qui représente le charretier, que ce n'est point celui-ci, mais le cheval qui est froissé et espaulti sous le ruiné chariot.

(5) Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat à Britannia.
Hannum Ulbium, et Georgium Reperdiem
Lugduno ab urbe Gallia.

L'auteur de ces vers, Nicolas Bourbon, type du poète du xvi^e siècle, l'un des flatteurs d'Erasme, l'ami de Rabelais, était né en 1503, à Vandœuvre, près de Langres. Il visita l'Angleterre, s'y rencontra avec Holbein qui fit son portrait et revint à Lyon, où, selon toute probabilité, il avait déjà résidé auparavant. C'est dans cette ville qu'il publia ses poésies latines en 1538, l'année même de l'impression des *Simulachres*.

Videatur ipsa : et ipse se immortalibus
Parem diis fecerit, operis hujus gloriâ (1).

Après cela, si l'on conserve encore des doutes, on pourra éclairer son jugement par la lecture des ouvrages où cette question est longuement discutée avec des preuves pour ou contre, qui, espérons-le, réussiront un jour à clore le débat (2). En 1542, une édition latine, considérée comme la troisième des *Simulachres*, parut sous le titre ci-après : *Imagines de Morte et epigrāmata, è gallico idiomate à Georgio Aemylio in latinū translata; his accesserunt medicina animæ, tam iis qui firma, quā qui aduersa corporis valetudine præditi sunt maximē necessaria, etc. Lvgduni sub scuto Coloniensi, apud Joannem et Franciscum Frellonios fratres, 1542, in-8* (3). Ce Georgius Aemylius, qui traduisit le texte de Corrozet et qui est nommé dans le titre ci-dessus, était le beau-frère de Luther. D'autres éditions suivirent celles que nous venons d'indiquer ; jusqu'en 1547, il y en eut encore trois en latin (4) publiées par Franz et Johann Frelon ; de 1547 à 1574 quatre en latin, trois en français et une ou deux en italien (publiées par Jean Frelon) (5). Telles sont les éditions originales des dessins d'Holbein. Le titre qu'elles portent n'implique aucune relation entre cette Danse et les peintures de Bâle. Comment est-on venu à les rapprocher si bien qu'on ait fini par ne plus pouvoir les distinguer ? C'est, il faut le dire, en ajoutant foi aux suscriptions mensongères que les éditeurs Hulderich Frölich (6) et Konrad et Joh. Jacob. Mechel imaginèrent pour leurs publications mixtes qui se composent de la suite plus ou moins complète des gravures d'Holbein, jointe à quelques gravures copiées de la Danse murale du Grand-Bâle et de quelques autres encore empruntées soit à la Danse de Berne (peinte par Nicolas Manuel), soit à d'autres Danses allemandes (7). La première édition faite d'après ce système date de 1588. Elle a pour titre : *Zwen Todtentantz Deren der eine zu Bern dem Anderem Ort Hochloblicher Eydgnoschaft zu sant Barfüßern : Der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydgnoschaft auff S. Predigers Kirch-Hof mit Teutschen Versen, darzu auch die Lateinischen kommen, ordenlich sind verzeichnet... Mit schönen und zu beyden Todentantz dienstlichen Figuren, allerley Ständt und Völcker gebreuchliche Kleydung abbildende, gezieret... Jetzt erstmals in Truck verfertigt ; Durch Hulderichum Frölich Plavensem, jetzt Burger zu Basel, in-4* (8).

(1) Nic. Borbonii, *Nugæ*, Ed. Lugd. 1538, fol. 427. (Voy. Pelgnot, *Recherches*.)

(2) C. Fr. von Rumohr, *Hans Holbein der Jüngere*, etc. Leipsick, R. Weigel, 1836, in-8°. Douce, *The Dance of Death*, London. Ce dernier croit que Bourbon ou Borbonius a fait allusion à une peinture du palais de Whitehall que les Anglais ont voulu attribuer à Holbein, mais dont l'existence est plus que douteuse.

(3) Ce titre est la traduction de celui que Frelon avait donné à son édition française de 1542 (la seconde des *Simulachres*), et qui était conçu en ces termes : *Les Simulachres et Historiées faces de la Mort contenant la médecine de l'âme, utile et nécessaire non seulement aux malades, mais à tous qui sont en bonne disposition corporelle. D'avantage, la forme et maniere de consoler les malades. Sermon de saint Cécile Cyprian, intitulé, De mortalitate. Sermon de S. Jan Chrysostome, pour nous exhorter à patience : traictant aussi de la consommation de ce siècle, et du second aduement de Iesus-Christ, de la ioye éternelle des iustes, de la peine et damnation des mauuais. Et austres choses nécessaires à vn chascun chrestien pour bien viure et bien mourir. A LYON, à l'Escu de Cologne, chez Jean et François Frelon, frères. 1542. In-8°. Cette médecine de l'âme contenue dans les *Simulachres*, utile, dit-on, et nécessaire non seulement aux malades, mais à tous qui sont en bonne disposition corporelle, va de pair, comme titre, avec la *Seringue spirituelle pour les âmes constipées en dévotion*, par un missionnaire.*

(4) L'une des éditions qui ont paru en 1545 offre cette particularité qu'elle contient douze gravures de plus que les éditions an-

tiérieures, ce qui porte désormais le nombre total des sujets de la Danse d'Holbein à cinquante-trois. Dans ce nombre figurent les groupes d'enfants joints, on ne sait trop pourquoi, à cette danse et qu'on y a toujours conservés depuis. On ignore si ces gravures ajoutées sont d'Holbein, mais on s'accorde à dire que quelques unes d'entre elles méritent de lui être attribuées.

(5) Avec le même titre que les éditions françaises et latines de 1542, *Simulachri, historie e figure de la Morte, la medecina de l'anima*, etc. In Lyone, appresso Giovan Frellone, 1549.

(6) Hulderich Frölich, citoyen de Bâle, mourut dans cette ville le 3 février 1610. Il était de son naturel enclin à tromper le public, car il voulut s'attribuer la traduction en vers latins de la Danse de Bâle, tandis que ces vers se trouvent déjà dans *Caspari Laudismanni Decennalia mundanæ peregrinationes*. (Voy. *Fabricii Bibl. med. et inf. lat.* 83), et dans un autre ouvrage du même, *Consilium integrum et perfectum de exoticis linguis gallica et italica recte et eleganter addiscendis et ad usum transferendis*, où Laudismann, p. 123, s'en déclare l'auteur. Frölich s'est contenté de faire quelques changements à cette traduction latine, et il osait appeler cela *transfere* et *redigere*.

(7) On remarque dans la suite des gravures de l'édition de Frölich différentes signatures ou monogrammes, comme GS. DH. HW. HIW.

(8) Cette compilation renferme trente-six gravures qui se rapportent à la Danse d'Holbein, quatre à celle des tableaux du Grand-Bâle, quatre autres à celle de Berne.

Une seconde édition du même ouvrage fut publiée en 1608 ; Johann Conrad de Mechel en fit paraître encore une autre en 1715, et commit, selon moi, une supercherie beaucoup plus condamnable que celle de son prédécesseur, en donnant à cette édition un titre qu'il savait appartenir à la suite des tableaux du cimetière de Bâle gravée et publiée par Mérian (1). De là successivement une confusion entre les deux ouvrages, confusion que le nombre des réimpressions et des éditions faites des deux parts accrut singulièrement, et qui réussit à perpétuer jusqu'à nos jours (2), parmi les curieux, les voyageurs et les habitants de Bâle eux-mêmes, la notion inexacte que Holbein était l'auteur de la Danse murale du cimetière des dominicains. Les autres copies sur bois, où le travail de ce peintre célèbre est reproduit avec plus ou moins d'art et de fidélité, sont celles de Vaugris, publiées à Venise depuis 1545 (ou 1546) jusqu'en 1677 (3); celles des Denecker, publiées de 1544 (ou 1542) jusqu'en 1561 à Augsbourg, en 1572 à Leipsig et en 1581 à Saint-Gall (4); celles d'Arnold Birkmann et de ses héritiers, publiées à Cologne et à Anvers de 1555 à 1637 (neuf éditions avec texte latin); celles qui durent paraître à Cologne sans indication de lieu, et environ de 1557 à 1575 (avec un texte allemand de Caspar Scheyt de Worms); celle qui fut publiée à Prague en 1563 avec un texte en langue bohême, et enfin, à une époque plus récente, les éditions anglaises de Bewick (annoncées d'abord chez Court, à Londres, en 1789; ensuite chez Wright, en 1825),

(1) Il en avait déjà paru plusieurs éditions depuis 1621.

(2) On ne saurait croire combien l'esprit de spéculation est préjudiciable aux intérêts de la science. Un libraire de Bâle, nommé Maehly-Lamy, voulant sans doute faire concurrence aux éditeurs des planches de Mérian, vend audacieusement au public, pour une copie fidèle de l'ancienne Danse du cimetière des dominicains, une mauvaise petite brochure qui n'est autre chose qu'une copie de la Danse des frères Mechel contenant les gravures d'Holbein. J'ai acheté moi-même à Bâle, chez ce libraire, un exemplaire de cette brochure dont le titre est absolument semblable à celui des anciennes éditions des frères Mechel. *Der Todten-Tanz wie derselbe in der Weiberühmten Stadt Basel... zu sehen ist*, ou, en français: *La Danse des Morts, miroir de la nature humaine, telle qu'elle se voit* (telle qu'elle se voit ! il y a quarante-quatre ans qu'elle est détruite) *non sans une utile admiration dans la célèbre ville de Bâle*. Bâle, chez Maehly-Lamy, éditeur, 1843. On peut penser que ce titre mentait déjà suffisamment et qu'il n'était pas nécessaire d'y rien ajouter. Point du tout : l'éditeur, dans un Avant-Propos, où il annonce qu'il veut expliquer le but et la valeur de son édition, et où il entreprend de donner quelques éclaircissements historiques sur la Danse de Bâle, ne craint pas d'avancer que les planches qu'il offre au public sont les premières et les plus exactes copies de la célèbre Danse des Morts, *telle qu'elle était originellement*. Il est impossible de pousser plus loin une supercherie bibliographique. Mais comme le libraire suisse pense que les travaux du savant Massmann ont bien pu faire connaître de par le monde l'ouvrage de Mérian, et qu'il est de son intérêt d'assimiler cet ouvrage au sien afin que l'un, au besoin, passe pour l'autre, il s'empresse d'ouvrir une parenthèse et de déclarer qu'une autre copie, mais seulement faite vers le milieu du xvii^e siècle, a été publiée par l'habile graveur sur cuivre, *Mathieu Mérian*; puis, la conscience en repos, après avoir fait cette belle déclaration, il signe : *l'éditeur : MAEHLY-LAMY*. Alors on tourne le feuillet et on lit : *Danse des Morts de la ville de Bâle, au cimetière des Prédicateurs*. Les étrangers, sur la foi de ce titre, parcourent le livre et s'imaginent avoir sous les yeux les anciens tableaux de la vieille peinture murale. Cependant, un beau jour, les gravures d'Holbein leur tombant sous la main, ils sont tout étonnés d'y retrouver les sujets qu'ils se figuraient avoir été ceux de la Danse de Bâle. En consé-

quence ils font ce raisonnement : « Si la Danse que m'a vendue M. Maehly-Lamy est la copie de la Danse du cimetière des Prédicateurs, et si les gravures que j'examine en ce moment sont bien de la main d'Holbein, il faut donc qu'Holbein soit l'auteur de la Danse bâloise, quoi qu'en dise ce même M. Lamy. » Écrivons donc dans nos impressions de voyages : *L'une des curiosités de Bâle qui mérite le plus de fixer l'attention des étrangers, est la célèbre Danse des Morts peinte au cimetière des Prêcheurs par l'illustre Holbein*.

