

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - Histoire, civilisations et patrimoine

Parcours - Cultures de l'écrit et de l'image

Une étude historique de la danse des morts à travers l'exemple de la *Der Todten-tanz von Basel* de Matthäus Merian : continuités et ruptures du thème macabre (XVe-XXe siècle)

Pivot Anne-Charlotte

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur d'histoire moderne à l'Université Lumière Lyon 2, co-directeur du
master Cultures de l'écrit et de l'image (CEI) à l'Ensib.

Remerciements

Je remercie, en premier lieu, mon directeur de mémoire, Philippe Martin, pour ses conseils avisés et pour ses relectures attentives.

Mes remerciements vont également à Monsieur Yann Kergunteuil, bibliothécaire à la Bibliothèque Municipale de Lyon, pour son aide concernant mon état des sources et pour les références bibliographiques qu'il m'a fourni.

Je tiens également à remercier les documentalistes du Centre Historique de la Résistance et de la Déportation de Lyon pour leurs conseils et leur disponibilité.

Enfin, merci à Benjamin, pour son soutien, sa patience et ses encouragements.

Résumé : A l'automne du Moyen-Age, lors des épidémies de peste, un genre iconographique sans précédent fait son apparition dans l'espace monumental : il s'agit du thème de la danse macabre. Mais, comment expliquer l'avènement de ce type de représentation sui generis à l'époque médiévale ? Au XIVe siècle, le fléau pestilentiel génère une mort de masse et le vulgum pecus se détourne de l'imagerie chrétienne. En effet, il se focalise sur cet édicule qui lui permet de néantiser ses angoisses eschatologiques. Mais, au XVIIe siècle, la thématique disparaît de la sphère architecturale. Et c'est dans ce contexte que le graveur germano-suisse, Matthäus Merian, décide de reproduire la fresque macabre du Grand-Bâle. Très populaires à l'époque moderne, ses éditions de la « Der Todten-tanz von Basel » permettent à la thématique de se prolonger jusqu'au XIXe siècle. Toutefois, à l'époque contemporaine, les attitudes devant la mort évoluent et le thème de la danse macabre s'introduit dans la presse satirique, dans les affiches politiques, et dans les arts graphiques.

Descripteurs : Danse macabre, Squelette, Mort, Iconographie, Matthäus Merian, Époque moderne, Gravure, Époque contemporaine, Arts graphiques, Presse satirique

Abstract : In the autumn of the Middle Ages, during plague epidemics, an unprecedented iconographic genre appeared in the monumental space : it is the theme of the dance of death. But, how to explain the advent of this type of representation sui generis in medieval times ? In the fourteenth century, the pestilential plague generates a mass death and vulgum pecus turns away from Christian imagery. Indeed, he focuses on this edicule which allows him to negate his eschatological anxieties. But in the seventeenth century, the theme disappears from the architectural sphere. And it is in this context that the German-Swiss engraver, Matthäus Merian, decides to reproduce the macabre fresco of GrossBasel. Very popular in the modern era, its editions of the "Der Todten-tanz von Basel" allow the theme to extend until the nineteenth century. However, in contemporary times, attitudes towards death are evolving and the theme of the dance of death gets introduced to the satirical press, political posters, and graphic arts.

Keywords : Dance of death, Skeleton, Death, Iconography, Matthäus Merian, Modern times, Engraving, Contemporary times, Graphic arts, Satirical press

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

INTRODUCTION.....	10
PARTIE I : AUX PROLEGOMENES DE L'IMAGERIE MACABRE	15
I- Un thème en vogue à l'automne du Moyen-âge	15
<i>A- L'étude de l'image macabre à travers ses invariants en Allemagne, en France et en Suisse (XIVe – XVe).....</i>	<i>15</i>
<i>B- Les variations du thème à l'échelle locale, régionale et nationale</i>	<i>26</i>
<i>C- L'exemple de la danse macabre du Grand-Bâle (1439-1805).....</i>	<i>34</i>
II- La disparition de l'espace monumental.....	48
<i>A- La fonction sociale de la gravure dans la reproduction et la diffusion de l'image macabre</i>	<i>48</i>
<i>B- Le rôle majeur de la gravure dans l'apparition des premières planches anatomiques (XVe - XVIe)</i>	<i>53</i>
<i>C- De l'édition princeps aux réimpressions « in vivo » : Matthäus Merian et sa copie de la « Der Todten-tanz von Basel »</i>	<i>57</i>
<i>D- L'édition « ne varietur » de 1649</i>	<i>64</i>
III- Les éditions et les rééditions de la « Der todten-tanz von basel » à l'époque moderne et contemporaine (XVIIIe-XIXe)	69
<i>A- L'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin</i>	<i>69</i>
<i>B- L'édition française de Samuel Girardet</i>	<i>75</i>
<i>C- L'édition trilingue de Christian-Friedrich Beck.....</i>	<i>78</i>
<i>D- L'édition chromolithographiée de Félix Schneider</i>	<i>82</i>
PARTIE II : LES METAMORPHOSES DU SQUELETTE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE (XIXE-XXE).....	89
I- L'image macabre entre continuités et ruptures.....	89
<i>A- Les prolongements du thème de l'irruption de la mort dans le quotidien</i>	<i>92</i>
<i>B- De l'équité à l'aspérité de la fossoyeuse</i>	<i>98</i>
<i>C- De la représentation apologétique à l'avilissement du squelette.....</i>	<i>102</i>
II- Vers une « catagénese » de l'image macabre	111
<i>A- De la disparition de la forme versifiée à l'autonomie des images</i>	<i>112</i>
<i>B- De l'anonymat du cadavre à la personnalisation du « de cujus »</i>	<i>120</i>
<i>C- De la dérélition du squelette à la prolifération des cadavres décharnés : l'image macabre durant la première guerre mondiale</i>	<i>125</i>
III- Le détournement de l'image macabre à l'époque contemporaine	130
<i>A- Le squelette macabre dans la presse satirique paneuropéenne</i>	<i>132</i>
<i>B- Vers une politisation de l'image macabre ?</i>	<i>140</i>
<i>C- Les prolongements du thème de la danse des morts dans les camps de concentration</i>	<i>151</i>

CONCLUSION	160
ETAT DES SOURCES	171
BIBLIOGRAPHIE.....	174
ANNEXES.....	181
Annexe 1 : Les éditions et rééditions de la « Danse des morts du Grand-Bâle » entre le XVIIe et le XXe	182
Annexe 2 : La danse macabre de Bâle, d'après les gravures sur cuivre de Matthäus Merian dans l'édition unilingue de 1649.....	187
Annexe 3 : Tableau des personnages les plus fréquemment rencontrés dans les dances macabres francophones et germanophones à l'époque médiévale	229
GLOSSAIRE.....	232
TABLE DES ILLUSTRATIONS	235
TABLE DES MATIERES.....	245

INTRODUCTION

« Une peste terrible vint fondre sur les peuples de l'Orient et de l'Occident ; elle maltraita cruellement les nations, emporta une grande partie de cette génération, entraîna et détruisit les plus beaux résultats de la civilisation [...]. La culture des terres s'arrêta, faute d'hommes ; les villes furent dépeuplées, les édifices tombèrent en ruine, les chemins s'effacèrent, les monuments disparurent ; les maisons, les villages, restèrent sans habitants¹ »

Novembre 1347 : la peste bubonique surgit à Marseille. Elle gagne la Cité des Papes² et se propage en Occident par vagues successives. L'inventaire des années noires est épouvantable. Entre 1347 et 1453, le fléau immémorial³ engendre la mort de 25 à 45 millions de personnes. Un adage du XVe siècle déclare alors : *La Mort n'espargne ne foible ne fort, la Mort n'espargne ne petits ne grands*⁴. Mais, l'expansion de la pandémie engendre des épisodes de frénésies collectives, et la nescience des autorités locales a des conséquences désastreuses sur les régions touchées par l'endémie. Les villes se dépeuplent et les cadavres s'entassent dans les fosses communes. Par conséquent, durant les épisodes de peste, les familles des défunts s'éloignent de l'*ossium conditorium*⁵. Et cette inversion des attitudes devant la mort engendre un bouleversement des mentalités individuelles et collectives. En effet, la mort de masse générée par la peste noire donne naissance à des compositions artistiques d'un genre nouveau : les danses macabres. Mais, présentement, personne ne sait d'où vient cette iconographie. Émane-t-elle de danses chrétiennes anciennes, de processions populaires, de spectacles mimés, de fêtes carnavalesques ou de représentations théâtrales ? Une seule hypothèse a été émise sur le sujet : le thème de la danse des morts se rapprocherait des sermons catholiques sur la mort⁶. Toutefois, si l'iconographie chrétienne se réapproprie le thème de la danse des morts, elle ne nous renseigne pas sur les origines de la thématique⁷. Par conséquent, on peut se demander en quoi cette iconographie *sui generis* s'émancipe des représentations traditionnelles ? D'abord, il y a une grande ironie dans la danse macabre. La thématique a pour fonction de neutraliser les angoisses eschatologiques des vivants en se moquant du caractère universel de la mort. Mais, peut-on comprendre la présence de l'ironie dans le thème de la danse des morts sans différencier l'ironie de l'humour. C'est ce que nous explique la philosophe Cécile Guérard dans son essai sur l'ironie :

¹ KHALDOUN Ibn, *Les Prolégomènes (première partie)*, trad. William Mac Guckin de Slane, Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1863, p. 133.

² En janvier 1348 : La peste arrive aux portes de la ville d'Avignon.

³ Le « fléau immémorial » est une locution adverbiale employée pour désigner la maladie pestilentielle.

⁴ LANGLOIS Eustache-Hyacinte, *Essai historique, philosophe et pittoresque sur les danses des morts*, Tome I, Rouen : A. Lebrument, 1852, p. 277.

⁵ *Ibid.*, p. 61. L'*ossium conditorium* désigne le lieu de dépôt des os à l'époque médiévale.

⁶ LECLERC M.-D., QUÉRUEL Danielle, ROBERT Alain, *Danser avec la mort*, Lyon : Musée de l'imprimerie, 2004, pp. 3-4.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

« La drôlerie sans arrière-pensée sérieuse ne serait pas ironique mais simplement bouffonne [...]. L'ironie [n'est-elle] pas le rire humble et libérateur de celui qui se sait mortel⁸ ? »

Ensuite, l'image macabre s'affranchit de l'iconographie chrétienne dans le sens où elle permet au commun des mortels de se détacher de sa corporalité⁹. En effet, le squelette décharné renvoie aux vivants leur propre image posthume. Il normalise la putréfaction et assimile la décomposition du corps « mort » à un phénomène naturel. Mais, qu'en est-il de la figuration de la mort sous la forme d'un squelette ? Elle permet au *vulgum pecus* de se rasséréner quant à son devenir *post-mortem*. Enfin, si l'ironie n'a jamais été qu'une riposte face au Mal, l'absence de négation de la mort dans l'imagerie macabre permet aux mortels de se réconcilier avec la Grande Sorgue. Elle propose une représentation inédite de la mort qui participe, dans une certaine mesure, à annihiler l'angoisse du trépas.



Anonyme, *Danse macabre de la Ferté-Loupière : le Patriarche, l'Archevêque, le Connétable et l'Évêque*, vers 1500, peinture murale, 2 m x 25 m¹⁰

En ce qui concerne l'origine du terme *macabre*, elle demeure incertaine. La recherche de son ascendance a donné naissance à une pléthore d'hypothèses dont l'historicité est sujette à la controverse. Le peintre Maurice Louis évoque un lien de causalité avec la vision de la mort de l'ermite Saint-Macaire¹¹ tandis que la version avancée par Emile Mâle¹² est amphibolique. D'une part, l'historien de l'art assure *mordicus* que la danse macabre ne repose sur aucun fondement chrétien. D'autre part, il établit un rapport de filiation entre le personnage biblique Judas Macchabée et l'avènement de la danse des morts. Fondateur d'un culte des morts, Judas Macchabée aurait, par dérivation, engendré l'apparition de la « danse

⁸ GUÉRARD Cécile, *L'ironie : le sourire de l'esprit*, Paris : Éditions Autrement, 1998, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ Site du village de la Ferté-Loupière, La danse macabre. [En ligne]. [Consulté le 07 mars 2018]. Disponible sur : <http://www.la-ferte-loupiere.net/057.html>

¹¹ SAUGNIEUX Joël, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris : Les Belles-Lettres, 1972, p. 12.

¹² MALE Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris : A. Colin, 1908, pp. 391-392.

macabré ». Pour Joël Saugnieux, la *Macchabaeorum chorea* a une origine arabe. Les termes *makabir* et *maqbara*¹³, dont le sens se rapproche des mots « tombeau » et « cimetière » seraient les antécédents du mot *macabre*. Pour le linguiste Albert Dauzat, c'est le mot syrien *maqabrey*, qui veut dire fossoyeur¹⁴, qui joue un rôle notoire dans l'introduction du terme *macabre* en Occident. Enfin, pour Marina Degli les conjectures avancées par l'historien Joël Saugnieux sont fausses. D'après l'historienne, le mot *macabre* pourrait provenir du latin *macheria*, qui signifie le « mur ». Mais, l'étymologie du terme *macabre* demeure équivoque. D'après les historiens français, le terme apparaît pour la première fois en France dans le *Respit de la mort* de Jean le Fèvre en 1376. Cette origine française, due en partie à la primauté de la fresque macabre du cimetière des Saints-Innocents à Paris, reste néanmoins contestée par les historiens allemands.

Mais, peut-on vraiment affirmer que la peste noire est la « mère » des danses macabres médiévales ? Assurément non. Les hommes du Moyen-Age se détournent déjà des représentations primordiales, fondatrices et universelles de la mort¹⁵ avant l'apparition de la maladie pestilentielle. En effet, aux yeux des clercs, la mort était devenue un silence qu'il fallait rompre avec des mots, des signes, des images et des symboles¹⁶. Et c'est dans ce contexte historique que les représentations iconographiques de la mort se sont renouvelées. En 1195, par exemple, le moine Hélinant de Froidmont édite un recueil versifié à l'intérieur duquel la mort s'exprime mais ne figure pas. Il s'intitule, *Les vers de la mort*. Pourvue d'un caractère inédit, l'œuvre de ce chroniqueur picard personnifie la mort. Cependant, si la mort ne se farde ni sous les traits d'un squelette ni sous l'effigie d'un démon dans cette œuvre, elle annonce déjà les prémices du thème de la danse des morts. Mais, à en croire Eustache-Hyacinthe Langlois, ce n'est pas le recueil des *Vers de la Mort* qui est à l'origine de l'introduction du thème de la danse des morts en Europe. C'est le fabliau des *Trois morts et des trois vifs*¹⁷. En effet, dans le récit du *dit des trois morts et des trois vifs*, trois squelettes décharnés apostrophent trois vifs pour les avertir de leur devenir *post-mortem*¹⁸. Mais, aucun des squelettes décharnés n'incarne le double posthume d'un vivant. Enfin, selon les croyances populaires, c'est l'*Ankou*, une figure mythologique bretonne qui personnifiait la Mort sous la forme d'un squelette, qui serait le géniteur des danses macabres. Dans la réalité des faits, ces deux thématiques sont radicalement différentes. L'*Ankou* entraîne les moribonds jusqu'aux Enfers tandis que le squelette macabre incarne le double *post-mortem* des personnages qu'il emporte dans une danse de la mort¹⁹.

¹³ SAUGNIEUX Joël, *Op.cit.*, p 16.

¹⁴ DEGLI Marina, *Le macabre fin de siècle dans la littérature et l'iconographie (1870 – 1914)*, Vol. 1, Thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Gilbert Lascault, Paris : [s.n.], 1996, p. 5.

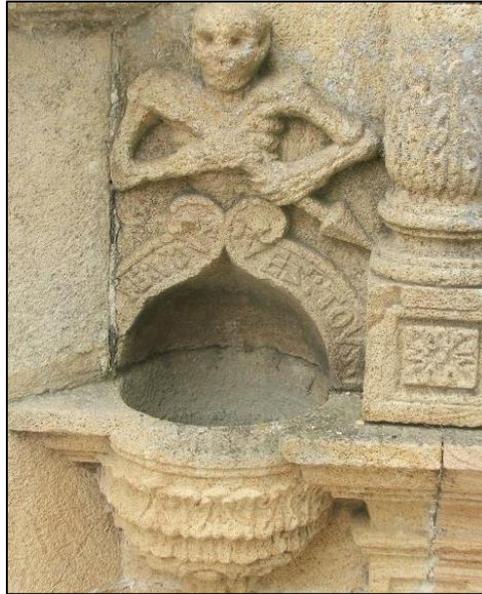
¹⁵ SAUVAGEOT A., « Archétypes », dans *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 109.

¹⁶ DESTEMBERG Antoine, *Op.cit.*, [article en ligne]. Expression empruntée à Louis-Vincent Thomas.

¹⁷ LANGLOIS Eustache-Hyacinte, *Op.cit.*, p. 103.

¹⁸ SAUGNIEUX Joël, *Op.cit.*, p. 16.

¹⁹ Définition disponible sur le site du Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL). [En ligne]. Disponible sur <http://www.cnrtl.fr/definition/macabre>



Exemple d'un *Ankou* sur le bénitier de l'ossuaire de la Roche-Maurice en Bretagne (1640). Une légende figure sous l'allégorie de la Mort. Elle s'adresse aux passants : « Je vous tue tous ».

Dans les représentations macabres, le squelette fait généralement office de *memento mori*. Il dénonce l'inégalité devant la vie. Il prône l'égalité devant la mort. En définitive, à l'époque médiévale, la thématique banalise et dédramatise la mort en renvoyant aux vivants leur propre image macabre²⁰. Mais, à l'époque contemporaine, le thème de la danse des morts se métamorphose. Il perd sa forme versifiée, il incarne les inégalités devant la vie et la mort, il s'invite dans le quotidien des vivants, et il s'introduit dans la presse satirique, dans les campagnes de propagande et dans les camps de concentration.



André Gill, « Le Faucheur », in *l'Éclipse*, journal hebdomadaire satirique, 1868, Fine Arts Museums of San Francisco.

²⁰ UTZINGER Hélène & Bertrand, *Itinéraires des danses macabres*, J-M. Garnier, 1996, p. 194.

En ce qui concerne mes sources, c'est à partir de l'exemple *sui generis* de la danse des morts de la ville de Bâle que j'étudierai les prolongements de la thématique à l'époque moderne. Mais, comme la fresque médiévale a été détruite au XIXe siècle, c'est grâce à l'édition imprimée d'un graveur germano-suisse du XVIIIe siècle, Matthäus Merian, que je procèderai à une étude phénoménologique de l'iconographie macabre. En effet, l'édition imprimée par ce graveur germano-suisse a permis de prolonger la thématique jusqu'à la fin du XIXe siècle. Quant aux prorogations du thème à l'époque contemporaine, j'ai constitué un corps d'images autour de différents critères. Chaque image comprend trois éléments : un squelette macabre, une propension à la satire politique ou sociale, et une fonction cathartique. En outre, les représentations iconographiques sélectionnées se composent d'éléments traditionnels de la danse des morts. Elles entretiennent un rapport analogique avec le contexte d'apparition de la thématique (mort de masse, bouleversements politiques, économiques ou sociaux). Et, elles se nantissent d'un caractère profane. Enfin, c'est au moyen d'une enquête iconologique et iconographique des représentations macabres que mes recherches se structureront autour des évolutions du motif macabre entre le XVe et le XXe siècle sans faire l'inventaire des danses macabres de l'époque médiévale. En effet, ce mémoire sera composé de deux axes qui se déclineront en trois temps. L'axe principal se structurera autour du caractère amphibologique de l'œuvre de Matthäus Merian, de la continuité du thème macabre à ses métamorphoses graphiques. Et l'axe subsidiaire aura pour point de départ le détournement des images macabres à l'époque moderne et contemporaine. Cette réflexion s'achèvera sur l'étude des continuités et des discontinuités du thème macabre à l'époque contemporaine.

Sommes toutes, et de façon à traiter l'ensemble du sujet, plusieurs questions ont été édifiées : de quelle(s) manière(s) la danse macabre occupe-t-elle une place centrale dans la pédagogie religieuse ? Comment, au travers de ses fondements, la représentation macabre permet-elle de penser le monde, de le mettre en ordre et de le rendre acceptable ? En quoi, les représentations macabres rendent-elles compte de l'évolution des mentalités individuelles et collectives ? Pour quelle(s) raison(s), la publication de la *Der Todten-tanz Von Basel*²¹ de Matthäus Merian marque-t-elle un tournant dans la dissémination et la métamorphose du thème ? Peut-on considérer que le passage de la presse typographique à la presse populaire à grand tirage contribue au détournement de l'image macabre ? A quel moment, le squelette macabre entre-t-il dans les arts graphiques ? Peut-on parler d'une réactualisation de l'image macabre ? Mais, face à l'impossibilité d'étudier l'ensemble de la production picturale et éditoriale de la danse macabre, les thèmes du triomphe de la Mort et de la Jeune Fille et la Mort ne seront pas exploités. Les Vanités ainsi que le thème du macabre dans la poésie, les romans et dans les arts en général ne seront pas non plus étudiés. Enfin, et en ce qui concerne les bornes chronologiques et géographiques de mon sujet, mon corpus se structurera autour des productions macabres francophones et germanophones de l'époque médiévale, moderne et contemporaine.

²¹ Voir glossaire, p. 232.

PARTIE I : AUX PROLEGOMENES DE L'IMAGERIE MACABRE

I- UN THEME EN VOGUE A L'AUTOMNE DU MOYEN-AGE

*Mors omnia aequat*²²

Sui generis, le squelette qui figure dans les représentations macabres se distingue des « morts malfaisants » de l'époque antique. En effet, le cadavre *post-mortem* n'entretient aucun lien de filiation avec les créatures buveuses de sang. Il est également à dissocier des « morts mâcheurs » et des « revenants en corps » du folklore médiéval qui viennent hanter les vivants après le décès car il ne s'agit ni d'un fantôme, ni d'un démon, ni d'un simulacre. Mais, de l'effigie *post-mortem* d'un moribond. Dans les représentations macabres, le squelette personnifie généralement la mort. Il renvoie aux vivants leur propre image macabre en leur faisant prendre conscience que la mort est universelle. Et effectivement, il emporte ses victimes sans aucune discrimination quels que soient leur âge, leur sexe, leur rang ou leurs richesses. C'est cette dimension égalitaire qui rend la thématique populaire à l'automne du Moyen-Age.

A- L'étude de l'image macabre à travers ses invariants en Allemagne, en France et en Suisse²³ (XIVe – XVe)

*Le temps passe et la mort vient*²⁴

Au XIVe siècle, la peste noire se répand dans les espaces urbains et leurs faubourgs. Elle engendre une mort de masse qui génère des psychoses collectives et qui détourne le *vulgum pecus* du christianisme. Dès lors, des représentations iconographiques d'un genre nouveau se développent : il s'agit des danses macabres, des œuvres picturales qui mettent en scène des personnages de toutes conditions sociales afin de disséminer le caractère universel de la mort. En Europe, c'est la danse macabre du charnier des Saints-Innocents de Paris qui introduit la thématique. En effet, le duc Jean II de Berry commande cette fresque dans un contexte de crise politique, économique et social à la fin du XIIIe siècle. Mais, elle n'est achevée qu'une vingtaine d'années après sa mort, lors d'une épidémie de

²² Adage de l'époque médiéval signifiant « la mort égalise tout ».

²³ Voir annexe 3, *Tableau des personnages les plus fréquemment rencontrés dans les danses macabres francophones et germanophones à l'époque médiévale*, pp. 229-231.

²⁴ *Le Dictionnaire de l'Académie Française dédié au Roy*, Paris : Veuve de Jean-Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy & de l'Académie Française, rue St-Jacques, près S. Severin, au Livre d'Or, Avec privilège de sa Majesté, 1694, définition du terme « passer », p.192.

peste qui précède le carême de l'an de grâce 1424²⁵. Considérée comme la « génitrice » des représentations macabres, elle était extrêmement populaire à l'époque médiévale. Et d'après les éditions imprimées, elle se composait de vingt-cinq personnages :

Le Pape – L'empereur – Le Cardinal – Le Roi – Le Patriarche – Le Connétable – L'Archevêque – Le Chevalier – L'Evêque – L'Ecuyer – L'Abbé – Le Bailli – Le Maître – Le Bourgeois – Le Chanoine – Le Marchand – Le Chartreux – Le Sergent – Le Moine – L'Usurier – Le Médecin – L'Amoureux – Le Curé – Le Laboureur – L'Avocat – Le Ménestrel – Le Cordelier – L'Enfant – Le Clerc – L'Ermite.

A l'instar de nombreuses danses des morts, la danse macabre de Paris a été détruite au XVIIe siècle. Par conséquent, c'est la version imprimée par Guyot Marchant en 1485 qui nous donne un aperçu des invariants de la thématique. En effet, dans cette sous-partie, l'étude des invariants se fera, lorsque c'est possible, à partir de la peinture médiévale ; et lorsque ce n'est plus possible, par le biais d'une édition imprimée. Ainsi, malgré la destruction du charnier des Saints-Innocents, c'est la danse des morts de Paris qui fixe les invariants de la thématique. Et parmi ces invariants, on peut citer la présence du Pape en tête de cortège :



Figure I : Guyot Marchant, *La Mort et le Pape - La Mort et le Roi*, Paris : G. Marchant, 1485²⁶

²⁵ SAUGNIEUX Joël, *Op.cit.*, p. 17.