(3) Vincent Vaugris (Valgrisius), imprimeur français établi à Venise, et dont l'enseigne et la marque (le portrait d'Erasmus) semblent indiquer qu'il avait de fréquentes relations avec Bâle. Dans l'édition de 1545, la première de Vaugris, on trouve encore le monogramme de Hans Lutzelburger II., mais la lettre L y est plus petite que dans l'original.

(4) Ces éditions prêtent à d'intéressantes remarques pour l'histoire de la satire religieuse au moyen âge. Holbein, qui avait embrassé les idées de la réforme, a placé près du pape, dans la gravure consacrée au successeur de saint Pierre, deux diables ailés dont l'un est représenté voltigeant et tenant déroulé une charte sur laquelle on distingue des lignes tremblées imitant l'écriture. Dans la première édition de Jobst de Necker (Augsbourg, 1544), au lieu d'un simple griffonnage illisible, cette charte contient distinctement les mots : *Ve tibi corona superbia mea*. Le texte y ajoute cette rude apostrophe du squelette au saint-père : « Toi, pape, vrai antechrist, tu veux être un dieu sur la terre et tu n'es qu'une vile créature. » Dans les éditions qui parurent postérieurement, y compris celle de Saint-Gall (1581), les deux diables disparurent et le texte reçut des modifications qui en adoucirent le sens. Dans une des copies de Vaugris, de la Danse d'Holbein avec gravures (*Discorsi morali dell' eccellente S. Fabio glissenti contra il dispiacer del morire*, Venetia, Domenico Farri, 1596), le diable qui vole auprès de la figure du pape a été pareillement supprimé. Cette invention d'Holbein fut, dit-on, un sujet de scandale pour les partisans de Rome. Un exemplaire des *Icones mortis* (Bâle, 1554) que possédait Hollar portait les mots suivants tracés par une main dont l'écriture devait dater du xvii^e siècle : *Iste liber est prohibitus*, ce livre est prohibé. Cet exemplaire avait appartenu, en 1588, au prieur de la Sainte-Croix d'Augsbourg, Wolfgang Andreas Rem a Ketz.

et celles de Bonner et de Byfield dans la Danse publiée par Douce (London, chez Pickering, 1833) (1). Quant aux copies exécutées sur cuivre, on doit citer celle d'Eberhard Kieser, en cinq éditions, publiées à Francfort-sur-le-Mein, de 1617 à 1638; celle de Strauch et Kohl, publiée en 1647 (chez Paul Furst, à Nuremberg); celle d'un anonyme, publiée à Leybach et à Salzburg, en 1682, chez J.-Bapt. Mayr., sous le titre suivant : *Theatrum Mortis humanæ tripartitum*, avec un texte de Joh. Weichard Valvasor; celle du célèbre graveur bohémien Vinceslas Hollar, publiée à Londres, avec texte anglais, en dix éditions, de 1647 à 1816; celle de David Deuchar, avec texte anglais, en trois ou quatre éditions publiées à Edimbourg et Londres, à partir de 1788; celle de J.-R. Schellenberg, qui parut sous ce titre : *Le Triomphe de la Mort*, comme première partie des œuvres de J. Holbein, éditées par Ch. v. Mechel, en 1780; enfin celle de Frenzel, publiée avec un texte de Ludwig Bechstein, chez Leo, à Leipzig, en 1831. La gravure sur pierre a aussi reproduit l'œuvre d'Holbein. La copie la plus fidèle obtenue par l'emploi de ce procédé est d'un artiste distingué de Munich, professeur à l'Académie des beaux-arts de cette ville, M. J. Schlotthauer. Elle a paru en 1832, à Munich, avec un texte par Schubert et des éclaircissements historiques par Massmann. C'est cette copie que M. Fortoul a fait connaître en France dans l'ouvrage qui a pour titre : *La Danse des Morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer, professeur à l'Académie de Munich, expliquée par Hippolyte Fortoul, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse*. Paris, chez J. Labitte. Enfin, en 1835, Hellmuth, à Magdebourg, a aussi donné la Danse des Morts d'Holbein en une suite de lithographies de plus grande dimension, exécutées d'après les gravures de Denecker.

N'oublions pas d'ajouter à ces nombreuses copies des *Simulachres* la suivante, qui fut l'œuvre d'un médecin hollandais, Salomon van Rusting. Elle a pour titre : *Het Schouw-Toneel des Doods door Salomon van Rusting, med. doct., Amsterdam, by Jan ten, Hoorn 1707, in-8*. Il en a été fait plusieurs éditions, deux encore à Amsterdam en 1726 et 1741, et une à Nuremberg avec un texte allemand du pasteur George Meintel (2).

A la suite de ces copies, viennent se placer les imitations, c'est-à-dire les Danses des Morts à la manière d'Holbein. On doit principalement distinguer les suivantes :

Rudolf Meyers Todten-Dantz, Ergänztet und herausgegeben Durch Conrad Meyern Malern in Zürich, In Jahr 1650. Getruckt zu Zürich bey J.-J. Bodmer, 1650, in-4 (3). (La Danse des Morts de Rodolphe Meyer, complétée et mise au jour par Conrad Meyer, peintre à Zurich, l'an 1650. Imprimée à Zurich, chez J.-J. Bodmer, 1650). Cette Danse, dont le titre qui précède indique la première édition, a été réimprimée plusieurs fois de 1650 à 1704. A la fin se trouve un supplément intitulé : *Anhang dess Todtentanzes, In acht erbaulichen Sterbgesängen*; il contient huit chants sur la mort, mis en musique et notés à quatre parties sur des mélodies de psaumes.

(1) M. Massman (*Literatur der Todtentänze, Leipzig, O. Weigel, 1840, p. 29*) cite une copie de la Danse d'Holbein exécutée sur bois, à Strasbourg, en 1549; mais il ne la connaît que par l'existence dans la collection de M. Wilhelm Haas, conseiller à Bâle, de plusieurs tailles de bois préparées, sans doute, pour cette édition, et contenant les planches 6, 7, 13, 14, 16, 23, 31, 34, 37, 38, 39. M. Heltz, libraire à Strasbourg, dont l'imprimerie est une des plus anciennes qui existent, et date des premiers temps de la typographie, m'a montré, il y a un an, une taille sur bois dont il ne connaissait pas l'origine et qui n'est autre chose qu'une reproduction de la gravure de la Danse d'Holbein qu'on a coutume d'intituler le *Triomphe de la Mort*. C'est celle qui représente une réunion de squelettes jouant de toutes sortes d'instruments, et qui dans un grand nombre d'éditions, notamment dans celle de Bâle (*Icones mortis, 1544*), se trouve être la cinquième. Peut-être la petite planche sur bois qu'en possède M. Heltz était-elle destinée, comme celle du conseiller de Bâle, à l'édition de Strasbourg de 1549: ce qui donnerait lieu de le penser, c'est qu'elle se rap-

porte entièrement au format de cette édition que M. Massmann indique comme un petit in-8° ou un in-12. Cela, du reste, pourra être facilement éclairci, si l'on veut.

(2) Il faut remarquer que toutes les gravures de la Danse de Rusting ne sont point tirées de l'œuvre d'Holbein. Je doute que M. Massmann ait examiné attentivement l'édition de 1707, dont je possède un exemplaire, et ce qui me le fait supposer, c'est que, contrairement à son habitude, il n'est point exact dans le relevé du titre. Ce titre est le même que celui de l'édition de 1726. Ainsi, au lieu de *Schouwtonel des Doods mit platen, Amsterdam, O. J. B. (Voy. Literatur der Todtentänze, p. 53)*, il faut lire : *Het Schouw-Toneel des Doods; waar op na't leeven vertoont wort, etc.*; le reste comme dans l'édition de 1726, mentionnée par Massmann, p. 53. à l'exception des mots *Tweede Druck* (seconde édition).

(3) Et aussi sous ce titre : *STERBENSPIEGEL, Das ist sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter*.

Massmann a porté la Danse des frères Meyer sur sa liste des éditions et des copies de la Danse d'Holbein (voy. ci-après les tables bibliographiques); bien qu'il eût été plus rationnel, je crois, de ne l'y point admettre, car elle ne contient pas une seule planche qui soit proprement une copie de l'œuvre d'Holbein.

Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier von J.-R. Schellenberg. Winterthur, bey Heinrich Steiner, 1785, in-8 (L'ami Heinz, représentations à la manière d'Holbein, par J.-B. Schellenberg. Winterthur, 1785, in-8). Il en a paru une nouvelle édition à Manheim, en 1803, avec un texte en vers et en prose de J.-L. Musaeus.

Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen fürs Jahr 1792, mit Kupfern von Chodowiecky. Lauenburg, bey John Georg. Berenberg, in-16 (Almanach utile et agréable pour l'année 1792, avec des gravures de Chodowiecky. Lauenburg, chez Joh. Georg. Berenberg, in-12 ou in-16).

Voyages pour l'éternité, service général des omnibus accélérés, départ à toute heure et de tous les points du globe, par J. Grandville, in-4 obl.

Il existe encore beaucoup d'autres productions inspirées par la Danse d'Holbein ou par d'autres monuments du même genre, telles que la *Danse des Morts du Père Abraham*, donnée à Bruxelles en 1730 (67 planches gravées sur cuivre, in-12); une Danse hollandaise publiée par Abraham Allard, et imprimée à Amsterdam dans le commencement du xviii^e siècle, par Carel Allard, sous le titre suivant : *Der standvaf-tige Monarchie des Doods en de zieltoogende Mars in Europa; Tot vermetiging der betrachte Vysde Monarchie in't Christenryk... Alle door Nederduitse Versen, en Latynse Epigrammata verklaard, en op deze tyd, als ook geestelyck toegepast door Abraham Allard. Gedrukt to Amsterdam, by Carel Allard, op den Dam met Priviligie van de E. G. M. H. Staaten van Holland en Vestvriesland*. Une autre Danse du xviii^e siècle, anonyme, publiée d'abord en 1753, chez Mangold, à Passau, puis à Linz, chez Ilger (52 estampes de Mich. Rentz, in-folio); une Danse des Morts, en langue italienne, publiée en 1671, à Milan, d'après les dessins du P. Giov. Batista Manni de la compagnie de Jésus, et tirée des œuvres d'un autre révérend père jésuite nommé Gio. Eusebio Neiremberg (1).

Plusieurs opuscules, qui ont la même allégorie pour objet, ont paru sous divers titres, mais je ne crois pas qu'ils aient eu des éditions ornées de gravures. De ce nombre est un petit ouvrage singulier que l'aimable et obligeant bibliothécaire de Strasbourg, M. Jung, a bien voulu me communiquer. C'est un poëme, en langue latine, publié à Strasbourg, en 1731, sous le titre suivant : *VADO MORI, sive Via omnis carnis, morte duce, Mortalibus, in Processione mortuorum, monstrata, authore Anthonio Steinhavero. Argentorati, typis Melchioris Pauschingeri, 1731, 80 pages petit in-8 (y compris l'errata) (2). Enfin, diverses*

(1) M. Heller de Bamberg a fait connaître cette Danse dans le *Serapeum* (publié par Robert Naumann, à Leipsig, n° 15, 1845), d'après un exemplaire qui lui appartient et sur lequel on lit le titre suivant : *Varii e veri ritratti della Morte desegnati in immagini, ed espressi in essempij al peccatore dvro di cvore dal Padre Gio. Battista Manni della compagnia di Giesù. Nouamente ordinati, et accresciuti di nuoue figure, e di più per maggiore utilità arricchiti colle più importanti considerationi della Morte. Cauate dalle Opere del P. Gio. Eusebio Nierembergh della compagnia di Giesù. E nel fine di vna consideratione importantissima di alcuni frutti, che si devono cauare dal pensiero della Morte. A G'illmi, et Eccellmi Signi li Signori Prefetto, e contra telli della nobilissima congregazione di S. Giovanni Decollato, detto alle Cafe Rotte di Milano. In Milano nelle stampe del' Agnelli scultore, e stampatore. 1617. Con licenza de' superiori. In-8°.*

(2) La division de cet ouvrage est originale et ingénieuse. L'auteur traite d'abord de la nécessité de mourir : *Statutum est hominibus semel mori*; vient ensuite la préface : *Prefatio ad benevolentem lectorem*, puis *De doctrina mortis*. Un peu plus loin, un dialogue s'engage entre le poëte et la Mort. A la fin de ce dialogue, le poëte annonce que les mots *Vado mori* seront l'alpha et l'oméga du dis-

cours de chacun. En effet, tous les personnages du défilé mortuaire récitent un distique commençant et finissant par l'inévitable *vado mori*. La Mort, après s'être adressée à l'homme en général, *homo*, fait appel à tous les membres de la hiérarchie séculière. Le pape commence, disant : « *Vado mori, tibi Roma novum nunc elige papam! Mors jussit claves reddere, vado mori.* » Suivent immédiatement, et sans que la Mort intervienne comme d'habitude au milieu d'eux, pour adresser à chacun un nouvel appel : *Cardinalis — patriarcha — archiepiscopus — nuncius apostolicus — episcopus — suffraganeus — præpositus — decanus — archipresbyter — fiscalis — camerarius — defensor — custos — canonicus — præbendarius — concionator aulicus — capellanus aulicus*. Après cette série vient ce que l'auteur nomme *hierarchia religiosa*. La Mort se montre de nouveau pour faire comparaître devant elle : *Abbas — visitator ordinis — provincialis — socius provincialis — ex-provincialis — prior — rector — guardianus — superior — sub-prior — minister — vicarius — senior — concionator — professor theologiæ — lector theologiæ — professor philosophiæ — lector philosophiæ — bibliothecarius — magister novitiorum — confessionarius — cellarius archimagyrus — procurator, dispensator — bursarius, granarius — sacrista — lector mensæ — monachus — ostiarius — fra-*

Danses des Morts ont paru dans ces derniers temps en Angleterre et en Allemagne. Les productions anglaises ont pour titre : *The Dance of Death modernised* (par G. M. Woodward, 1800); *The English Dance of Death* (London, 1815, avec des planches coloriées de Thomas Rowlandson) (1); *Death's Doings* (London, 1826, in-8, avec des planches attribuées à Adrian van Venne); *The British Dance of Death, printed by and for. George Smeeton, Royal arcade, Pall-Mall* (sans date, in-8, avec des planches de Van Assen); Danse des Morts pour *Ladies, Favs* (éditée par Fores de Piccadilly, planches de John Nixon Colewring); *Dances of Death, by Wm. Holland, n° 50, Oxford street.* (Planches de Richard Newton, 1796); une autre édition de cette Danse a paru sous ce titre singulier : *Bonaparte's Dance of Death, etc.*

Les publications allemandes sont intitulées : *Ein Todtentanz erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel mit erklärendem Text von R. Reinick ausgeführt im Akademischen Atelier für Holzschneidekunst zu Dresden unter Leitung von A. Bürkner. Fünfte auflage.* Preis, 15 sbgr. Leipzig, Georg. Wigand's Verlag Quer-fol. (Danse des Morts imaginée et dessinée par Alfred Rethel, avec un texte explicatif par R. Reinick, etc.), contenant 6 gravures sur bois. *Bilder des Todes oder Todtentanz für alle Staende. Erfunden und gezeichnet von C. Merkel, in Holz geschnitten von J.-G. Flegel,* Leipzig, W. Engelmann-Rudolph Weigel, 1850 (contenant 25 gravures sur bois, dont la première et la dernière sont expliquées par six vers allemands et toutes les autres seulement par un distique). De ces deux Danses modernes, la première a le plus vivement impressionné le public, tant en France qu'en Allemagne. L'auteur n'y considère l'empire de la mort qu'à un seul point de vue, celui des luttes politiques. Dans la conception de son œuvre, il a mis autant de laconisme que de vigueur. Six tableaux lui suffisent pour expliquer sa pensée, pour composer son drame; car c'est bien un drame, en effet, que cette série de dessins qui se déduisent l'un de l'autre, qui s'enchaînent et ne cessent de faire marcher l'action avec intérêt et rapidité depuis l'armement du sinistre cavalier jusqu'à son lugubre triomphe. Tout le monde remarquera le talent que l'auteur a déployé dans l'interprétation de la donnée poétique du Cheval de la Mort. L'image du morne coursier, du cheval *pdle*, est partout admirablement rendue. *L'Illustration*, dans son numéro du samedi 28 juillet 1849 (vol. XIII, n° 335), a reproduit l'œuvre du peintre (en proportion réduite) et celle de l'écrivain. De son côté, la *Revue des deux mondes*, en faisant une appréciation philosophique de cet ouvrage et en appuyant sur les qualités qui le distinguent, a contribué à en augmenter le succès, succès auquel, toutefois, l'esprit de parti n'est pas resté tout à fait étranger.

Disons-le, la plupart des Danses qui viennent d'être présentées comme des imitations de la Danse

ter, clericus — frater laicus — novitius — eremita. Les divisions et subdivisions passent ensuite aux ordres civils. La Mort reparait chaque fois en tête pour faire l'appel. Les personnages se succèdent jusqu'à la fin de l'ouvrage, comme je l'indique ci-après. **STATUS AULICUS.** Cæsar, rex, elector, dux, princeps, comes, baro, eques, nobilis. **MINISTERIUM,** vice-dux, primus minister, plenipotentiarius legatus, cancellarius, aulæ præfectus, consiliarius intimus, ceremoniaris, camerarius, nobilis aulicus, thesaurarius, dapifer, pincerna, ephæbus, morio (le fou). **Musici :** capellæ magister, vocalistæ, discantista, altista, tenorista, bassista. **Instrumentistæ :** organista, tiorbista, cymbalista, violinista, gambista, violoncellista, violonista, cornicen, buccinator, fagotista, hautboisista, tubicen, tympanista. **Status judicialis :** Judex, assessor, protocolista, advocatus, notarius, actor, testis, reus. **Academia :** Pedellus, pector magnificus. **Facultas theologicæ :** Doctor S. theologiæ, interpres sacræ scripturæ, controversista, casuista, moralista, canonista, licentiatustheologiæ, theologus speculativus, theologiæ candidatus. **Facultas juridica :** Juris utriusque doctor, professor juris publici, professor feudorum, professor novellarum, professor codicis, professor digestorum, professor institutionum, licentiatustheologiæ, juris, jurista practicus, candidatus juris. **Facultas medica :** Doctor

medicinæ, professor anatomie, professor chimie, professor botanicæ, licentiatustheologiæ, medicinæ candidatus, etc. J'interromps ici cette longue nomenclature, l'espace me manquant; mais on voit, par ce qui précède, avec quel soin minutieux l'auteur passe en revue les conditions sociales, n'étant profession si minime ou si obscure que ce soit qui échappe à son aptitude de classificateur. Une énumération aussi proluxe pourrait à la longue devenir très fatigante, si chacun des personnages ne prenait à tâche de se rendre agréable au lecteur et de faire diversion par des jeux de mots plus ou moins spirituels, dont sa propre qualification ou la profession qu'il exerce lui fournit le prétexte. On pourra juger du style *jocosus* de cette production par l'extrait que j'en ai fait pour la partie musicale de mon ouvrage. (Voy. *Le ménestrel* ou le *ménétrier* des Danses des Morts.)