²⁶ MARCHANT Guyot, *Cy finit la danse macabre imprimee par ung nomme guy marchant demorant au grant hostel du college de nauarre en champ gaillart a paris Le vinthuitiesme iour de septembre Mil quatre cent quatre vingz et cinq*, Paris : Chez Guyot Marchant, 1485. Édition originale accessible sur le site internet de la Bibliothèque Municipale de Grenoble Paris : Chez Guyot Marchant, 1485. [En ligne]. [Consulté le 07 janvier 2018]. Edition originale disponible sur le site de la Bibliothèque Municipale de Grenoble : <http://pagella.bm-grenoble.fr/BMG.html?id=Bmg-0002414>

Cette spécificité de l'image macabre s'explique par la composante anticléricale de la thématique²⁷. En effet, dans les danses des morts de l'époque médiévale, la Mort remet en cause les privilèges accordés au Haut Clergé. C'est le cas de la danse macabre de *GrossBasel*, une fresque réalisée en 1440 sur les murs de la *Predigerkirche*²⁸ qui se compose de six personnages issus du clergé séculier : le Pape, le Cardinal, l'Évêque, l'Abbé, le Chanoine et l'Abbesse. Mais, comme la danse des morts de Paris, la fresque médiévale a été détruite au XIXe siècle. Et, parmi les fragments conservés, le Pape est absent. Par conséquent, c'est la copie effectuée par le graveur Matthäus Merian en 1616 qui nous renseigne sur les personnages présents dans la peinture originale. D'après le graveur germano-suisse, le Pape était le premier personnage de la fresque macabre :

Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Reine – Cardinal – Évêque – Duc – Duchesse – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Conseiller – Chanoine – Médecin – Le Noble – La Noble – Marchand – Abbesse – Ermite – Infirme – Jouvenceau – Usurier – Jeune Fille – Musicien – Héraut – Avoyer – Bourreau – Bouffon – Mercier – Aveugle – Juif – Païen – Païenne – Cuisinier – Paysan – Peintre – Femme du Peintre



Figure II : MERIAN Matthäus, « La Mort et le Pape », in *Der Todtentanz von Basel*, Francfort : Matthäus Merian, 1649.

En parallèle de la danse des morts de Bâle, le peintre Propst Ulrich Strobl de Langenau édifie une danse macabre à Ulm, une ville impériale du Saint-Empire Romain Germanique. Cette danse macabre, aujourd'hui disparue, était également introduite par le Pape :

²⁷ MULLER Frank, « Images polémiques, images dissidentes de la Réforme », dans *Séminaire de Janvier 2018*, Ecole Nationale des Sciences de l'Information et des Bibliothèques (Enssib). Conférence du 16 janvier 2018 organisée par monsieur Philippe Martin dans le cadre du Séminaire de Janvier du 08 au 16 janvier 2018.

²⁸ La *Predigerkirche* était le lieu de culte des Dominicains de la ville de Bâle à l'époque médiévale.

Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Cardinal – Patriarche – Archevêque – Duc – Evêque – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Médecin – Le Noble – La Noble – Marchand – Nonne – Infirme – Cuisinier – Paysan – Enfant - Mère²⁹

En 1463, le peintre Bernt Notke (1435-1517) compose une danse macabre dans la ville hanséatique de Lübeck. Mais, la fresque originale est détruite par les bombardements de la seconde guerre mondiale. Ce sont des photographies prises au début du XXe siècle qui nous permettent de retracer l'ordre des figures. Et là encore, le trope carnavalesque était introduit par le Pape :

Pape – Empereur – Impératrice – Cardinal – Roi – Évêque – Duc – Abbé – Chevalier – Chartreux – Maire – Chanoine – Noble – Médecin – Usurier – Chapelain – Fonctionnaire – Sacristain – Marchand – Ermite – Paysan – Jeune Homme – Jeune Fille – Enfant³⁰

Somme toute, la figure du Pape est un invariant inconditionnel des représentations macabres francophones et germanophones. Mais, à en croire Philippe Ariès, les caractéristiques communes aux danses macabres sont pléthores. C'est le cas de l'inégale thanatomorphose des sosies posthumes³¹. Dans la danse macabre de Paris³², par exemple, les dépouilles *post-mortem* du Médecin et de l'Amoureux sont en état de décomposition avancée :



Figure III : Guyot Marchant, *Le médecin et l'amoureux*, 1485³³

²⁹ DREIER Rolf Paul, SANTEGOETS Frank, VAN LOON Branko, « Totentanz des Wengener Klosters Ulm », *Totentanz*, 2008–2013. [En ligne]. [Consulté le 19 janvier 2018]. Disponible sur : http://www.totentanz.nl/scripts/de/detail_m.php?action=edit&id=626&filter=1&page=1&sort=sTraegerMedium%20DES.C.%20nSortierungsJahr%20ASC.%20sDatierung%20ASC.%20Titel&sortdir=ASC&term=

³⁰ POLLEFEYS Patrick, *Op.cit.* [En ligne]. [Consulté le 17 janvier 2018]. Disponible sur : http://www.lamortdanslart.com/danse/Allemagne/Lubeck/dm_lubeck.htm

³¹ ARIES Philippe, *Op.cit.*, Tome I, p. 112.

³² MARCHANT Guyot, *Op.Cit.*

³³ *Ibid.*

Dans les jours qui suivent le décès, l'estomac est le premier organe à se putréfier. Les membres supérieurs et inférieurs se décomposent de manière progressive durant les mois suivants. Par conséquent, dans cette gravure macabre, les sosies posthumes du Médecin et de l'Amoureux se présentent avec un abdomen fendu. Leurs membres n'affichent aucun signe de putréfaction. En ce qui concerne la danse des morts de Bâle, aucune représentation de squelette n'est exhumée des décombres lors de sa démolition en 1805. C'est la reproduction gravée de Matthäus Merian qui nous renseigne, dans une certaine mesure, sur l'état des cadavres *post-mortem*. En effet, dans cette copie de la danse macabre du Grand-Bâle, l'artiste germano-suisse a probablement transformé l'apparence des squelettes en fonction de l'évolution des savoirs ostéologiques. Et, dans ses répliques gravées du Comte et du Médecin, l'artiste met en évidence l'inégale décomposition des corps. Le double décomposé du Médecin est représenté sous la forme d'un squelette entièrement dépecé. Tandis que la dépouille du Comte est à peine endommagée :



Figure IV : La Mort au Médecin³⁴



Figure V : La Mort au Comte³⁵

En outre, dans les danses macabres francophones et germanophones, chaque couple est formé d'une momie asexuée, nue et en état de décomposition³⁶. Mais, dans les danses des morts, la présence du double *post-mortem* n'est pas l'unique invariant. En effet, les vivants ne s'attendent pas à recevoir la visite de la mort³⁷. Les riches expriment des regrets, et les pauvres se résignent à mourir. Dans la danse des morts de la chapelle de Kermaria, la réponse de l'archevêque à la Mort est la suivante :

³⁴ MERIAN Mattäus, *Todten-Tantz wie denselbein Löblichen vnd weiberühmten statt Basel, als ein spiegel Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich gemählet zu sehen ist*, Francfort-sur-main, 1649, in-4°, p. 82.

³⁵ *Ibid.*, p. 70.

³⁶ *Ibid.*, p. 118.

³⁷ ARIES Philippe, *Op. Cit.*, p. 119.

« Je ne sais plus où regarder,
Je sens en moi monter l'effroi,
Où fuirai-je ? Qui peut m'aider ?
En attendant ce désarroi,
J'aurai du obéir au droit,
Mais maintenant montent les plaintes,
Je dois mourir, c'est ça la loi,
On la respecte sous la contrainte³⁸ »

Dans la danse des morts de Berlin³⁹, les vers de la mort illustrent également la stupéfaction des vifs face à leur propre mort. L'Usurier répond à la Mort en ces termes :

« Ah, où dois-je maintenant rester, moi pauvre homme,
Si je ne peux plus davantage pratiquer l'usure ?
Mes enfants devraient le restituer [...].
Ainsi éternellement pourrions-nous vivre avec Dieu.
Aide-moi aussi, Jésus, Dieu d'éternité.
Car il n'est pas facile de quitter la Terre⁴⁰ »

Enfin, dans la danse macabre de Paris⁴¹, la réponse du Roi à la Mort est analogue :

« Je nay point pris a danser,
A danse et si sau[v]age,
Las : on peut veoir et penser,
Que vault orgueil force lignage.
Mort destruit tout : cest son visage,
Aussi tost le grant que le maindre.
Qui moing le prise plus est sage.
En la fin fault devenir cendre »

³⁸ POLLEFEYS Patrick, *La danse macabre de Kermaria*, *Op.cit.*, [En ligne]. [Consulté le 17 janvier 2018]. Disponible sur : http://www.lamortdanslart.com/danse/France/Kermaria/dm_kermaria.htm

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Guyot Marchant reprend les textes originaux du poète Jean Gerson.

Mais, c'est la complainte de l'Ermite dans la danse macabre de Lübeck qui nous indique que la plupart des personnages issus du *vulgum pecus* se résignent à mourir :

« Ich war ein Mensch, und doch den Menschen nicht geneigt,
Weil manges Menschen Herz des Teufels Bildniß zeigt.
Num komm, erwünschter Tod, du machest mir kein Grauen,
Viel lieber will ich dich, als Menschen Unart, schauen⁴² »

Au demeurant, le *mors improvisa* présente le vif par le biais de sa fonction professionnelle ou par le truchement de sa condition sociale. La Mort monopolise la parole avant d'accorder un droit de réponse au vif. Mais, quand le moribond se met à épiloguer, il est déjà trop tard, la Mort ne lui accorde aucun délai⁴³. Dans la danse macabre de Lübeck, par exemple, la Mort apostrophe l'Usurier en ces termes :

« Ich ford're deinen Rest, als meinen Zins, von dir,
Zahl ab, und laß die Last des schweren Beutels hier ;
Ein Geizhals hat noch nie den Geldsack mitgenommen,
Warum ? Weil kein Kamel durchs Nadelöhr kann kommen⁴⁴»

En outre, dans les représentations macabres, c'est le caractère imprévisible de la Mort qui est dépeint. Mais, à l'époque médiévale, d'autres invariants existent. En effet, certains attributs conférés aux squelettes décharnés se retrouvent dans toutes les danses des morts. C'est le cas des instruments de musique. Généralement, dans les fresques macabres, les artistes distinguent les « hauts » des « bas » instruments. Les instruments à vent, comme la trompe – instrument satanique par excellence – sont considérés comme des « hauts » instruments à consonance profanes. Et, dans les danses macabres, la Mort est souvent armée d'une trompe⁴⁵ car elle s'apprête à tromper le vif. Dans *La danse des morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle*⁴⁶, par exemple, le premier tableau met en scène un dialogue entre des morts et des spectateurs. Le mort situé à droite de la gravure maintient une trompe dans ses mains. Celui de gauche s'arme d'un hautbois ancien et d'un tambourin. Ils incarnent le caractère inflexible et hypothétique de l'avènement de la Mort.

⁴² CHOVIN Jacques-Antony, *Op.Cit.*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁴ DODEDANS, *Lübeck's dance of death*. [En ligne]. [Consulté le 24 février 2018]. Disponible sur : <http://www.dodedans.com/Esuhl5.htm> . Les vers de la danse macabre de Lübeck ont été rédigés en « bas-allemand » durant le XVe siècle : ils ont été traduits en haut-allemand par Nathaël Schlott (1666–1703) en 1701.

⁴⁵ CHARLES-DOMINIQUE Luc, L'iconographie musicale, révélateur de la marginalité ménétrière : l'exemple des fêtes toulousaines, officielles, publiques, civiles et religieuses, du XVe au XVIIIe siècle, *Imago Musicae*, International, Yearbook of Musical Iconography, pp. 145-165, 1998, p.2. [En ligne]. [Consulté le 10 octobre 2017]. Disponible sur <https://charlesdominique.files.wordpress.com/2009/01/goya.pdf>

⁴⁶ CHOVIN Jacques-Antony, *Op.cit.*



Figure IVI : CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, *L'ossuaire*, 1744⁴⁷

A l'époque médiévale, les « hauts » instruments⁴⁸ se distinguent des « bas » instruments par leur volume sonore. Le vacarme des « hauts » instruments, dans les imaginaires individuels et collectifs, annonçait la mort. En raison de leur connotation profane, ils étaient également associés au surnaturel. Et en effet, au Moyen-Age, les « hauts » instruments étaient considérés comme diaboliques. Ils permettaient, selon les autorités cléricales, de converser avec les morts et les forces du mal⁴⁹. Et dans les représentations macabres, certains instruments de musique n'apparaissent jamais :

Arasne – Clairon – Glais – Moinel – Eschelette – Corbondier – Canon – Oliphant – Graile – Huchet – Triblier – Courtault – Veze – Pibole – Pandore – Mandore – Manicorde – Sacqueboute – Tartavelle – Tarot – Cromorne – Dulcian – Cliquet – Bedon – Claquebois

Mais, les « hauts » et les « bas » instruments ne sont pas les seules allusions à la musique dans les danses des morts. En effet, de toutes les figures représentées dans le bal des Morts, le *prosôpon* du Musicien est le plus populaire. Chargés d'amuser les convives, les musiciens donnaient le signal de l'ouverture du bal. Et, dans les danses macabres, c'est la *musica sonora* qui lance le signal de la danse macabre⁵⁰. Par conséquent, on peut se demander quelle était sa fonction dans les

⁴⁷ MERIAN Matthäus, *La danse des morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle*, Bâle : Jean Rodolphe Im-Hoff, 81 p, 1744, p.2.

⁴⁸ Les « bas » instruments désignent les instruments à cordes. Les violes, les flûtes douces, les orgues, les harpes, les lyres, les cithares, la rote, le timpanon, le luth, la guitare, la mandore, la citole, les instruments à cordes pincées sont des instruments à « bas » volume sonore. Cette particularité les distingue des instruments à « haut » volume sonore. Les trompes, les cornets, les cors, les sacqueboutes, les hautbois, les cornemuses, les chalemies, les sifflets, les fifres, les timbales et les tambours sont des instruments à « haut » volume sonore.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰ Martine Clouzot, « Images des musiciens (1350-1500). Typologies, figurations et pratiques sociales », Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 04 juillet 2008, consulté le 21 octobre 2017. URL : <http://cem.revues.org/8122>

images macabres ? Et, comment les Musiciens et les instruments de musique étaient-ils mis en scène dans les *Memoria Mortis* ? Dans l'édition de Guyot Marchant⁵¹, par exemple, le Musicien doit animer la danse des morts. En conséquence, la Mort lui accorde un délai supplémentaire : il doit effectuer un dernier tour de danse.

« Menestrel qui dances et notes,
Savez : et avez beau maintien,
Pour faire esioir⁵² sos et sotes :
Qu'en dictez vous allons nous bien,
Monstrer vos fault [...] Aux autres cy :
Ung tour de danse [...].
Maistre doit monstrer sa Science⁵³ »

Dans *La danse des morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle*⁵⁴, la Mort accorde également cette faveur au Musicien. Elle s'adresse à lui en ces termes :

« Notre danse des Morts est encore imparfaite ;
Il nous y manque un joueur de Clairon :
Vien-ça, Compère *Aliborum*⁵⁵,
Aussibien, de ton tems, ne fut-il point de Fête,
Où ne retentit ta Musette ;
Mais sache que, chés nous, il faut changer de ton :
La Mort ne danse pas ainsi que la soubrette ;
Ce sont des autres airs ; c'est un autre fredon⁵⁶,
Voïons si je pourrois racler du violon :
Pour toi qui, si souvent, fis sauter la Grisette⁵⁷,
Danse à ton tour, un rigodon⁵⁸ »

⁵¹ MARCHANT Guyot, *Cyt finit la danse macabre [...]*, *Op.Cit.*

⁵² Forme ancienne du verbe « échoir » qui désigne un événement et/ou une action arrivant à échéance.

⁵³ MARCHANT Guyot, *Op.cit.*, p.15. [En ligne]. [Consulté le 07 janvier 2018]. Disponible sur : http://pagella.bm-grenoble.fr/img-viewer/I/1327/viewer.html?base=BMG&np=I327_01.jpg&ns=I327_15.jpg

⁵⁴ CHOVIN Jacques-Antony, *Op.cit.*, p. 54.

⁵⁵ Le terme latin *Aliborum* vient du mot *Aliboron* qui désigne un personnage qui se croit habile en toutes choses et ne se connaît en rien.

⁵⁶ Le mot « fredon » est polysémique. Il peut désigner un refrain de chanson, un son indistinct, un ornement mélodique improvisé. La Mort utilise la métaphore du « fredon » dans sa supplique pour exprimer le passage de vie à trépas du Musicien.

⁵⁷ Une « Grisette » désigne une jeune fille de médiocre condition.

Outre les références à la musique, la danse des morts représente une pléthore d'attributs profanes. Ainsi, chaque figure dispose d'un symbole topique. L'Usurier détient une bourse – symbole des vices et de la vanité des biens terrestres – le Chevalier porte des armes – symbole de l'orgueil et de la vanité des choses humaines⁵⁹ et la Noble Dame détient un miroir – symbole de la beauté terrestre, de la luxure et de l'orgueil⁶⁰. En ce qui concerne la Mort, ses attributs sont pléthores : l'arc⁶¹, la faux⁶², le sablier⁶³, et la cloche⁶⁴ sont présents dans l'ensemble des représentations macabres.

En définitive, le thème de la danse des morts demeure inédit à l'époque médiévale. Les spécificités de l'image macabre, à savoir la représentation de la Mort sous les traits d'un squelette qui symbolise l'égalité de tous devant la mort⁶⁵ en faisant figurer l'ensemble des individus de la société, sans regarder leur sexe, leur rang et leur richesse, sont absentes dans l'iconographie chrétienne⁶⁶. Et cette singularité de l'image macabre est décrite par l'historien Bertrand Utzinger⁶⁷ dans son ouvrage *Itinéraires des danses macabres en Europe* :

« Ils sont là les hommes qui constituent la société ! Ils sont là les dignitaires de la hiérarchie religieuse ou militaire ! Ils sont tous là, le pauvre et le riche, le puissant et l'humble, le laboureur et l'empereur, l'enfant et l'évêque, l'usurier et le cardinal. Chacun est accompagné de son mort, silhouette plus ou moins squelettique, dansante et grinçante qui l'entraîne en se moquant de lui, le saisissant par l'épaule ou la taille, s'affublant de la tiare de celui-ci ou de l'épée de celui-là, tout en se drapant avec ironie dans son linceul⁶⁸ »

Dans les danses macabres francophones et germanophones, les personnages *in vivo* sont généralement pourvus d'attributs qui définissent leur statut social tandis que les sosies *post-mortem* se nantissent d'attributs mortuaires comme les instruments de musique. De plus, dans l'ensemble des danses macabres

⁵⁸ Le « rigodon » est une contredanse populaire effective durant les XVII^e et XVIII^e siècles. Cette danse folklorique se caractérise par sa singularité : les couples de danseurs sautent sur place.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 321.

⁶¹ *Ibid.*, p.54. L'Arc fait parti de l'apanage de la Mort.

⁶² *Ibid.*, p. 200. La faux est le symbole du temps et de la mort, du passage des mains du temps aux mains de la mort.

⁶³ *Ibid.*, p. 384. Le sablier symbolise le temps qui passe et l'avènement de la Mort.

⁶⁴ La cloche est le symbole de la mesure le temps.

⁶⁵ TERVARENT (de) Guy, *Op.Cit.*, p. 423. Le squelette est une représentation conventionnelle de la mort. Il a pour fonction de souligner la brièveté de la vie et le caractère précaire des biens terrestres.

⁶⁶ Actes du 12^e congrès de l'association des danses macabres d'Europe, Etudes sur les danses macabres et l'art macabre en général, Meslay-le-Grenet : Association des danses macabres d'Europe, 2005, p. 13.

⁶⁷ UTZINGER Bertrand, *Itinéraire des danses macabres en Europe*, La Chaise-Dieu : Journées-Rencontres des Amis de l'Abbatiale Saint-Robert, 2008. [En ligne]. [Consulté le 25 février 2018]. Disponible sur : https://www.abbaye-chaise-dieu.com/IMG/pdf/Itineraires_des_danses_macabres_en_Europe_B_Utzinger.pdf

⁶⁸ *Ibid.*

médiévales, le Pape est en tête de cortège, la Mort n'accorde aucun délai aux moribonds, et les squelettes décharnés sont en état de décomposition avancée. Enfin, dans les danses macabres, les métiers manuels et les figures féminines sont minoritaires. En effet, l'absence des femmes est significative avant la Réforme. Elle s'explique par l'impact du récit biblique et du péché originel sur les inconscients individuels et collectifs. Mais, en 1491, Guyot Marchant édite une *Danse macabre des femmes*. Et après la Réforme, Matthäus Merian fait paraître une version imprimée de la *Der Todtentanz von Basel* dans laquelle il ajoute des figures féminines. Sommes toutes, des dissidences demeurent entre les modèles francophones et germanophones. En effet, les moribonds sont invités à mourir en quatre vers dans les danses macabres allemandes et en huit vers dans les danses macabres françaises⁶⁹. De surcroît, si la figure du Pape s'intronise comme un invariant inconditionnel, la succession de la hiérarchie macabre est hétérogène. A Paris, le Patriarche et le Connétable succède au Cardinal et au Roi. A Bâle, c'est le Cardinal et le Patriarche qui succède au Roi et à l'Impératrice⁷⁰. Par conséquent, il existe de nombreuses disparités à l'échelle nationale, régionale et locale.

⁶⁹ JACQUES Jacques, *Op.cit.*, p. 18.

⁷⁰ POLLEFEYS Patrick, *La danse macabre du Grand-Bâle*. [En ligne]. [Consulté le 15 janvier 2018 sur « La Mort dans l'Art »]. Disponible sur : http://www.lamortdanslart.com/danse/Suisse/bale/dm_bale-g.htm . D'après l'auteur de l'article, l'ordre hiérarchique des figures de la danse macabre du Grand-Bâle est méconnu. Grâce à la danse macabre du Petit-Bâle (Kleinbasel), aux gravures de Matthäus Merian (graveur) et aux aquarelles d'Emmanuel Büchel (boulangier), Patrick Pollefeys a réalisé un tableau hypothétique de l'ordre initial des figures.

B- Les variations du thème à l'échelle locale, régionale et nationale

« N'apercevoir la civilisation médiévale qu'à travers les textes serait s'en faire une image fausse et édulcorée⁷¹ »

En ce qui concerne les variations du thème à l'époque médiévale, elles sont pléthores. Dans les régions germanophones, par exemple, les processions macabres comportent des figures féminines. Ce n'est pas le cas des fresques francophones qui se composent exclusivement de personnages de sexe masculin. En Allemagne, la danse macabre de la ville d'Ulm, l'*Ulmer totentanz im Wengenkloster* est la première danse des morts à mettre en scène les figures de l'Impératrice, de la Nonne, de la Noble et de la Mère :

Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Cardinal – Patriarche – Archevêque – Duc – Evêque – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Médecin – Le Noble – La Noble – Marchand – Nonne – Infirme – Cuisinier – Paysan – Enfant – Mère⁷²

Dans la danse macabre de Bâle, c'est l'Impératrice, la Reine, la Duchesse, la Noble, l'Abbesse, la Jeune Fille, la Païenne et la Femme du Peintre qui entrent dans la danse.

Ossuaire – Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Reine – Cardinal – Evêque – Duc – Duchesse – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Conseiller – Chanoine – Médecin – Noble – La Noble – Marchand – Abbesse – Boiteux – Ermite – Jeune Homme – Usurier – Jeune Fille – Musicien – Héraut – Maire – Juge – Fou – Colporteur – Aveugle – Juif – Païen – Païenne – Cuisinier – Paysan – Peintre – Femme du Peintre⁷³

Mais, dans les danses macabres, les figures féminines représentées ne sont pas exhaustives : aucune représentation de lingères, bonnetières, couturières, tavernières ou blanchisseuses n'est connue à ce jour. De plus, et au regard de l'ensemble des fresques macabres, les figures féminines demeurent minoritaires : *Ulmer totentanz im Wengenkloster* (Ulm) comptabilise quatre figures féminines, la *Der totentanz von Basel* (Grand-Bâle) représente huit vifs de sexe féminin et la danse des morts de la ville de Lübeck dépeint deux figures féminines : l'Impératrice et la Jeune Fille.

⁷¹ LE GOFF Jacques, *Les grandes Civilisations : La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris : Arthaud, Volume III, 1964, p. 425.

⁷² DREIER Rolf Paul, SANTEGOETS Frank, VAN LOON Branko, « Totentanz des Wengener Klosters Ulm », *Totentanz*, 2008–2013. [En ligne]. [Consulté le 19 janvier 2018]. Disponible sur : http://www.totentanz.nl/scripts/de/detail_m.php?action=edit&id=626&filter=1&page=1&sort=sTraegerMedium%20DES.C.%20nSortierungsJahr%20ASC.%20sDatierung%20ASC.%20Titel&sortdir=ASC&term=

⁷³ CLARK James, *Op. Cit.*, p. 114.