(1) C'est un recueil de caricatures très peu piquantes, au dire de M. Brunet. D'après M. Renouard, rien dans ces étranges compositions ne peut être comparé à l'inimitable Hogarth. On a aussi publié en Angleterre : *La Danse de la Vie* (*The English Dance of Life, by the author of doct. Syntax, with 26 coloured plates, London, B. Ackermann, gr. in 8°*).

d'Holbein, n'ont de commun avec celle-ci que le fond du sujet ; par conséquent, on ne saurait les prendre pour des imitations proprement dites, encore moins pour des copies, la manière dont l'idée primitive y est rendue ne donnant lieu à aucun rapprochement direct. Ce sont, en définitive, autant de productions distinctes. Si l'on doit éviter de confondre entre elles la Danse de Mérian et celle de Mechel qui ont pourtant quelques sujets communs, à plus forte raison, ce me semble, est-il bon de faire une distinction entre les œuvres dont je parle et celle d'Holbein, puisqu'on a sous les yeux des images qui diffèrent autant par la disposition générale des groupes et l'ordre dans lequel ils se suivent que par l'attitude, la physiologie, le costume des personnages. Sans doute le maître célèbre, qui fut longtemps considéré comme l'auteur des tableaux de Bâle, dut exercer une grande influence sur les productions des artistes qui illustrèrent des rondes funèbres, mais rien n'établit d'une manière positive que d'autres sources du même genre, telles que les peintures bâloises et les images de la Danse Macabre, n'aient point également fourni des modèles au crayon ou au pinceau de ces artistes. Ne sait-on pas qu'Holbein lui-même prit beaucoup de choses aux Danses bâloises (1), qu'il consulta peut-être la Danse Macabre, voire la vieille Danse allemande, dont j'ai reproduit ici les images, et que, nonobstant ces imitations partielles, les dessins qu'on lui attribue ne constituent pas moins dans leur ensemble une œuvre originale qu'il faut classer à part ?

On ne cite ordinairement qu'une seule Danse des Morts d'Holbein ; il a pourtant dessiné d'autres séries funèbres. Une d'abord pour un fourreau de poignard, une autre ensuite pour un de ces alphabets xylographiques destinés à fournir des initiales ornées aux ouvrages de luxe que l'on publiait de son temps. L'alphabet qu'il a illustré de la sorte, et dont il a fait un véritable petit chef-d'œuvre, comprend vingt-deux sujets appartenant pour le fond à sa grande Danse et deux sujets nouveaux décorant les initiales S. V. Le débat soulevé à l'égard des *Simulachres*, sur la question de savoir quel était le graveur des dessins, s'est renouvelé pour l'ouvrage dont il s'agit. Les uns veulent que ce soit Holbein lui-même qui en ait gravé sur bois les lettres ornées ; d'autres prétendent que c'est cet Hans Lutzelburger dont il a été déjà question. Le nom de celui-ci se trouve, en effet, sur un tirage de la collection complète des initiales dont il existe deux exemplaires, l'un à Bâle, l'autre à Dresde. Je laisse les connaisseurs débattre cette question qui n'est point de ma compétence. Les lettres de l'alphabet d'Holbein, conformément à leur destination, furent employées à orner un grand nombre d'anciens ouvrages publiés à Bâle par les Hervagius, les Frobenius, les Bebelius, les Cratander, les Isingrin, etc. Ils embellirent aussi les livres sortis des presses de Cephaleus, à Strasbourg, notamment la Bible grecque de 1526 et les *Huttichii Romanorum principum effigies* de 1522. Il en a existé des collections plus ou moins complètes, dont les épreuves sont tirées d'un seul côté de la page ; deux de ces collections sont devenues la possession de Douce ; une autre, composée de 23 lettres, celle de H.-T. Füssli, continuateur du Dictionnaire des artistes à Zurich ; une autre, qui ne comprenait que huit lettres, celle de feu le baron de Rumohr ; une quatrième, très complète, avec des passages extraits de la Bible, appartient au cabinet Winkler, à Leipzig ; une cinquième est conservée à la bibliothèque de Bâle, et une sixième, à peu près semblable à la précédente, au cabinet d'estampes de Dresde. C'est de cette dernière que s'est servi Heinrich Loedel pour son excellente reproduction de la Danse des Morts — Alphabet d'Holbein. J'ai déjà parlé de cet ouvrage, mais c'est ici le lieu d'en rapporter exactement le titre : *Hans Holbein Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz. Nach Hans Lutzelburger's Original-Holzchnitten im Dresdner Kabinet zum ersten mal treu copirt von Keinrich Loedel mit erläuternden Denkversen und einer Geschichtlichen Abhandlung ueber die Todtentaenze von Dr. Adolf*

(1) On pourrait supposer avec quelque vraisemblance, dit Massmann, qu'Holbein, étant encore dans sa première jeunesse, porta surtout son attention sur les tableaux de Bâle, lors d'une restauration qui y fut pratiquée en ces temps et dont profita aussi Nicolas Manuel Deutsch. Deux figures de squelettes de la Danse de Bâle se trouvent exactement reproduites dans la sienne. Comparez

la Reine Danse d'Holbein, et le Fou Danse de Mérian ; le duc et la duchesse, Danse d'Holbein, et le duc et la duchesse Danse de Mérian. Il a encore pris le charnier, le sermon du dominicain, plusieurs détails de l'abbé, et peut-être aussi le petit broyeur de couleurs qu'il a placé dans ses armoiries, les bras levés, tenant la pierre (Voy. Massmann, *Die Baseler Todtentänze*, p. 81.)

Ellissen. Die Reinertrag ist für die Deutsche Kriegsflotte bestimmt. Goettingen, im Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1849. (Les lettres initiales avec Danse des Morts d'Holbein, copiées pour la première fois d'après les gravures originales du cabinet de Dresde, par Henri Loedel, avec un texte explicatif en vers et une dissertation historique sur les Danses des Morts, par le docteur Adolphe Ellissen, publié au profit de la flotte allemande. Goettingen, librairie Dieterich, 1849). Une nouvelle édition de cet alphabet parut en 1849 avec de jolis encadrements de page dessinés par George Osterwald. Elle pour titre : *Holbeini pictoris alphabetum mortis. Des Malers Hans Holbein Todtentanz-Alphabet... Zum ersten Male nachgebildet von H. Loedel, in Goettingen, mit Randzeichnungen vom Maler George Osterwald, Köln, Bonn und Brussel (Cologne, Bonn et Bruxelles), J. M. Heberle, (H. Lempertz et comp.), 1849.* Quelques uns des sujets que l'on remarque en tête de la Danse des Morts d'Holbein, et que l'auteur n'avait peut-être pas dans l'origine l'intention d'y placer, figurent dans un assez grand nombre d'ouvrages religieux concurremment avec d'autres compositions bibliques du même artiste. Massmann a donné une liste de ces ouvrages dont il fait une catégorie spéciale. Appartiennent à cette catégorie : les images de l'ancien Testament, *Icones Historiarum veteris Testamenti*, intitulées aussi : *Historiarum ueteris Instrumenti icones ad uiuum expressa*, publiés pour la première fois en 1538, à Lyon, par les frères Trechsel, puis par les frères Frelon, à dater de 1543 ; les Bibles, sorties des mêmes presses et quelques autres, contenant des copies des gravures d'Holbein, telles que les Bibles publiées à Anvers (1535, 1540, 1541, 1561), à Paris (1554, 1552), à Francfort-sur-le-Mein (1551, 1552, 1553, 1554), à Louvain (1550), à Bâle (1552) ; les réimpressions des images de l'Ancien Testament, publiées à Anvers, par Joh. Steelsius, en 1540, et à Londres, par John et Marie Byfield, en 1830, avec une introduction de Francis Douce ; enfin les *Quadrins historiques* de la Bible, par Gilles Corrozet, dont il y eut des éditions faites à Lyon et à Paris en 1553 et 1554. Il y aurait un volume tout entier à écrire sur les productions d'Holbein, qui ont trait à l'idée de la mort. On a calculé que, dans l'espace d'environ trois cents ans, il avait paru jusqu'à 106 éditions et copies des *Simulachres*. Dans la table bibliographique, n° IV, on trouvera l'indication de toutes celles qui ont été jugées les plus authentiques.

En 1616, Mathieu Mérian l'aîné, graveur à Bâle, alors âgé de vingt-trois ans (il était né en 1593), dessina la Danse du cimetière des dominicains quarante-huit ans après les réparations que fit à cette peinture H.-H. Klumbert, et la grava lui-même en taille-douce vers 1618 ou 1619 ; il céda ces planches à d'autres personnes, et néanmoins dans la suite (vers 1646) il les racheta, les fit réduire et graver de nouveau *en la forme, dit-il, dans laquelle on les voit* (édition de 1649, la première qu'il ait donnée lui-même). Massmann attribue à Johann Jacob Mérian, père de celui-ci, les trois ou quatre premières éditions de cette Danse qui parut pour la première fois en 1621, chez Johann Schröeter, avec une préface de Johann Jacob Mérian, citoyen de Bâle, graveur (1). La même année il en fut publiée une autre édition chez Mathieu Mieg, puis une encore en 1625 et une peut-être en 1646. L'ouvrage parut aussi à Berlin en 1649, 1689 (2), 1696, 1698, à Francfort en 1700, 1725, 1733, et de nouveau à Bâle en 1789 et 1830. Dès 1744, Chauvin ou Chovin retoucha ces planches avec assez peu de succès. Une belle édition lithographiée de la Danse de Bâle, en grand format, a été publiée à Wissembourg, dans ces derniers temps, par Wentzel. Il est à regretter que l'éditeur ait eu la malheureuse idée d'attribuer à Holbein la Danse de Bâle, erreur que le titre reproduit

(1) Sous le titre que Frölich plus tard s'appropriâ pour ses éditions des gravures d'Holbein : *Todten Tanz wie derselbe in der Weitberumbtem Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit ganz künstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet, nicht ohne nützliche Verwunderung zu sehen ist. Getruckt zu Basel, bey Johann Schröeter, 1621. In-4°.* Ce qui est à peu près le sens du titre français qui accompagne le titre allemand dans une des éditions postérieures, lesquelles, pour la plupart, ont un double texte allemand et français. Je copie ce titre sur mon exemplaire :

La Danse des Morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Bâle, pour servir de miroir de la nature humaine, dessinée et gravée sur l'original, de feu M. Mathieu Mérian. On y a ajouté une description de la ville de Basle, chez Jan Rodolphe im Hoff, 1789. (Planches retouchées par Chauvin, avec le texte et le titre de 1744.) In-4°. Ce titre, un peu emphatique, a été simplifié dans l'édition de 1800, de Birman et fils dont les planches ont subi encore des retouches.

en trois langues, comme pour tromper plus de monde à la fois (1). J'aime à croire que le charlatanisme est étranger à cette suscription mensongère, qui est la contre-partie de celle de M. Maehly-Lamy. M. Wentzel n'a pas besoin du nom d'Holbein pour fixer l'attention du public sur son œuvre, qui se recommande par la modicité du prix et par le mérite de l'exécution. On conserve encore à la bibliothèque de Bâle une copie très fidèle de la Danse du cimetière des dominicains faite en 1773 par le boulanger Büchel, celui-là même qui copia aussi la Danse du Petit-Bâle. Elle est restée jusqu'à présent en manuscrit. Une autre œuvre d'art, qui est également la reproduction de la Danse de Bâle, se voit dans le même établissement, et consiste en une suite de tableaux peints par Rod. Feyerabend. Ces petits tableaux, imités à la fois des planches de Mérian et des copies de Büchel, sont encadrés sous verre. Joh. Rudolf Brenner a publié, d'après cette suite, une riche collection de 42 groupes de la Danse des Morts de Bâle, mais en plus grande dimension. (Voy. la table bibliographique, n° V, indiquant les éditions de la Danse du Grand-Bâle.)