Pape – Empereur – Impératrice – Cardinal – Roi – Evêque – Duc – Abbé – Chevalier – Chartreux – Noble – Chanoine – Maître – Médecin – Usurier – Chapelain – Marchand – Sacristain – Artisan – Ermite – Paysan – Jeune Homme – Jeune Fille – Enfant⁷⁴

Dans les danses macabres francophones, *a contrario*, les figures féminines sont généralement absentes. En effet, les personnages de la danse macabre de Paris sont exclusivement de sexe masculin. Et dans la chapelle de Kermaria-an-Iskuit en Bretagne, l'absence des femmes est manifeste :

Pape – Empereur – Cardinal – Roi – Patriarche – Connétable – Archevêque – Chevalier – Evêque – Ecuyer – Abbé – Bailli – Astrologue – Bourgeois – Chartreux – Sergent – Moine – Usurier – Pauvre – Amoureux – Ménestrel – Paysan – Franciscain⁷⁵

Dans la danse macabre de la Ferté-Loupière dans l'Yonne en région Franche-Comté, dix-neuf personnages de sexe masculin se succèdent :

Le Pape – L'Empereur – Le Cardinal – Le Roi – Le Légat – Le Duc – Le Patriarche – L'Archevêque – Le Connétable – L'Évêque – L'Amoureux – L'Avocat – Le Ménestrel – Le Curé – Le Laboureur – Le Cordelier – L'Enfant – Le Clerc – L'Ermite.

Mais, si l'ensemble des représentations macabres francophones disséminent des personnages de sexe masculin, une exception demeure : il s'agit de la danse des morts de la Chaise-Dieu qui se compose de deux personnages de sexe féminin : La Chanoinesse et la Moniale.

Le Pape – L'Empereur – Le Légat – Le Roi – Le Cardinal – Le Connétable – L'Abbé – Le Chevalier – Le Moine Bénédictin – Le Bourgeois – La Chanoinesse – Le Marchand – La Moniale – Le Sergent – Le Chartreux – L'Amoureux – Le Médecin – Le Clerc – Le Laboureur – Le Cistercien – L'Enfant – Le Novice⁷⁶.

En définitive, si les figures féminines s'introduisent dans les danses macabres germaniques, à Ulm, à Bâle et à Lübeck ; l'absence de femmes dans les danses macabres françaises n'est pas systématique. En effet, la danse des morts de la Chaise-Dieu est composée de deux figures féminines. De surcroît, les variations du thème à l'échelle locale, régionale ou nationale ne se résument pas à la nature du sexe des personnages : la hiérarchie et la fonction des personnages diffèrent d'une danse macabre à une autre.

⁷⁴ CLARK James, *Op. Cit.*, p. 118.

⁷⁵ CLARK James, *Op. Cit.*, p. 116.

⁷⁶ Site de l'Abbaye de La Chaise-Dieu, *La Danse Macabre*. [En ligne]. [Consulté le 25 février 2018]. Disponible sur : <http://www.abbaye-chaise-dieu.com/-La-danse-macabre-.html>

Dans la fresque de Kleinbasel, par exemple, le personnage du Turc est inédit :

Ossuaire – Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Cardinal – Patriarche – Archevêque – Duc – Evêque – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Avocat – Chevalier – Médecin – Le Noble – La Noble – Marchand – Abbessse – Boiteux – Ermite – Jeune Homme – Usurier – Jeune Fille – Héraut – Maire – Juge – Fou – Béguine – Aveugle – Juif – Turc – Païenne – Cuisinier – Paysan – Enfant – Mère⁷⁷

En outre, si le Chevalier, l'Évêque et l'Ermite sont des constantes dans les fresques macabres, le Juif, le Héraut et le Fou sont rarement dépeints dans les danses des morts. Dans la danse macabre de Paris, par exemple, les figures du Juif, de l'Aveugle, du Cuisinier et du Héraut sont absentes :

Pape – Empereur – Cardinal – Roi – Patriarche – Connétable – Archevêque – Chevalier – Evêque – Ecuyer – Bailli – Maître – Bourgeois – Chanoine – Marchand – Chartreux – Sergent – Moine – Usurier – Médecin – Amoureux – Avocat – Ménestrel – Curé – Laboureur – Cordelier – Enfant – Clerc⁷⁸

Dans la danse macabre de Berne, le peintre Niklaus Manuel ajoute des personnages inédits : le Chevalier teutonique, l'Époux, la Prostituée, la Veuve et le Non-Croyant :

Pape – Cardinal – Patriarche – Evêque – Abbé – Prieur – Docteur en théologie – Astrologue – Chevalier teutonique – Moine – Abbessse – Ermite – Béguine – Empereur – Roi – Reine – Duc – Comte – Chevalier – Juriste – Avocat – Médecin – Maire – Jouvenceau – Conseiller – Maire de village – Citoyen – Marchand – Veuve – Jeune Fille – Artiste – Mendiant – Musulman – Prostituée – Cuisinier – Paysan – Bouffon – Epoux – Non-Croyant – Portrait de Niklaus Manuel⁷⁹.

⁷⁷ CLARK James, *Op. Cit.*, p. 114.

⁷⁸ DREIER Rolf Paul Dreier, SANTEGOETS Frank, VAN LOON, *Danse macabre de Paris*, 2008-2013. [En ligne]. [Consulté le 25 février 2018]. Disponible sur : http://www.totentanz.nl/scripts/de/detail_m.php?action=edit&id=623&filter=1&page=1&sort=sTraegerMedium%20DES.C.%20nSortierungsJahr%20ASC.%20sDatierung%20ASC.%20Titel&sortdir=ASC&term=

⁷⁹ *Ibid.*

Mais, lors d'une épidémie de peste, une danse macabre est édiflée à Berlin⁸⁰. Elle représente 30 personnages qui témoignent de ses particularités régionales. En effet, le territoire germanique est gouverné par un Empereur jusqu'aux prolégomènes du XXe siècle. Par conséquent, le Roi et la Reine ne figurent pas dans la danse des morts berlinoise. De plus, à l'époque médiévale, la cité de Berlin était scindée en deux parts : la commune de Berlin et la commune de Cölln. De ce fait, les franciscains résidaient à Berlin et les Dominicains à Cölln. Cette spécificité territoriale contribue à la compréhension de l'ordre hiérarchique des personnages représentés sur la fresque berlinoise :

Franciscain – Sacristain – Chapelain – Official – Augustin – Dominicain – Pasteur – Chartreux – Docteur – Moine – Chanoine – Abbé – Evêque – Cardinal – Pape – Christ – Empereur – Impératrice – Duc – Chevalier – Maire – Usurier – Gentilhomme – Marchand – Fonctionnaire – Paysan – Aubergiste – Bouffon – Mère et Enfant

Dans sa singularité, la danse des morts de Berlin s'organise autour de la figure Christique. Les personnages les plus influents, le Pape et l'Empereur, figurent de part et d'autre de la représentation du Christ. Par conséquent, si le Franciscain s'invite en tête de cortège, le Pape demeure le premier personnage de la hiérarchie macabre. De plus, et contrairement aux danses des morts ordinaires, la danse macabre de Berlin distingue les hauts-dignitaires du monde temporel des hauts-dignitaires du monde spirituel. Enfin, le peintre Kaspar Meglinger (1595-1670) réalise une danse des morts atypique dans la ville de Lucerne⁸¹. Elle a été peinte entre 1616 et 1637 sur un pont, le *Spreuerbrücke*, qui existe toujours. Surnommée *totentanzzyklus*, cette danse macabre comporte 61 figures :

Pape – Empereur – Impératrice – Cardinal – Roi – Reine – Évêque – Duc – Duchesse – Abbé – Abbessse – Comte – Comtesse – Prévôt – Curé – Moine – Prieur – Le Noble – La Noble – Maire – Conseiller – Chevalier – Juge – Capitaine – Porteur – Avocat – Philosophe – Astronome – Marchand – Clerc – Architecte – Apothicaire – Militaire – Peintre – Sculpteur – Chasseur – Orfèvre – Barbier – Colporteur – Poissonnier – Horloger – Gardien – Paysan – Soldat – Voyageur – Enfant – Maître – Bon Vivant – Jeune Fille – Amoureux – Epoux – Vieil Homme – Vielle Femme – Meunier – Messager – Charlatan – Vagabond – Bouffon.

Outre la pléthore de figures représentées, la danse macabre de Lucerne s'inscrit dans une singularité manifeste : les représentants du *vulgum pecus* sont majoritaires. Le Porteur, l'Apothicaire, le Poissonnier, le Colporteur, l'Horloger, le Meunier et le Vagabond sont représentés au même titre que le Pape, l'Empereur, l'Impératrice et le Cardinal. En définitive, si la danse macabre de Paris dissémine le thème en France, en Suisse et en Allemagne, la hiérarchie macabre diffère d'une danse

⁸⁰ La danse macabre de Berlin a été réalisée vers 1484.

⁸¹ Historisches Museum Luzern, *Der Totentanz*, 2017. [En ligne]. [Consulté le 25 février 2018]. Disponible sur : https://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=de&u=https://historischesmuseum.lu.ch/theater/Theatertouren/Theatertour-Der_Totentanz&prev=search

des morts à une autre. Certaines figures sont des constantes : le Pape, l'Empereur, l'Évêque, le Cardinal sont les plus illustres. Tandis que d'autres répondent à des particularités nationales, régionales ou locales : le Turc à Bâle, le Franciscain à Berlin, le Maître à Paris. Au demeurant, si les invariants des danses macabres sont pléthores, les variations du thème à l'échelle locale sont moindres. A titre d'exemple, dans son ouvrage *La plus ancienne danse macabre à Klingenthal*, le Révérend-Père Joachim Berthier⁸² évoque les particularités de la danse des morts de Bâle. A partir d'un manuscrit publié par Emmanuel Büchel en 1768, *La Danse des morts à Klingenthal, à Bâle, dessinée d'après l'original et mise en lumière par Emmanuel Büchel, l'an 1768, contenant en appendice les dessins des peintures qui se trouvent au même endroit & des tombeaux existant dans l'Église ect [...]*⁸³, il compare les aquarelles d'Emmanuel Büchel avec les bois gravés de Matthäus Merian. Dans cet opuscule, Emmanuel Büchel déclare que les danses macabres de *Grossbasel* et de *Kleinbasel* sont du même peintre : les anomalies ostéologiques des squelettes macabres sont présentes, à l'identique, dans les deux fresques. Ainsi, pour le Médecin et le Fou, la main gauche du sosie *post-mortem* a été dessinée au bras droit. Pour le Marchand, c'est la main droite qui a été ajoutée au bras gauche. Par conséquent, lorsqu'Emmanuel Büchel compare les fresques médiévales avec les gravures réalisées par Matthäus Merian, il se rend compte que l'artiste germano-suisse a corrigé les anomalies :

« Le célèbre graveur Merian [a dessiné] d'après l'original [la danse des morts du Grand-Bâle]. On s'aperçoit [...] des modifications introduites et du progrès artistique⁸⁴ »

En outre, si la plupart des danses macabres représentent des squelettes en état de décomposition avancée, la putréfaction des corps est inégale d'une danse macabre à une autre. Dans la danse macabre de Berlin, par exemple, les morts ne sont pas des squelettes car les ossements des charognes ne sont pas apparents.

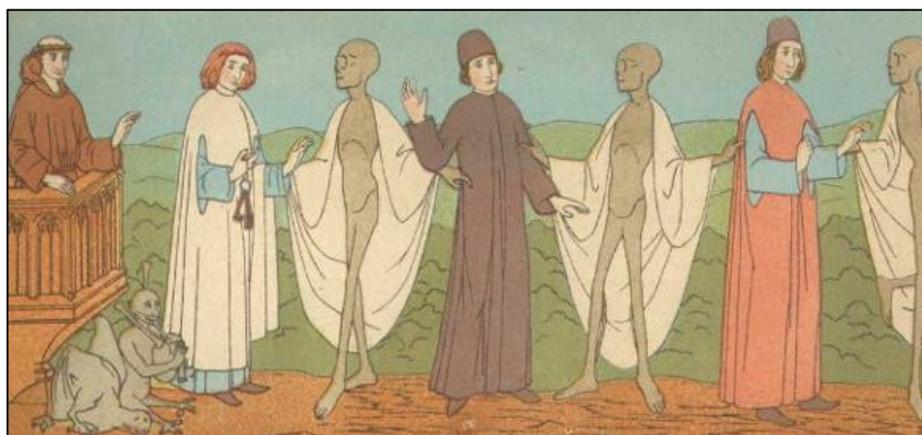


Figure VII : Anonyme, *Berliner totentanz*, Berlin : *Marienkirche*, 1484, fresque, 22 m x 2 m⁸⁵.

⁸² BERTHIER Joachim (R.P.), *La plus ancienne danse macabre à Klingenthal*, Paris : Lethielleux, 1897, 100 p.

⁸³ Édité en langue allemande, le titre de l'ouvrage a été traduit en français par le Révérend-Père Joachim Berthier.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

A contrario, dans la danse macabre du Grand-Bâle, les squelettes sont en état de décomposition avancée. Dans le dessin du peintre Hans Bock, les sosies posthumes ont l'abdomen fendu, les côtes apparentes et le visage squelettique.



Figure VIII : Hans Bock, *Le Pape et l'Empereur*, Bâle, 1596, Blattgrösse : 18,9 x 14, 5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Originalband.

Somme toute, l'état de décomposition des sosies *post-mortem* diffère d'une danse macabre à une autre. A Bâle, les squelettes sont en état de décomposition avancée. En Allemagne, à Berlin et à Lübeck, les ossements des dépouilles se dissimulent sous des amas de chair non putréfiés. En France, à la Ferté-Loupière et à l'Abbaye de la Chaise-Dieu, les momies sont totalement décharnées. Mais, l'état de putréfaction des cadavres n'est pas la seule variation à l'échelle nationale, régionale ou locale. Les attributs des morts et de vifs diffèrent d'une danse macabre à une autre. Dans la danse macabre de Berlin, par exemple, les morts sont dépourvus d'instruments de musique. Mais les personnages *in vivo* sont représentés avec des attributs qui les concernent : costumes traditionnels pour les frères convers (Augustin, Chartreux, Dominicain), crosses à volutes ou croix à traverses pour les prélats supérieurs (Évêque, Abbé, Pape), armes non invasives pour les représentants de la noblesse (katzbalger, épée longue, épée bâtarde). En définitive, les attributs des personnages *in vivo* diffèrent d'une danse des morts à une autre. Dans la danse des morts de Kleinbasel, l'Usurier est représenté assis devant un comptoir parsemé de pièces d'or alors que dans la danse macabre berlinoise, il se tient à la verticale. A Berlin, le Noble porte une katzbalger – épée longue – et le Marchand revêt une épée bâtarde – épée courte. Alors qu'à Bâle, le Noble porte un espadon et le Marchand ne possède aucune arme. Et à la Ferté-Loupière, le Musicien se nantit d'une viole de gambe alors que dans la danse des morts de Kleinbasel, il possède un hautbois ancien. Enfin, les attributs conférés à la Mort sont également différents d'une danse macabre à une autre. A Paris, par exemple, les momies posthumes s'arment de faux, de pelles, d'arcs et de flèches. Alors qu'à Berlin les sosies *post-mortem* ne dispose d'aucun instrument, et qu'à Lübeck, la Mort se nantit d'un cercueil. Mais, les variations du thème macabre à

⁸⁵ POLLEFEYS Patrick, *La Danse Macabre de Berlin*, 1996-2017. [En ligne]. [Consulté le 31 mars 2018]. Disponible sur : http://www.lamortdanslart.com/danse/Allemagne/Berlin/dm_berlin.htm

l'échelle nationale, régionale ou locale ne se résument ni aux attributs des séides de la Mort, ni aux attributs des personnages *in vivo*. En effet, les danses germanophones se caractérisent par la présence de quatrains versifiés tandis que les danses francophones se composent de huitains. Dans la danse macabre de Paris, la Mort invite les vivants à mourir en huit vers. C'est le cas du Cardinal :

« Vous faites l'étonné, semble-t-il,
Cardinal ; mais en avant,
Suivons les autres !
L'étonnement ne sert de rien.
Vous avez vécu magnifiquement
Et dans l'honneur, à votre grand plaisir.
Prenez gré à l'escapade ;
À vivre en grand honneur, on en oublie la fin⁸⁶ »

Dans les danses macabres germanophones, les répliques de la Mort sont généralement composées de quatrains. Mais, dans la danse des morts de Lübeck, la Mort invite les moribonds à mourir en huitains. C'est le cas du Cardinal :

« Du werest van state gelike
En apostel godes up ertryke
Umme den kersten loven to sterken
Myt worden unde anderen dogentsammen werken.
Men du hest mit groter hovardichit
Up dinen hogen perden reden
Des mostu sorgen nu de mere
Nu tret ok vort her konningck here !⁸⁷ »

En Suisse, la danse macabre de Kleinbasel s'inspire de la tradition germanique. Et le Cardinal est invité à trépasser en quatre vers :

« Springent vf mit de roten hoit
Her cardenal de dantz is got
Wol gesegnet hant ir die leigen
Ir moensen Auch Ain doten reigen⁸⁸ »

⁸⁶ MARCHANT Guyot, *Op. Cit.*, p. 5. [En ligne]. [Consulté le 24 mars 2018]. Edition originale disponible sur le site de la Bibliothèque Municipale de Grenoble : <http://pagella.bm-grenoble.fr/BMG.html?id=Bmg-0002414>

⁸⁷ DODEDANS, *Tekst og fotos*, 1463. [En ligne]. [Consulté le 24 mars 2018]. Disponible sur : <https://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=en&u=http://www.dodedans.com/Etext.htm&prev=search> .

En définitive, les variations du thème macabre à l'échelle nationale, régionale et locale sont pléthores : l'ordre, le nombre et le choix des personnages fluctuent d'une danse des morts à une autre. Ainsi, la figure du Turc est une spécificité bâloise, le personnage de l'Official est une singularité berlinoise et l'Astrologue est une particularité Kermarianaise. En ce qui concerne le *quorum* du trope carnavalesque, il n'existe aucun *numerus clausus* : quarante moribonds défilent à Berne, trente *de cujus* dansent la sarabande à Berlin, vingt-sept défunts emboîtent le pas à l'ombre projetée de la Mort à Paris et quarante-deux trépassés attendent le passage de la Grande Sorgue à Bâle. De surcroît, et au regard de l'ensemble des danses macabres, des dissidences demeurent entre les représentations picturales germanophones et francophones.

En France, les figures féminines ne sont pas ou peu représentées alors que dans les pays germanophones, une pléthore de représentation macabre contient des personnages de sexe féminin. *Mutatis mutandis*, le choix des costumes, des figures, des instruments de musique et des insignes diffèrent d'une danse macabre à une autre. En effet, si certaines figures sont des constantes, il existe des spécificités francophones et germanophones. En Allemagne, l'Official, l'Aubergiste et le Chapelain demeurent sans précédent. En Suisse, le Turc, le Héraut et le Peintre s'intronisent comme des figures singulières. Et, en France, les personnages du Bailli, du Sergent et de l'Écuyer sont des particularités nationales. Au demeurant, l'emplacement de chaque danse macabre demeure singulier. A Lucerne, la danse des morts se trouve sur un pont couvert : le *Spreuerbrücke* ; à Bâle, les représentations macabres se situent respectivement dans l'enceinte du couvent Dominicain et à l'intérieur de la demeure des sœurs Augustines ; et à Paris, la fresque est peinte sur le mur du cimetière des Saints-Innocents. En ce qui concerne la forme versifiée, la Fossoyeuse invite le vif à mourir en huit vers dans les danses macabres francophones tandis qu'elle s'empare de l'âme du moribond en quatre versets dans les danses macabres germanophones. De plus, la posture et l'apparence des sosies *post-mortem* oscillent en fonction de l'appréciation de l'artiste-peintre. A Bâle, les séides de la Mort sont en état de décomposition avancée ; à Berlin, les momies posthumes conservent des téguments de peau et à la Ferté-Loupière les morts revêtissent l'apparence d'un squelette. Par conséquent, les danses macabres européennes s'émancipent du modèle parisien. Au niveau national, les différences résident dans la hiérarchie, la prosodie et le choix des personnages. Au niveau régional, l'apparence des squelettes, les attributs concédés aux *de cujus*, la texture et la teinte des vêtements diffèrent d'une danse macabre à une autre. Et, à l'échelle locale, les variations sont moindres : la danse macabre du Grand-Bâle sert de paradigme à la danse des morts du Petit-Bâle.

⁸⁸ Totentanz-Online, *Totentanz im Dominikanerinnenkloster Klingental in Basel : Nach der Kopie von Emanuel Büchel*, 2006. [En ligne]. [Consulté le 01 avril 2018]. Disponible sur : <http://www.totentanz-online.de/laender/schweiz/kleinbasel-zerstoert.php>

C- L'exemple de la danse macabre du Grand-Bâle (1439-1805)

« Toi qui contemples ce Tableau,
Reconnoi la laideur de ta faible nature :
Telle, un jour sera ta figure,
Fusses-tu des Mortels aujourd'hui le plus beau⁸⁹».

Au regard de l'historiographie macabre, la danse macabre de Bâle n'a fait l'objet d'aucune étude universitaire. En effet, si de nombreuses études ont été menées sur les danses des morts, les historiens se sont focalisés sur l'impact de la thématique sur l'évolution des mentalités et les attitudes devant la mort à l'époque médiévale. Néanmoins, on recense trois travaux sur le sujet : un article du prélat catholique François Maurer, *Das einstige Totentanzgemälde*⁹⁰, une publication du musée historique de la ville de Bâle, *Basler Totentanz*⁹¹ et un acte du Congrès international de Kassel, *Die Bedeutung der neuentdeckten Gouachen für die Rekonstruktion des Basler Totentanzes*⁹². Il s'agit généralement de travaux partiels axés sur le contexte historique et artistique de la *Der totentanz von Basel*. Par conséquent, et au regard des *Quellenforschung*⁹³, l'intérêt de ce mémoire de recherche réside dans le fait qu'aucune étude historique *in extenso* n'a été menée sur le sujet. En définitive, cette sous-partie a pour ambition de replacer la danse macabre bâloise dans son contexte historique diachronique et synchronique en procédant à la description des fragments peints de la *Der Totentanz von Basel* et en étudiant la réception de l'œuvre à l'époque médiévale et moderne.

En 1439, lors d'un concile œcuménique, le fléau pestilentiel se présente aux portes de la cité bâloise. Il emporte une pléthore d'illustres prélats comme l'archidiacre Johannes de Sancto Clemente, le Chanoine de Cologne Johannes Persch et le patriarche d'Aquilée Ludwig de Teck. Par conséquent, une danse macabre est édiflée dans le cimetière du couvent des dominicains en souvenir de cette hécatombe. D'après l'historien Daniel Burckhardt-Werthemann, c'est la ville qui commande à un peintre local, Konrad Witz⁹⁴, une fresque macabre de quarante personnages :

⁸⁹ MERIAN Matthäus, *La danse des morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle*, Bâle : Jean-Rodolphe Im-Hoff, 1744, p. 2.

⁹⁰ MAURER François, « Das einstige Totentanzgemälde », in: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. V, S. 289-315, 1961.

⁹¹ EGGER Franz, *Basler Totentanz*, Bâle : Historisches Museum Basel, 1990.

⁹² WUNDERLICH Uli, « Ein Bild verändert sich. Die Bedeutung der neuentdeckten Gouachen für die Rekonstruktion des Basler Totentanzes ». In: *Totentanz-Forschungen. Handbuch zum Totentanz-Kongress 17.-20. September 1998*. Kassel : Internationalen Totentanz-Kongress 17.-20. September 1998.

⁹³ Le terme *Quellenforschung* fait référence, *in stricto sensu*, à la recherche de sources en histoire.

⁹⁴ Konrad Witz (1400-1445/46) est un peintre né à Rottweil et décédé à Bâle. En 1431, lors du concile œcuménique, il décide de s'installer dans la cité bâloise. En 1434, il est admis dans la corporation du Ciel, une organisation qui regroupe une pléthore d'artistes de la cité alémanique. D'après Daniel Burckhardt, il aurait été convoqué par les autorités de la ville afin de réaliser, avec des membres de son atelier, la danse macabre du Grand-Bâle.

Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Reine – Cardinal – Évêque – Duc – Duchesse – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Conseiller Municipal – Chanoine – Médecin – Le Noble – La Noble – Marchand – Abbessse – Infirmes – Ermites – Jouvenceaux – Usuriers – Jeune Fille – Musicien – Héraut – Maire – Grand-Prévôt – Bouffon – Mercier – Aveugle – Juif – Païen – Païenne – Cuisinier – Paysan – Peintre – Enfant – Mère⁹⁵

Mais, au XVI^e siècle, le frère augustin Martin Luther (1483-1546) condamne les pratiques frauduleuses de l'Église catholique. Et ses idées circulent dans la cité bâloise. Malgré tout, la fresque macabre survit à l'iconoclasme protestant et au départ de la communauté dominicaine. En 1530, les habitants de la ville laissent la peinture à l'abandon jusqu'à sa première restauration en 1568. Et, à cette occasion, l'artiste-peintre, Hans Hug Kluber (1535-1578) remplace le Cardinal par la Reine, se représente sous la figure d'un peintre et ajoute les portraits de sa femme et de son fils. En 1581, la danse macabre de *Grossbasel* connaît sa première édition imprimée. En effet, l'éditeur Huldreich Frölich reproduit les versets de la fresque médiévale. Mais, persuadé que l'auteur est le célèbre peintre, Hans Holbein le Jeune (1447-1543), il reproduit les gravures présentes dans *Les simulachres et faces historées de la mort*. Il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que cette erreur soit corrigée. En effet, dans son *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Eustache-Hyacinthe Langlois déclame que Jean Holbein n'est pas l'artisan de la danse des morts :

« A Bâle, il existait une peinture ; Jean Holbein, en était, dit-on, l'auteur, et cette croyance [a été] démontrée fautive, aussi bien par l'histoire que par de graves discordances chronologiques⁹⁶ »

Grâce à Hans Holbein, la danse macabre du Grand-Bâle acquiert une notoriété sans précédent. Elle est reproduite par l'artiste-peintre Hans Bock l'Ancien (1550-1624) en 1596, par un artiste anonyme en 1600, par Matthäus Merian en 1616 et par Emmanuel Büchel en 1773. En 1614, c'est le fils d'Hans Bock, Emanuel Bock, qui entreprend de restaurer la fresque afin de construire un auvent pour protéger l'œuvre des intempéries. Les travaux débutent en 1614 et c'est au terme de cette restauration que le graveur germano-suisse Matthäus Merian décide de graver sur cuivre les figures de la *Der Totentanz von Basel*. En effet, ses bois sont publiés en 1616 à Francfort sous le titre *Todten-Tantz, Wie derselbe in der weiterümbten Statt Basel*⁹⁷. Et la renommée de la fresque s'étend au-delà des frontières de la Suisse. En 1658, les autorités de la ville demandent au peintre Hans Georg Meyer de restaurer à nouveau la peinture. Mais, lorsque le Conseil de la ville de Bâle charge Emanuel Büchel de reproduire les figures de la danse macabre en 1773, la dernière restauration a été effectuée il y a plus d'un siècle. Et à cause de l'état de la fresque, la ville envisage de détruire le couvent des

⁹⁵ POLLEFEYS Patrick, *Op. Cit.* [En ligne]. [Consulté le 01 avril 2018]. Disponible sur : http://www.lamortdanslart.com/danse/Suisse/bale/dm_bale-k.htm

⁹⁶ LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen : A. Lebrument, 315 p, 1851, pp. 159-160.

⁹⁷ MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz, Wie derselbe in der weiterümbten Statt Basel*, Francfort : Mattheus Mieg, 1621.

Dominicains pour le transformer le cimetière en parc. Le projet sera mis à exécution dans la nuit du 5 au 6 août 1805 :

« Im märz 1801, wurde erstmals der gedanke eines mauerabbruchs geäußert [...]. Im oktober 1804, die Behörden der Stadt forderten die anwohner die niederlegung der Mauer und die Umgestaltung des Friedhofs in einen park. [...]. Nach beratungen in verschiedenen verwaltungsweigen wurde die Mauer am 5. Und 6. August 1805 niedergerisse, das bild somit zerstört⁹⁸ ».

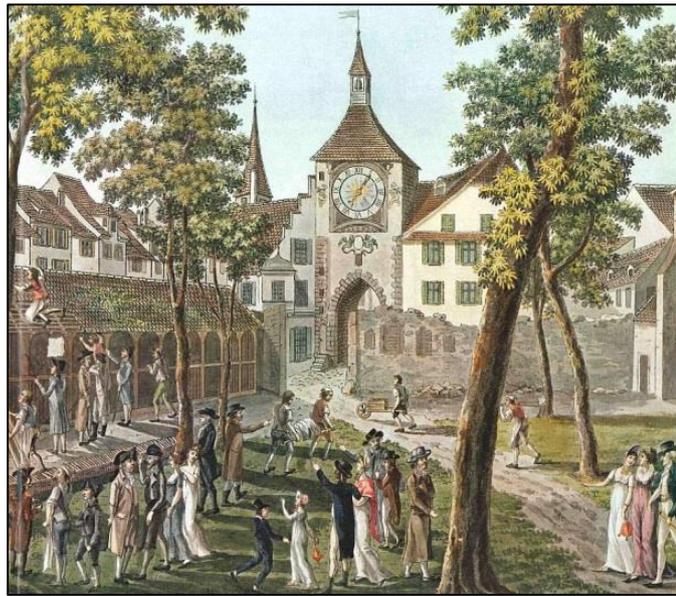


Figure IX : Johann-Rudolf Feyerabend, *Démolition de la danse des morts au faubourg Saint-Jean à Bâle, 1806*⁹⁹.

Sur les vingt-trois fragments sauvegardés des décombres, dix-neuf se trouvent au *Historisches Museum Basel* : le Fou, l'Avoyer, l'Infirmes et le Patriarche ont disparu.

Ossuaire – Empereur – Cardinal – Évêque – Duc – Duchesse – Comte – Juge – Conseiller Municipal – Médecin – Gentilhomme – Noble Dame – Marchand – Abbessse – Ermites – Jeune Homme – Héraut – Cuisinier – Laboureur

Les dix-sept personnages manquants ont été réduits à néant lors de la destruction du mur de la *Predigerkirche* :

Pape – Impératrice – Roi – Abbé – Chevalier – Chanoine – Infirmes – Usurier – Jeune Fille – Musicien – Maire – Grand-Prévôt – Mercier – Aveugle – Juif – le Turc – La Turque

⁹⁸ EGGER Franz, *Basler Totentanz*, Bâle : Historisches Museum Basel, 1990, pp. 38-39.

⁹⁹ FEYERABEND Johann-Rudolf, *Démolition de la danse des morts au faubourg Saint-Jean à Bâle, 1806*. [En ligne]. [Consulté le 02 avril 2018] Disponible sur : https://www.basler-bauten.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=111:totentanz&catid=49&Itemid=119

En ce qui concerne les fragments conservés par le *Historisches Museum Basel* (HMB), aucune représentation des squelettes *post-mortem* n'a été sauvée des décombres. Par conséquent, c'est sur les gravures de Matthäus Merian qu'il faudra s'appuyer pour étudier cet aspect. Mais, avant d'étudier les bois gravés de cet artiste germano-suisse, il convient de revenir sur les spécificités de la danse macabre du Grand-Bâle. D'abord, la *Der Totentanz von Basel* est l'une des premières représentations macabres à avoir été dépeinte en Europe. En effet, Jean Gerson réalise la danse des morts du cimetière des Saints-Innocents à Paris en 1424 et la danse macabre d'Ulm est exécutée la même année que la danse macabre du Grand-Bâle. Ensuite, c'est l'une des danses macabres les plus reproduites en Occident. Hans Bock l'ancien recopie les figures de la procession macabre en 1596, Matthäus Merian réalise une série de gravures sur cuivre en 1616, Emanuel Büchel exécute une suite d'aquarelles en 1773, Johann-Rudolf Feyerabend s'inspire des estampes de Merian pour reproduire la fresque sous forme d'aquarelles après la démolition du mur en 1806 et une pléthore de libraires-imprimeurs rééditent des gravures sur bois de la fresque¹⁰⁰. Enfin, certains personnages représentés dans la fresque bâloise sont inédits : le Juif, le Païen, la Païenne et la Femme du Peintre ne figurent sur aucune danse des morts européenne¹⁰¹.

Mais, ce sont les nombreuses restaurations de la fresque qui nous indiquent ses particularités. En effet, aux lendemains de la Réforme, les effigies de certains représentants du clergé catholique ont été profanées. A titre d'exemple, lorsque l'artiste-peintre Hans Hug Kluber restaure la fresque en 1568, il ajoute des indulgences aux pieds du Pape, remplace la figure du Cardinal par celle de la Reine et affuble l'Abbesse d'un ventre de femme enceinte. Mais, les fragments conservés de la *Der Totentanz von Basel* ne nous permettent pas de recomposer l'ordre initial de la procession macabre : c'est la série de gravures réalisée par Matthäus Merian et les aquarelles exécutées par Emmanuel Büchel qui nous permettent, dans une certaine mesure, de reconstituer l'emplacement des personnages sur la fresque originelle. Par conséquent, les figures ont été replacées selon l'ordre établi par Matthäus Merian¹⁰² dans son édition imprimée de 1649.

¹⁰⁰ Il s'agit de la série de gravures réalisée par Matthäus Merian en 1616. Les éditions et les rééditions imprimées de la *Der Todten-tanz von Basel* feront l'objet d'une étude singulière dans le corps du mémoire.

¹⁰¹ POLLEFEYS Patrick, *Op. Cit.* [En ligne]. [Consulté le 02 avril 2018]. Disponible sur : http://www.lamortdanslart.com/danse/Suisse/bale/dm_bale-g.htm

¹⁰² Voir Annexe 2, *La danse macabre de Bâle, d'après les gravures réalisées par Matthäus Merian dans son édition unilingue de 1649*, pp. 187-228.

Ainsi, l'Empereur ouvre la marche. Il revêt une couronne impériale perse¹⁰³ teintée de nitescence. Et les reflets chatoyants de sa fritillaire¹⁰⁴ mettent en évidence la pléthore de bijoux qui parsèment sa couronne. Enfin, le substrat lactescent de sa couronne contraste avec la couleur cendreuse de ses follicules pileux.



Figure X : L'Empereur (*Der Kaiser*), fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 48,5 x 12,5 cm¹⁰⁵

Dissimulé sous le portrait de la Reine, le Cardinal est redécouvert par des restaurateurs en 1965. Nanti d'une pourpre cardinalice et d'un galéro rouge à houppes, il porte un anneau de saphir – marque de son rang – et maintient dans sa main droite la hampe d'une croix à une seule traverse.



Figure XI : Le Cardinal (*Der Kardinal*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 78,5 x 72,5 cm¹⁰⁶.

¹⁰³ Le terme « perse » désigne la couleur « pers », un coloris tirant vers le bleu et/ou le vert.

¹⁰⁴ Le terme « fritillaire » s'intronise comme un synonyme du mot « couronne ».

¹⁰⁵ EGGER Frank, *Basler Totentanz*, Bâle : Historisches Museum Basel, 1990, p. 45.

Pourvu d'une mitre flavescence et opalescente bordée de deux fanons – symbole de dignité épiscopale – l'Évêque succède au Cardinal. Il tient, du côté dextre, une crosse en forme de houlette surmontée d'une volute tournée en direction du peuple¹⁰⁷ et revêt une dalmatique blanche dissimulée sous une chasuble verte.



Figure XII : L'Évêque (*Der Bischof*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 70,5 x 57,5 cm¹⁰⁸.

En ce qui concerne le Duc, il porte un couvre-chef à rebords blancs surmonté d'un dôme rouge. Au centre du chapeau figure un médaillon de forme circulaire : il représente un aigle, symbole impérial germanique. Et ses épaules sont recouvertes d'une cape en fourrure teintée de rose qui surplombe un bliaud de couleur ecchymose.



Figure XIII : Le Duc (*Der Herzog*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 60 x 61,5 cm¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁷ Considéré comme le pasteur de l'Église, l'Évêque revêt une crosse en forme de houlette à l'instar du pasteur qui veille sur son troupeau. Traditionnellement, et par opposition aux abbés, la volute épiscopale est tournée en direction des fidèles.

¹⁰⁸ EGGER Frank, *Op. Cit.*, p. 49.

Quant à la Duchesse, elle revêt une chainse blanche surmontée d'un b্লাuid églantine¹¹⁰ serré au niveau de la taille par le truchement d'une ceinture demi-ceinte. Des manches bouffantes vertes sinople parsemées de décors mordorés ont été ajoutées au b্লাuid de manière à assortir la robe au Chapel – cercle encéphalique couvert de perles et de tissus précieux – et au voile.



Figure XIV : La Duchesse (*Die Herzogin*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 86,5 x 89 cm¹¹¹.

Nanti d'un camail rosâtre parsemé d'une chaînette en or, le Comte est pourvu d'une tunique verte céladon qui contraste avec le bandeau noir qui orne son visage. Sa coiffe est ornée d'un médaillon de forme quadrilobée.



Figure XV : Le Comte (*Der Graf*), fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 72 x 61 cm¹¹².

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁰ La couleur églantine fait référence à une nuance de rose pâle.

¹¹¹ EGGER Frank, *Op. Cit.*, p. 53.

¹¹² *Ibid.*, p. 55.

Contrairement au Cardinal, le Juge se nantit d'une barrette rouge. Son habit pers – à mi-chemin entre le bleu cérulescent et le violet perdrigon – contraste avec le linceul blanchâtre qui trône sur son épaule gauche.



Figure XVI : Le Juge (*Der Jurist*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 72,5 x 65 cm¹¹³.

Dans son sillon, se profilent le Conseiller Municipal, le Médecin, le Gentilhomme et la Noble Dame. Doté d'un chapeau à bords relevés bistre, le Conseiller Municipal est paré d'un gipon – pourpoint d'homme – teinté de reflets carnés et bordé de fourrure blanche : il est surmonté d'un mantel sombre tapissé d'une peau d'astrakan grise.



Figure XVII : Le Conseiller Municipal (*Der Ratsherr*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 72,5 x 61 cm¹¹⁴.

¹¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

Quant au Médecin, il est coiffé d'une calotte rouge. Il porte un surplis de couleur verte dissimulé sous un bリアud rubicond dépourvu de manches et se nantit d'un drap verdoyant qu'il a disposé sur son épaule droite.