Les représentations de Schellenberg à la manière d'Holbein nous offrent déjà une Danse des Morts avec les costumes du XVII^e siècle. On a modernisé aussi celle dont Mérian a dessiné les groupes; et en 1788 parut l'ouvrage suivant : *La Danse des Morts, pour servir de miroir à la nature humaine, avec le costume dessiné à la moderne et des vers à chaque figure*, au Locle, chez Saint-Girardet, libraire (in-8 de 96 pag.).

Il existe dans des ouvrages de différents genres un certain nombre d'estampes isolées contenant des sujets de Danses des Morts. Ces gravures sont ou des compositions originales, ou des imitations de productions déjà connues, comme la Danse Macabre, la Danse de Bâle, celle d'Holbein et quelques autres encore. L'une des pièces les plus curieuses que l'on puisse mentionner en ce genre est une gravure sur bois qui figure (feuillet CCLXIII, recto) dans le *Chronicarum liber*, plus connu sous le nom de *Chronique de Nuremberg* (par Hartman Schedel, 1493, in-fol., *max. goth.*, illustrée de plus de 2,000 gravures sur bois qui sont l'œuvre de Wohlgemuth, maître d'Albert Durer). Elle a pour titre *Imago mortis*, et représente cinq squelettes, dont l'un en manteau joue du hautbois, trois dansent avec beaucoup de vivacité, et le cinquième, couché par terre, sortant de dessous un long manteau qui tient à celui du musicien, semble vouloir se soulever pour venir prendre part à la danse (voy. pl. II, fig. 16). Dans les éditions latines de la *Chronique* il y a dix vers latins sous cette gravure, et au verso du feuillet les vers sont continués sur deux colonnes. Il n'en est point ainsi dans l'édition avec texte allemand que je possède, les vers manquent sous la gravure; mais, par contre, on y trouve placée en regard du feuillet CCLXIII une page entière de prose contenant des réflexions sur la mort. Autant que je puis me le rappeler, ce texte figurait aussi dans un exemplaire de l'édition latine qui appartient à la bibliothèque de la ville de Strasbourg; mais il manquait sans doute à l'exemplaire que G. Peignot a compulsé, sans quoi cet auteur n'eût pas dit qu'à l'exception de la gravure accompagnée des vers latins, nul autre passage dans ce fort volume ne rappelait l'allégorie de la Mort. Un incunable plus rare et plus précieux encore que le précédent, est le livre d'Albert Pfister, imprimé à Bamberg en 1462 et contenant trois ouvrages distincts : *Une Allégorie sur la Mort* (voy. précédemment, page 21, ce qui a été dit sur cette composition); quatre histoires, celle de Joseph, celle de Daniel, celle de Judith et celle d'Esther, et enfin une Bible des pauvres. Dans l'*Allégorie de la Mort* on trouve cinq estampes analogues au sujet (voy. la description que M. Peignot a donnée de ces estampes). La seconde estampe représente la Mort sur un trône, recevant les plaintes et les hommages des mortels qui déposent à ses pieds les attributs de leur dignité. A la tête de ceux-ci est un pape fléchissant un genou en terre. La troisième a deux figures de la Mort ou deux Morts; l'une, marchant à pied, fauche garçons et filles; l'autre, à cheval, armée d'un arc et d'une flèche, poursuit des cavaliers. Dans la célèbre *Nef des Fous* (*Stultifera navis*) de Sébastien Brandt, dont j'ai examiné, à la bibliothèque de Strasbourg, cinq édi-

(1) *La Danse des Morts à Bâle* de J. Holbein (nouvelle édition composée de quarante feuilles. Fr. Wentzel, éditeur à Wissembourg). — *The Dance of the dead at Bâle, by Holbein.* — *Basler Todtentanz von Hans Holbein herausgegeben von Fr. Wentzel in Weissenburg.*

tions différentes (1), un passage assez étendu traite de la mort et des raisons qui doivent l'empêcher de paraître redoutable. Tous les arguments de l'auteur sont puisés aux sources antiques, soit païennes, soit chrétiennes. Ce sont des sentences tirées de l'Écriture ou bien des œuvres de Virgile, d'Horace, de Sénèque, de Juvénal, le tout arrangé et amalgamé par Brandt dans le style à la fois naïf et mordant qui lui est propre. L'édition de Bâle (1499) orne ce passage d'une gravure qui représente un squelette et un fou, c'est-à-dire, comme je l'ai démontré ailleurs, un Mort et un Vif, ou, si l'on veut, la Mort et l'Homme, c'est-à-dire l'humanité. Le fou agite un paquet de grelots, il a des souliers à la poulaine à la pointe desquels pend aussi un grelot. Le squelette tient d'une main un brancard à porter les morts et de l'autre le vêtement du pauvre fou qui fait un geste de surprise et d'effroi. Sur la planche même sont gravés les mots *du blibst*; au-dessus de la planche on lit un quatrain, et au-dessous commence un texte explicatif assez développé sur la matière qu'exprime le sujet de la gravure. J'ai donné une copie de celle-ci (pl. V, fig. 37). On pourra la comparer avec celle que j'ai tirée de la Danse du Grand-Bâle publiée par Massmann (*Die Baseler Todtentänze*), et qui représente aussi le squelette avec la personne du fou qu'il emmène par la main (pl. XX, fig. 184). La *Nef des fous* ne se rapproche pas seulement par ce sujet de la Danse des Morts, elle a aussi de commun avec celle-ci la figure du docteur, que l'on voit en tête de l'ouvrage, assis auprès d'un pupitre chargé de livres (dans l'édition de Bâle, 1499, c'est la seconde figure après celle du titre). Les paroles qui accompagnent le portrait du docteur rappellent une expression favorite du texte des rondes funèbres : *Den Vordantz*, dit-il, *han man mir gelan* (on m'a laissé le droit de commencer la Danse); et il en explique la raison : *car j'ai possédé inutilement beaucoup de livres que je n'ai ni lus ni compris*. Plus loin on remarque (13^e estampe après le frontispice) la figure d'un squelette qui se montre derrière une femme ailée. Les autres personnages de cette scène sont deux fous, un Cupidon qui a les yeux bandés et lance une flèche, un prêtre ou un moine, un âne et un singe. La planche XVI, qui représente des buveurs et des gourmands attablés, mérite une mention particulière à cause de sa ressemblance avec une gravure de la Danse d'Holbein qui traite le même sujet. La planche LXXXII, dont j'ai parlé plus haut, *le Squelette et le Fou*, n'est pas la seule où le spectre se montre, car on le voit aussi, planche XCI, assis à rebours sur une mule qu'un autre personnage est occupé à ferrer. La figure 103 de la même édition (Bâle, 1499) reproduit la terrible gueule de l'enfer d'où s'échappent des flammes, et nous retrouvons encore, fig. 104, un bonnet de fou et une couronne placés en pendants et à côté l'un de l'autre, chacun au bout d'un bâton. Pour compléter ces renseignements, je ferai observer qu'à la place des figures du squelette et du Fou, j'ai trouvé dans l'édition de Strasbourg, 1549, Wendel Rihel, une autre gravure représentant une femme couchée dans un lit derrière lequel sont trois morts ou squelettes; à droite, un homme paraît se disposer à sortir de la chambre. Cette composition n'est pas sans analogie avec celle qu'Holbein a dessinée dans sa Danse des Morts pour la *Princesse* (*Die Fürstinn*). J'ai eu l'occasion d'examiner à la bibliothèque de Strasbourg un livre, format in-4, du XVI^e siècle, contenant le *Parvus Mundus* ou *Microcosme*, *Μικροκοσμος* (1579), et l'Apologie des créatures (1584) par Gerardt de Jode. J'ai trouvé dans le *Parvus Mundus*, feuillet D, fig. 13, une gravure intitulée *De Morte et Cupidine*; au-dessous de cette gravure, on lit *Stipendium peccati mors*, Rom. b. d. Sur le premier plan, on voit un squelette couché qui pose ses pieds sur un *Amour* qu'il semble avoir renversé. Au milieu, près d'un arbre, un autre *Amour* qui vole lance des flèches sur les humains; de l'autre côté de l'arbre, un squelette décoche pareillement une flèche sur un groupe de personnages (homme et femme dans une attitude un peu lascive). On aperçoit dans le lointain un autre groupe qui, bien que dans une position moins caractéristique, paraît animé des mêmes sentiments. En regard, feuillet *dij*, on lit des vers latins. A un autre endroit du livre se trouve une gravure singulière avec un grand nombre de têtes de mort, la statue de Priape et deux couples de chats. Elle a pour titre : *De Priape et Veneficis. L'Astro-*

(1) Ces éditions sont les suivantes :

1^o *Stultifera navis*. Bâle, Bergmann de Olpe, 1497 (texte latin).
2^o *Stultifera navis*. Strasbourg (Jean Gruniger), 1497.

3^o *Doctor Brants Narrenschiff*. Bâle, 1499 (texte allemand).

4^o *Ibid.* Nicl., Lamparter, 1509 (id.).

5^o *Das alt und new Narrenschiff*. Strasbourg, Wendel Rihel, 1549 (id.).

logie des créatures de Jode contient, page 65, une gravure enclavée dans le texte, où le squelette est représenté tenant de la main gauche une longue flèche et levant la main droite pour faire un signe d'appel à un personnage coiffé d'un chapeau à plumes et portant sur le poing un faucon (voy. pl. III, fig. 20). A droite, il y a une chapelle et un cimetière ; au-dessus on lit : *Mortis icon.* ; au-dessous : *Mors juvenis*. Huit vers latins accompagnent cette image. En regard de la page où elle est placée, d'autres vers donnent une interprétation plus détaillée du sujet de la gravure, et proclament l'empire universel de la Mort. G. Peignot n'a point parlé de ces deux ouvrages de Gerardt de Jode, mais il en cite un autre du XVII^e siècle, qui est en français et qui a pour titre : *Emblèmes nouveaux esquels le cours de ce monde est dépeint et représenté*, etc. ; en allemand par André Frédéric, et en français par Jacques de Zeltre, Francoforti, 1617, in-4, avec 88 figures. Au nombre des planches de cet ouvrage, on en trouve une dizaine qui sont relatives à la mort, et représentent l'envoyé d'outre-tombe persécutant les humains. Je citerai particulièrement les suivantes : 1^o La planche LXVI, où l'on voit, d'un côté, plusieurs personnes à table et le spectre funèbre armé d'une flèche et d'un sablier, entrant dans l'appartement par une fenêtre supérieure, derrière la table. Au milieu de la salle, un homme et une femme dansent ; un autre squelette, ayant également à la main une flèche et un sablier, danse à côté d'eux sans qu'ils s'en aperçoivent. 2^o Planche LXXX, où se montre, portant par derrière un carquois rempli de flèches et un arc, un squelette qui, debout, sonne d'un cornet à bouquin. Sur sa tête est un vase en forme de ciboire, d'où s'échappe une fumée épaisse. On lit au-dessus : *Transitoire et fragile est la vie de l'homme*. 3^o La planche LXXXV, où l'on voit une longue suite de personnages de toute espèce qui défilent ensautant. A leur tête sont un squelette et un diable qui semblent conduire la bande, tandis qu'un autre squelette et un autre diable sont sur le côté, sonnant de la trompette pendant que le cortège défile. On lit au-dessus : *La file des péchés est jà toute accomplie*. (Pour les autres gravures de ce livre où l'on trouve des représentations analogues, voyez G. Peignot, ouv. précité, *Additions*, p. 307 et suiv.)

Beaucoup d'autres ouvrages, sans doute, contiennent encore des sujets relatifs aux Danses funèbres, ou du moins à l'idée philosophique qu'elles expriment ; mais ces ouvrages me seraient-ils tous connus, je ne pourrais les mentionner ici, de peur de grossir démesurément ce volume. Je ne citerai donc plus que les deux suivants qui sont demeurés inconnus à Peignot, et dont plusieurs personnes, occupées comme lui à dresser l'inventaire des formes artistiques de l'allégorie mortuaire, n'ont point parlé. Le premier de ces ouvrages, qui m'a été signalé par M. Piton, à Strasbourg, et dont je vais faire la description d'après l'exemplaire qui lui appartient et qu'il a bien voulu me communiquer, est intitulé : *SPECULUM CORNELIANUM in sich haltent viel artiger Figuren betreffent das Leben eines vermeynden Studenten. Jetzt aufs neue mit vielen schœnen Kupfferstücken, sampt der Beschreibung des Lebens Cornelij Relegati, vermehrt und gebessert an Tag gegeben Durch Jacobum von Heyden, chalcographum*. Strasbourg, 1618. Le titre ne ment pas ; les gravures dont ce livre est orné sont charmantes ; elles concernent et représentent des particularités d'une vie d'étudiant. Deux d'entre elles nous offrent la figure du squelette. Dans l'une, qui forme la planche V de l'exemplaire que j'ai eu sous les yeux, se trouvent cinq personnages différemment costumés, selon leur sexe, leur rang et leur profession. Au-dessus de chaque figure est une légende qui indique le type propre du personnage en le faisant parler. Le premier, à gauche, dit : *Ich bette für euch alle* (Je prie pour vous tous) ; le second dit : *Ich fecht für euch alle* (Je combats pour vous tous) ; le troisième dit : *Ich rede für euch alle* (Je parle pour vous tous) ; le quatrième dit : *Ich ernehr euch alle* (Je vous nourris tous) ; le cinquième, qui est une femme, dit : *Ich erfrew alle euch alle* (Je vous réjouis tous). Mais le squelette placé dans un coin à côté de ce dernier personnage, faisant avec sa faux le geste de raser tout ce qui se présente devant lui, dit à son tour : *Ich tödt euch alle* (Je vous fais tous mourir). Il y a au bas de cette image deux distiques placés en regard, l'un en allemand, l'autre en latin. L'autre sujet dont j'ai parlé est celui de la planche XLVIII : c'est une délicieuse composition allégorique et morale. Elle représente l'intérieur d'une chambre d'étudiant ; à gauche, est une spacieuse cheminée antique sur laquelle sont placés trois verres. Vis-à-vis de cette cheminée, on voit accrochés à la muraille un luth, un chapeau pointu orné d'une plume, un manteau, une rapière et un poignard. Au milieu de la chambre est une table sur laquelle sont placés

un pupitre et tous les objets nécessaires pour écrire. Devant cette table, le bras droit appuyé sur le pupitre et la tête mélancoliquement appuyée du même côté sur sa main, un étudiant paraît plongé dans la rêverie, ou pour mieux dire dans le monde des visions, où son imagination, peut-être, s'élançait tantôt à la poursuite du bien, tantôt à la recherche du mal. A sa droite est un ange, à sa gauche une femme qui tient dans sa main un cœur humain mordu par une vipère (la conscience). Près de l'ange, sur le premier plan, se tient la Mort sous la figure d'un squelette tenant de la main gauche un sablier, et de la main droite une flèche qu'elle s'apprête à décocher. Vis-à-vis, et du même côté que la femme, symbole de la conscience, on voit un vilain démon qui a les pieds, les cornes et la peau d'un bouc, le visage et les bras d'un homme. L'étudiant, qui lève ses regards vers le ciel, semble averti de dangers de ce monde par une apparition soudaine. Au-dessus de sa tête, au milieu de nuages et des rayons lumineux, Dieu se montre portant le globe surmonté de la croix. Par contre, tout au bas de la gravure, on aperçoit la fameuse gueule de dragon d'où sortent des flammes au milieu desquelles se dessine la silhouette des malheureux damnés. Cette ingénieuse composition, qui résume les idées chrétiennes relativement au ciel et à l'enfer, au bon et au mauvais principe, à la vie et à la mort, a pour légende quatre vers latins et quatre vers allemands exprimant la même pensée. Voici les vers latins :

Filli mi noli peccare; quoniam
Deus videt, Angelus adstat,
Conscientia urget, mors minatur
Diabolus accusat et infernus cruciat.

Le second ouvrage, dont j'ai promis de dire quelques mots, m'a été indiqué par le savant M. Jung, qui m'en a fait voir un exemplaire à la bibliothèque de Strasbourg. Cet ouvrage, qui est assez important, parut vers la fin du xvii^e siècle ou les premières années du siècle suivant. C'est un recueil de planches gravées dont les dessins furent exécutés par un religieux de l'ordre de Saint-François. L'œuvre se divise en trois parties contenant chacune 13 gravures, et en tête une grande estampe servant de frontispice : en tout, 42 planches. La plupart de ces compositions ont pour but de préparer les chrétiens à une bonne mort. En conséquence, elles établissent un parallèle entre les souffrances du malade et celles du Christ pendant la Passion. La grande estampe qui sert de frontispice à chacune des trois divisions de l'ouvrage représente la Mort armée d'une faux, et portant en outre dans la main gauche un sablier auquel sont attachées d'un côté une aile d'oiseau, de l'autre côté une aile de chauve-souris. La Mort frappe avec le manche de sa faux à la porte du palais ; au-dessus de cette porte on lit : *Statutum est omnibus hominibus semel mori* (Hebr. IX). Au fond, on aperçoit le paradis et l'enfer. Cet ouvrage fut publié avec un texte explicatif en espagnol ; il parut aussi avec un texte français attribué à un prêtre nommé de Chertablon. Enfin le célèbre prédicateur Abraham, à Sancta-Clara, se chargea d'y joindre des méditations en langue allemande (1). Elles sont dans l'édition que j'ai sous les yeux. Cette édition a pour titre : *Sterben und Erben dass ist die schönste Vorbereitung zum Tode, überzetzet durch J. A. F. und nochmals in etwas vermehret und herausgegeben von P. Abraham, à Sancta-Clara. Amsterdam, Georg. Gallet, 1702, 1 vol. in-4 (2).*

Quant aux estampes et aux tableaux qui renferment isolément des Danses des Morts plus ou moins

(1) Esprit original et amoureux des sujets qui, en raison de leur excentricité, frappent l'imagination et se gravent dans la mémoire par l'effet de la surprise ou de l'effroi, le père Abraham, à Sancta-Clara, dont le vrai nom est Ulrich Megerle, a plus d'une fois puisé ses inspirations dans le spectacle allégorique du squelette frappant les humains. On a de lui un ouvrage intitulé : *Speculum musicomortuale das ist musikalischer Todtenspiegel mit geistreichen Reimen und andächtigen Gebetten, m. Kupff. 1680* (Miroir musicofunéraire, c'est-à-dire miroir musical de la Mort, avec des rimes et des prières édifiantes, fig.). Ce moine, célèbre par son éloquence populaire, mourut en 1709 et a laissé un grand nombre de

productions non moins singulières par le titre que par le contenu. On cite aussi une édition de sa *Danse des Morts* (Allgem. Todtenspiegel), donnée à Bruxelles en 1730, et ornée de soixante-sept estampes in-12.

(2) Des sujets relatifs à la pensée de la Mort se trouvent encore dans un ouvrage conservé à la bibliothèque de Strasbourg et publié, vers le commencement du xvi^e siècle, à Strasbourg même. Il est intitulé : *Adolescentia Jacobi Wimphelingii cum novis quibusdam additionibus per Gallinarium. Argent., 1507. In-4^o. Voy. fol. LXXXI et fol. LXXXIII, trois images sur le sujet que j'indique.*

complètes, ou seulement des sujets analogues à ce genre de représentations, il s'en trouve un assez grand nombre dans les cabinets d'amateurs; nous ne citerons que les principaux, savoir :

LE CHEVAL DE LA MORT OU LE MANÈGE (en Allemagne, on l'appelle *le Chevalier, la Mort et le Diable, Ritter, Tod und Teufel*), estampe fort rare d'Albert Dürer, représentant un homme armé à cheval suivi par le diable, qui a la griffe étendue comme pour le saisir sur l'ordre de la Mort, également à cheval, qui lui présente une horloge de sable. Cette estampe porte la date de 1513. Fiorillo a dit par erreur que cette gravure était une gravure sur bois.

LE TRIOMPHE DE LA MORT (*Triumphus Mortis*), l'une des gravures de la collection connue sous le titre des *Quatre Triomphes de Pétrarque*, dont le Titien a fait quatre tableaux gravés en 1748, à Rome, par Silvestre Pomarède.

LA MORT ARMÉE EN CHEVALIERE, gravure à l'eau-forte du Titien.

L'EMPIRE DE LA MORT, cinq estampes par Habelle et Galestruzzi. (Voyez le catalogue de dessins et d'estampes de M. Mariette. Paris, 1775.)

DEUX FEMMES NUES ENTRE LES BRAS DE LA MORT, gravure de Lucas Krug, dit le *Maître à la cruche*. (Lucas Krug naquit à Nuremberg en 1489.)

ADAM ET ÈVE PRÈS DE L'ARBRE DE LA VIE (la Mort est entre les deux). — Jeune femme élégamment vêtue se promenant avec un homme à tête de mort coiffée d'une marotte. — Autre représentation de la mort qui forme comme la contre-partie de la précédente. — **LA MORT et les trois Sorcières**, pièces de Hans Sebald Beham, élève d'Albert Dürer (né en 1500, mort en 1550).

SUJETS DE LA DANSE DES MORTS, par Henri Aldegrever ou Aldegraff (né en 1502 à Soest en Westphalie), en une suite de huit petites gravures représentant la Mort qui entraîne des personnes de tout âge et de tout sexe. Ces gravures furent publiées en 1544.

LA MORT ENTRAÎNANT UN MOINE, estampe de Corneille Bosch ou Busch, né à Bois-le-Duc en 1506; elle est datée de 1550.

LA MORT CONDUISANT UN HOMME ET UNE FEMME, pièce d'Adrien Collaert graveur (né à Anvers en 1519). Elle fut publiée en 1562.

LA MORT TENANT UNE FOURCHE ET TERRASSANT UNE MUSE. — LA MORT AUX PIEDS DE LA RENOMMÉE QUI SONNE DE LA TROMPETTE. Deux ovales faisant partie d'une collection de six petites gravures de même dimension, par Salomon dit le Petit Bernard (célèbre graveur du xvi^e siècle).

TRIOMPHE DE LA MORT, deux frises exécutées d'après le Titien par Jean Théodose de Bry, graveur au burin (né à Liège en 1564).

MORTIS INGRATA MUSICA, gravure de Pierre Schenk (dessinateur et graveur né à Elberfeld, au duché de Berg, en 1645). Dans cette gravure on voit un vieux richard auquel la Mort se présente jouant du violon.

UN BILLET D'ENTERREMENT, gravé sur bois par Pierre Lesueur (né à Rouen en 1663), d'après un dessin exécuté par F. Chauveau.

UNE ESTAMPE mentionnée par Peignot, page 310, et, d'après lui, du xvii^e siècle. Elle représente différents sujets. A gauche, sur le devant, deux moines à genoux devant un prie-Dieu sur lequel est posée une tête de mort; à droite, à côté, un seigneur accompagné d'une dame et d'un guerrier qui porte une tête de mort sur sa main. Un cavalier avec deux dames; la Mort, près d'eux, est dans l'attitude d'un faucheur qui va les moissonner avec sa faux.

CINQ ESTAMPES à l'eau-forte, de forme ovale. Une Mort emportant un enfant; un enfant sur le dos de la Mort; la Mort à cheval prête à sonner de la trompette (plusieurs squelettes à pied paraissent jouer d'instruments militaires; à gauche, une armée dans le lointain); la Mort enlevant une jeune femme; deux vieillards, homme et femme, auprès desquels on voit la Mort qui semble sortir de la terre: elle montre son sablier.

UNE ESTAMPE de Sadeler représentant, par des figures allégoriques, l'homme entre la chair et l'esprit.

La Mort est par derrière, menaçant avec sa lance.

UNE GRANDE ESTAMPE de Joh. Jacob Redinger, décrite par Peignot, page 327 et suivantes, contenant une Danse des hommes dans les médaillons qui l'encadrent, et, comme sujet principal, une Danse des femmes au milieu de l'estampe. (Œuvre du XVIII^e siècle.)

On n'en finirait pas, si l'on voulait donner un relevé complet des tableaux, tant anciens que modernes, où le peintre s'est inspiré du lugubre sujet dont les Danses des Morts offrent une représentation complète. Je n'en puis donc citer ici qu'un très petit nombre, bien que ce nombre, tout minime qu'il soit, dépasse encore de beaucoup celui des indications fournies par G. Peignot.

DEUX SCÈNES DE DANSES DES MORTS attribuées à Hans Baldung, appelé aussi Grün, lequel florissait vers 1515. La Mort donnant un baiser à une femme presque nue; une femme dans les bras de la Mort. (Catalogue des œuvres d'art de la bibliothèque de la ville de Bâle, I^{er} livr.)

DEUX TÊTES DE MORT, par un auteur inconnu (collection des œuvres d'art de la bibliothèque de Bâle).

TABLEAU représentant une jeune fille belle et parée jouant de la guitare, tandis qu'un squelette s'agite derrière elle, et qu'un magicien, couvert de son chaperon, lui présente un miroir où elle peut voir son image mêlée à celle de la Mort. Suivant M. Fortoul, ce tableau, où l'on a cru reconnaître la touche d'Holbein, fait partie d'un des cabinets d'amateurs de la capitale.

LA DANSE DES MORTS, tableau dans le genre d'Holbein mentionné (tome XV des *Annales des voyages*, par M. Malte-Brun, in-8°, p. 321) comme faisant partie de la collection des tableaux de M. Masoch.

TABLEAU DE JEAN STEEN, représentant un avaro qui pèse son or; la Mort, lui montrant une horloge de sable, lui annonce que son temps est fini. (Galerie du roi de Danemark, au château royal, à Copenhague.)

TABLEAU DE HENRI DITMAR, peintre danois, représentant un vieux philosophe tenant une tête de mort. (Galerie du roi de Danemark, au château royal, à Copenhague.)

TABLEAU DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE, représentant un vieillard occupé à lire des parchemins qu'il a tirés d'un coffre entr'ouvert près duquel gisent pêle-mêle différents objets, entre autres une basse de viole. Au fond du tableau, dans la partie la plus obscure, la Mort se laisse entrevoir et semble venir à l'improviste pour surprendre le vieillard (1).

Un artiste distingué de Strasbourg, M. Théophile Schuler, a peint tout récemment un tableau très compliqué qu'il intitule : LA DERNIÈRE STATION OU LA POSTE DE LA MORT. Sur un char emporté par des chevaux-squelettes, la cruelle divinité s'y montre conduisant au cimetière la foule des humains. L'artiste semble avoir pris à tâche de réunir dans ce tableau toutes les formes anciennes et modernes de l'allégorie funèbre.

Également inspiré par la donnée philosophique qui a produit tant d'œuvres austères, M. Flaxland, jeune et habile peintre, né aussi à Strasbourg, s'est appliqué, dans un tableau de petite dimension, mais plein de mérite, à traduire le *Memento mori* d'une façon originale, en unissant à la tête de mort des accessoires nouveaux et qui ne laissent pas d'avoir leur signification emblématique. Ici un paquet de tabac et une pipe; là un livre, plus loin un verre. Tous ces objets accompagnent le crâne dénudé qui, placé sur une table, occupe triomphalement le milieu de la toile, et semble dire : *Regardez-moi*. L'auteur de ce charmant petit tableau à l'huile a désiré qu'il devint ma propriété.

Comme si les événements de février 1848 avaient renouvelé l'antique vogue du squelette, on trouve assez souvent aujourd'hui cette lugubre image dans de très élégantes illustrations de romans, de poèmes et de nouvelles dont les auteurs font-jouer à la Mort un rôle poétique ou satirique. C'est ainsi qu'en parcourant

(1) Je possède ce tableau, mais la personne qui l'avait avant moi trouva convenable de faire mettre une couche de peinture sur l'image du squelette. Toutefois cette couche est si peu épaisse,

qu'une teinte blanchâtre qui ressort indique encore fort bien l'endroit où cette image est peinte.

les dernières années des *Fliegende Blätter*, sorte de *Charivari* qui paraît à Munich, on rencontrera comme satire des fêtes imprudemment organisées de nos jours pour le jeune âge, une Danse des Morts d'enfants, ou pour mieux dire une ronde échevelée, dans laquelle ces petits êtres, costumés de toutes sortes de façons, dansent un branle infernal, poussés et excités par des spectres qui font de la musique et viennent, sous la figure de laquais galonnés, leur offrir des friandises et des rafraîchissements. Quelques uns de nos almanachs contiennent aussi des histoires fantastiques où la Mort joue un rôle et où elle est figurée. Étrange destinée des conceptions humaines ! Dans quelques pays, par exemple en Alsace, le squelette armé d'une faux et son partner obligé, le diable, sont devenus deux personnages dramatiques, deux acteurs du théâtre des marionnettes ; ils servent de jouets aux petits enfants qui, à peine de ce monde, apprennent ainsi à se familiariser avec les deux créations symboliques les plus terribles de nos dogmes religieux. Le diable et la Mort du théâtre des marionnettes sont des petites poupées de bois peint à articulations mobiles. On en fait beaucoup à Strasbourg. Il est vraiment impossible, en voyant danser le naïf simulacre du squelette, de ne le point comparer à la larve du festin de Trimalcion qui devait danser ainsi pour amuser les convives.

Les tableaux de sainteté et les images destinées à orner les livres de prières ou les murs des habitations de paysans ne reproduisent pas moins fréquemment le sinistre emblème (1). Il n'est pas jusqu'aux bijoux qui ne trouvent des acheteurs pour leurs jolies petites têtes de mort richement montées en épingles. Ceci me conduit à parler des Danses des Morts exécutées sur différents objets de luxe, de décor ou d'ameublement. C'est la troisième et dernière catégorie dont j'ai promis d'occuper le lecteur. Sans doute elle n'est pas à beaucoup près aussi riche que les deux autres, mais si l'on voulait consulter les catalogues de toutes les collections d'objets d'art un peu importantes qui existent, je ne doute pas qu'elle ne fournisse aussi un contingent assez remarquable. Néanmoins, comme une telle recherche m'entraînerait hors de la spécialité où j'ai voulu me renfermer, je me contenterai de mentionner ici :

1° Une Danse des Morts brodée et découpée en blanc sur une pièce d'étoffe noire qui avait à peu près deux pieds de haut sur une très grande longueur, et dont les personnages étaient hauts de 18 à 20 pouces. Elle appartenait à l'église Notre-Dame de Dijon, et servait de décoration mobile pour les cérémonies funèbres. A la première révolution de 1789, elle disparut avec le mobilier de l'église. On ignore si elle fut détruite ou si elle existe encore.

2° Une Danse des Morts en tapisserie qui existait jadis dans la tour de Londres.

3° Une Danse des Morts attribuée, quant au dessin, à Holbein ; et ciselée sur un fourreau de poignard.

Ici finissent mes recherches concernant la partie littéraire, archéologique et bibliographique de l'histoire générale des Danses des Morts. C'est maintenant sous le rapport musical que je me propose d'examiner les curieuses et antiques productions dans lesquelles le moyen âge a honoré l'inflexible et cruelle souveraine des humains.

(1) Dans les villages, on rencontre quelquefois appendue aux murs des maisons de vigneron et de laboureur une grossière image gravée et enluminée à Epinal. Comme les tarots et les *penterties* hollandais, ce n'est pas autre chose qu'une allégorie de la vie humaine figurée par un escalier ou perron que montent et descendent des personnages des deux sexes, représentés sous les traits caractéristiques de chaque âge de la vie humaine, depuis l'enfant au berceau jusqu'au vieillard de quatre-vingt-dix ans, qui ne peut plus marcher qu'appuyé sur des béquilles. Au personnage qui symbolise le dernier état de la décrépitude humaine, on voit immédiatement succéder la Mort portant sa faux sur l'épaule et prête à trancher le dernier reste de vie qui retient sur la terre le vieil homme et la vieille femme. Il a existé, au moyen âge, un grand nombre de représentations analogues où figure aussi le squelette. Presque toutes les allégories des âges de la vie humaine que l'on était dans l'habitude de personnifier ainsi nous montrent le ter-

rible faucheur apparaissant au moment fatal, tout au bout de la longue kyrielle des jours écoulés. A Troyes, dans l'église Saint-Nizier, est un vitrail qui date, à ce que l'on croit, de 1498 ou de 1510. On y voit les sept âges de la vie humaine représentés par divers symboles, et comme conclusion un squelette tout blanc qui porte une faux sur l'épaule gauche et tient un aviron à la main droite ; ce squelette arrive pour réclamer le moribond qu'un faible soufle animait encore. Au troisième étage de la célèbre horloge de Strasbourg, sont les cymbales ou timbres qui sonnent les quarts d'heure frappés par quatre Jaquemarts représentant les quatre âges de l'homme. Plus haut, on voit la clochette qui sonne les heures. Jésus-Christ est d'un côté, la Mort de l'autre qui, s'avancant à chaque quart pour frapper l'heure, est repoussée par lui ; l'heure cependant étant venue, elle s'approche pour la sonner, et Jésus se retire.

TABL. II.

| N ^o . | Date. | H. Danse des hommes. F. Danse des femmes. | | | | | ROUEN. | | GENESVE. |
|------------------|----------------|--|------------------|---|-----------|-----------------|----------------------------------|---------|----------|
| | | | Guy Marchant. | Veuve Jehan Treperel et Jehan Jehannot | es Oudot. | Pierre Garnier. | G ^u l. de la Mare. | Morron. | |
| 1 | 1485 | H. | Petit in-fol. | | | | | | |
| 2 | 1486 | H. | Petit in-fol. | | | | | | |
| 3 | 1486 | F. | Petit in fol. | | | | | | |
| 4 | 1490 | H. | In-fol. | | | | | | |
| 5 | 1490 | H. | In-fol. | | | | | | |
| 6 | 1491 | F. | In-fol. | | | | | | |
| 7 | 1499 | H. F. | | | | | | | |
| 8 | 1499 | H. | In-fol. | | | | | | |
| 9 | 1500 | H. | Petit in-fol. | | | | | | |
| 10 | 1500 (s.d.) | H. | | Grand in-8. | | | | | |
| 11 | 1500 (s.d.) | H. | In-fol. | | | | | | |
| 12 | 1500 (s.d.) | H. F. | | | | | | | |
| 13 | 1500 (s.d.) | H. F. | | | | | In-4. | | |
| 14 | 1500 (s.d.) | H. F. | | | | | | | |
| 15 | 1501 | H. | | | | | | | |
| 16 | 1503 | H. F. | | | | | | | In-4. |
| 17 | 1523 | H. F. | | | | | | | |
| 18 | 1528 | H. F. | | | | | | | |
| 19 | 1530 ? | H. F. | | | | | | | |
| 20 | 1531 ? | H. F. | | | | | | | |
| 21 | 1533 | H. F. | | | | | | | |
| 22 | 1537 | H. | | | | | | | |
| 23 | 1550 | H. F. | | | | | | | |
| 24 | 1550 | H. F. | | | | | | | |
| 25 | 1550 | H. F. | | | | | | | In-8. |
| 26 | 1589 | H. F. | | | | | | | |
| 27 | 1616 | H. F. | | | | | In-4. ? | | |
| 28 | 1641 | H. F. | | | In 4. | | | | |
| 29 | 1721 | H. F. | | | | In-4. | | | |
| 30 | 1729 | H. F. | | | In-4. | | | | |

TABLE I

| ÉDITIONS. | DATE. | — | | |
|-----------|--------|---------------------|------------------------|--------------------|
| | | SIMON VOSTRE. | PHILIPPE PIGOUCHET. | ANTOINE VÉRARD. |
| 1 | 1490 | | | |
| 2 | 1491 | | | |
| 3 | 1491 | Heures... 8. |? | |
| 4 | 1495 | Horas (Higm.) 8. | | |
| 5 | 1496 | Heures : Rome. 8. | | |
| 6 | 1496 | Heures : Rome. 8. |? | |
| 7 | 1496 | Heures : Rome. 8. |? | |
| 8 | 1497 | Heures : ... 8. | | |
| 9 | 1497 | Heures : Paris. 8. | | |
| 10 | 1497/8 | Heures : Rome. 4. |? | |
| 11 | 1497 | | | Hore : Rom. 8. |
| 12 | 1498 | Heures : Rome. 4. | | |
| 13 | 1498 | | | Heures : Rom. 4. |
| 14 | 1498 | | | Missale. 8. |
| 15 | 1499 | Horas ... 8. | | |
| 16 | 1499 | | | |
| 17 | 1499 | Heures : Tou. 8. | | |
| 18 | 1500 | Heures : Paris. 8. |? | |
| 19 | 1500 | Heures : Rome. 8. | | |
| 20 | 1501 | Heures : Rome. | | |
| 21 | 1501 | Heures : Rome. 8. | | |
| 22 | 1502 | Hore : Rom. 8. | | |
| 23 | 1502 | Heures : Rome. 8. |? | |
| 24 | 1502 | Heures : Rome. 8. | | |
| 25 | 1502 | Heures : Rome. 8. | | |
| 26 | 1502 | Heures : Verdun. 8. | | |
| 27 | 1502 | Heures : Mâcon. 8. | | |
| 28 | 1502 | Heures : Rome. 8. | | |
| 29 | 1502 | Heures : Reims. 8. |? | |
| 30 | 1503 | Heures..... |? | |
| 31 | 1503 | | | Heures : Rom. 4. |
| 32 | 1503 | | | |
| 33 | 1504 | Heures : Rome. 8. |? | |
| 34 | 1504 | ?..... 8. |? | |
| 35 | 1505 | | | |
| 36 | 1506 | | | |
| 37 | 1506 | | | Heures : Par. 8. |

TABLE WAIVES

TABLE BIBLIOGRAPHIQUE

DES ÉDITIONS ORIGINALES ET DES RÉIMPRESSIONS DE LA DANSE DU GRAND-BALE

(D'APRÈS MASSMANN).

TABL. V.

| | N ^o . | BALE. | LOCLE (?). | FRANCFORT. | BERLIN. | |
|------------------------|------------------|-------|--|---|---|-------------------|
| JON. JACOB MÉRIAN. | 1 | 1624 | Joh. Schroeter, in-4 (all.). | | | |
| | 2 | 1621 | Matth. Mieg, in-4 (all.). | | | |
| | 3 | 1625 | Matth. Mieg, in-4 (all.). | | | |
| | ? | 1646 | | | ? in-4 (all.). | |
| MATTH. MÉRIAN . . . | 4 | 1649 | | | ? in-4 (all.). | |
| | ? | 1669 | | | ? (all.). | |
| | ? | 1689 | | | ? p. in-4 (fr.). | |
| | 5 | 1696 | | | p. in-4 (all.). | |
| | 6 | 1698 | | | | In-4 (texte fr.). |
| | 7 | 1700? | | | | |
| | 8 | 1725 | | | Joh. B. Andreæ et H. Hort., in-4 (all.). | |
| | ? | 1727 | | | | |
| | 9 | 1733 | | | | |
| | CHOVIN | 10 | 1744 | Joh. Rud. Im. Hoff, in-4 (all. et fr.). | | |
| 11 | | 1756 | in-4 (fr.). | | | |
| ? | | 1759 | | | | |
| 12 | | 1789 | Joh. Rud. Im. Hoff et fils, in-4 (all. et fr.). | | | |
| 13 | | 1830 | Birmann und Soehne, in-4 (all. et fr.). | | | |
| ? | 14 | 1788 | | Samuel Gfrardet ? in-8. | | |
| ROD. FEYER-ABEND . . . | 15 | 1806 | Rudolf Brenner. | | | |
| EMANUEL BÜCHEL . . . | 16 | 1773 | En manuscrit in-fol., biblioth. de Bâle. | | | |