Figure XVIII : Le Médecin (*Der Arzt*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 54 x 53 cm¹¹⁵.

En ce qui concerne le Gentilhomme, il est pourvu d'un plastron métallique – armure – agrémenté de spalières – protections pour les épaules – et de canons d'arrière-bras. En dessous de son armure, se dissimule une houppelande écarlate de courte taille. Il porte un couvre-chef érubescant surmonté d'un dôme grisâtre.



Figure XIX : Le Gentilhomme (*Der Edelmann*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 54 x 49,5 cm¹¹⁶.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

Parée d'une robe à tassel cinabre et smaragdine, la Noble Dame se mire dans une glace aux contours carmins. Un couvre-chef blanc surplombe son encéphale.



Figure XX : La Noble Dame (*Die Edelfrau*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 48,5 x 12,5 cm¹¹⁷.

A l'instar du Conseiller Municipal, le Marchand porte un chapeau à bords relevés. Une tunique au col fourré épouse les formes de son corps et sa teinte émeraude s'oppose au coloris fuligineux de son couvre-chef. Enfin, dans sa main gauche, il tient un compas, un attribut du travail et de la constance, du goût des arts et de la libéralité.



Figure XXI : Le Marchand (*Der Kaufmann*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 57,5 x 55 cm¹¹⁸.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

En ce qui concerne l'Abbesse, elle est pourvue d'une guimpe – pièce de toile qui encadre le visage des religieuses – d'un habit blanc et d'un scapulaire noir : il s'agit du costume traditionnel des dominicaines. Mais, de manière à se distinguer de ses consœurs, l'Abbesse porte un insigne de juridiction ecclésiastique : la crosse.



Figure XXII : L'Abbesse (*Die Äbtissin*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 50,5 x 44 cm¹¹⁹.

Nanti d'un bourdon – bâton de pèlerin – et d'un chapelet, l'Anachorète porte une tunique pourpre dissimulée sous un scapulaire marron.



Figure XXIII : L'Ermite (*Der Waldbruder*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 71,5 x 56,5 cm¹²⁰.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 71.

Le Jouvenceau, quant à lui, porte une toque verte céladon assortie à la cotte de lin dissimulée sous son bliaud rubicond : un médaillon chrysocale arbore son encolure et deux espadons – épée se maniant à deux mains¹²¹ - sont fixés à sa ceinture¹²²



Figure XXIV : Le Jouvenceau (*Der Jüngling*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 64,5 x 54 cm¹²³.

Le Héraut d'Armes – Officier royal chargé de la transmission des messages et des proclamations solennelles – porte son habit traditionnel : le tabard. Bordé d'armoiries, son surcot est de couleur bleuâtre. Il contraste avec son couvre-chef rubicond.



Figure XXV : Le Héraut (*Der Herold*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 56 x 45,5 cm¹²⁴.

¹²¹ L'Espadon est une épée de grande taille utilisée en Suisse entre le XVe et le XVIIe siècle.

¹²² Le type d'épée porté par le Jouvenceau est identifiable à partir des copies effectuées par Matthäus Merian en 1616.

¹²³ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 75.

En ce qui concerne le Maître des garnisons de cuisine, il est nanti d'une veste lactescente à simple boutonnage. A l'instar d'un « chef des broches », il porte le vêtement de travail traditionnel : soubreveste blanche, cotte opaline et linge de cuisine.



Figure XXVI : Le Cuisinier (*Der Koch*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 66,5 x 55,5 cm¹²⁵.

Enfin, le Laboureur est pourvu d'une pléthore d'ustensiles. Dans sa main gauche, il porte un fléau, outil qui sert à battre le blé. Et à l'intersection de son biceps et de son radius sénestre, il transporte une épée longue et un panier d'osier. Deux volatiles de basse-cour à la crête écarlate et au pelage sombre y sont entreposés.



Figure XXVII : Le Laboureur (*Der Bauer*) fragment conservé de la *Predigertotentanz*, 1440. Historisches Museum Basel, 90 x 74 cm¹²⁶.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79.

En définitive, les vers en bas-allemand situés sous chaque figure ont disparu. Si trois fragments de textes avaient été sauvés des décombres lors de la démolition du cimetière des Dominicains de Bâle, ils demeurent aujourd’hui introuvables. En effet, si l’imprimeur-libraire allemand Huldrich Frölich édite *Lobspruch An die Hochloblich und Weitberümpfte Statt Basel*¹²⁷, un recueil des vers de la danse macabre bâloise en 1581, il ne s’agit pas du texte original. Mais, c’est le développement de l’imprimerie et de la xylographie – technique de gravure en creux sur un support de bois¹²⁸ – à l’automne du Moyen-Age qui nous a permis de conserver une copie fiable de la fresque médiévale. En effet, malgré la disparition de la thématique de la danse des morts dans l’espace monumental, l’imprimerie assure son *continuum* dans les pays francophones et germanophones à l’époque moderne.

¹²⁷ DODEDANS, *La danse des morts, 1581, le texte*. [En ligne]. [Consulté le 08 avril 2018]. Disponible sur : <http://www.dodedans.com/Ebase1-froelich-text.htm>

¹²⁸ En Europe, le bois « Protat » s’intronise comme le premier fragment de bois gravé en Occident. Ainsi, la xylographie précède l’avènement de l’imprimerie à caractères mobiles : elle permet de reproduire à l’infini une image et/ou un texte gravé sur un support plan. En outre, son coût abordable permet aux imprimeurs-libraires de présenter une alternative aux copies manuscrites effectuées par les clercs.

II- LA DISPARITION DE L'ESPACE MONUMENTAL

A la sorgue du XVe siècle, l'imprimerie à caractères mobiles émerge en parallèle des représentations macabres picturales. En effet, si l'imprimerie n'engendre pas la disparition immédiate du thème macabre dans l'espace monumental, il faut attendre la fin des épidémies de peste aux XVIIe et XVIIIe siècles pour que les danses macabres disparaissent du paysage architectural. Ainsi, les premières danses macabres imprimées disséminent le thème sur l'ensemble du ponant : elles nous informent sur les croyances et sur l'évolution des mentalités individuelles et collectives du *vulgum pecus* à l'automne du Moyen-Age.

A- La fonction sociale de la gravure dans la reproduction et la diffusion de l'image macabre

« L'imprimerie [s'intronise comme le catalyseur] de l'imbrication des mémoires individuelles et collectives : [elle contribue à la survivance du texte et de l'image par le truchement] de la fulgurance mémorielle¹²⁹ ».

« L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire : c'est la révolution mère » s'exclame Victor Hugo¹³⁰. L'imprimerie est « la dernière flamme avant l'extinction du monde » rétorque Luther¹³¹. Au demeurant, l'invention de l'imprimerie n'a pas entraîné la disparition brutale des textes manuscrits. Elle résulte d'une dichotomie entre l'accroissement du nombre de lecteur et la déficience de la production livresque manuscrite. En effet, lors d'une pénurie de livres manuscrits, le banquier Johann Fust se résout à financer les recherches d'un orfèvre situé à Mayence : Johannes Gutenberg (1400-1468). Et aux alentours des années 1450, le « Père de la typographie » invente l'imprimerie à caractères mobiles. En 1452, il imprime des lettres d'indulgence à 31 lignes et entre 1452 et 1455, il édite cent quatre-vingts exemplaires de la *Bible* à 42 lignes. Pour ajouter des images, il utilise sa presse typographique car la gravure sur bois est un procédé d'impression en relief comme l'imprimerie. C'est ce qui lui permet de disséminer des textes et des images sur l'ensemble du ponant.

En ce qui concerne la popularité du thème macabre en Occident, les épidémies de peste et les guerres successives expliquent la survivance de la danse des morts jusqu'aux linéaments du XIXe siècle. En effet, et au regard des *artes moriendi*, de nombreux représentants du *vulgum pecus* souhaitent se documenter sur leur devenir *post-mortem*. Par conséquent, les typographes s'emparent du thème macabre en diffusant des incunables xylographiques : ils traduisent les

¹²⁹ CHARTIER Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 2015, p. 280.

¹³⁰ HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Tome premier, Bruxelles : J.-P. Méline, 1837, p. 34.

¹³¹ EISENSTEIN Elisabeth, *L'avènement de l'imprimerie et la Réforme*. Traduit de l'anglais par Gérard Mansuy. [En ligne]. [Consulté sur Persée le 08 avril 2018]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1971_num_26_6_422418

légendes versifiées en langue vulgaire de manière à élargir leur lectorat. De surcroît, et en ce qui concerne la composition des incunables, les imprimeurs associent textes et images de manière à rendre la thématique accessible à l'ensemble du commun des mortels. Pour autant, et à l'aune des versions imprimées de la danse des morts, l'image macabre prime sur le texte versifié. En effet, les sosies *post-mortem* pantomiment la notule *ante-mortem* des personnages *in vivo*. Et chaque figure est accompagnée de versets versifiés qui conduisent à la lecture de l'image macabre : le texte illustre le propos de la Mort et de sa victime. En sus, et de façon à diffuser le portrait de la génitrice des représentations picturales macabres, Guyot Marchant édite, en 1485, une version imprimée de la danse des morts de Paris. Ainsi, l'ouvrage *Cy finit la danse macabre imprimee par ung nomme guy marchant demorant au grant hostel du college de nauarre en champ gaillart a paris le vinthuitiesme iour de septembre Mil quatre cent quatre vingz et cinq* contient les vers de la Mort composés par Jean Gerson en 1424 et les vingt-quatre xylographies que le graveur Pierre le Rouge réalise pour l'occasion. Dès lors, on peut se demander pour quelle(s) raison(s) Guyot Marchant a décidé de divulguer une version imprimée de la danse macabre de Paris ? Considérée comme un paradigme, la danse des morts de Paris fait office de parangon pour ses répliques paneuropéennes. En effet, la représentation macabre du cimetière des Saints-Innocents est célèbre sur l'ensemble du ponant. Mais, face aux vertus prophylactiques de l'image macabre sur le *vulgum pecus*, Guyot Marchant décide de diffuser une version imprimée de la danse macabre de Paris afin que *quidam* puisse accéder à son contenu. Et dès lors, la gravure se nantit d'une fonction sociale. Elle aurait, d'après les croyances, des pouvoirs magiques susceptibles de protéger les hommes contre le fléau pestilentiel¹³². Par conséquent, de nombreuses répliques de la danse macabre de Guyot Marchant sont imprimées à Paris et à Lyon. En 1499, l'imprimeur lyonnais Mathieu Husz édite *La grant danse macabre des hommes et des femmes*. Les xylographies présentes dans les éditions de Guyot Marchant et d'Antoine Vérard sont reproduites à l'identique. Néanmoins, et au regard de l'ensemble des danses macabres imprimées, l'édition de Mathieu Husz demeure singulière. En effet, la Mort s'infiltré dans un atelier d'imprimerie. Elle emporte l'imprimeur et le libraire en huit vers :

« Venez danser ung tourdion,
Imprimeurs sus legierement,
Venez tost pour conclusion,
Mourir vous fault certainement,
Faictes ung sault habillement,
Presses & casses vous fault laisser,
Reculer ny fault nullement,
Avec l'ou[v]rage on congnoist lou[v]rier¹³³ ».

¹³² LARAN Jean, *L'estampe*, tome 1, Paris : Presses universitaires de France, 1959, p. X. D'après l'auteur, la gravure est au service de la religion. A l'époque médiévale, elle s'intronise comme un talisman contre la peste et la mort subite. Aux temps de l'imprimerie, elle vulgarise les savoirs et disséminent les images macabres.

¹³³ DODEDANS, *Danse macabre, lyon, 1499*. [En ligne]. [Consulté le 15 avril 2018]. Disponible sur : <http://www.dodedans.com/Eparis-lyon.htm>

Et, face au laïus de la Mort, les imprimeurs répondent :

« Hélas, où aurons nous recours,
Alors que la mort nous espie,
Imprime avons tous les cours,
De la sainte theologie,
Loix, decret & poeterie,
Par nostre art plusieurs sont grans clers,
Rele[v]ee en est clergie,
Les vouloirs des gens sont divers¹³⁴ »

A l'instar des autres personnages de la procession macabre, la Fossoyeuse emporte le libraire flegmatiquement et condamne son attachement aux biens de ce monde :

« Sus avant vous ires apres,
Maistre libraire marchez avant,
Vous me regardez de bien pres,
Laissez vos livres maintenant,
Danser vous faite, a quel galant,
Mettez vos repères glacés,
Commentaire vous reculez marchant,
Commencement n'est pas fusee¹³⁵ »

Face à cet affront le libraire rétorque :

« Moi, faut-il maulgre moy,
C'est-à-dire que ouy, mort moi presse,
Et moi contrainct de moi avancer,
Nesse pas dure destresse,
Mes livres, il faut que ie l aisse,
Et ma boutique désormais,
Dont ie pers toute lyesse,
Tel est blece qui nen peult mais¹³⁶ »

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

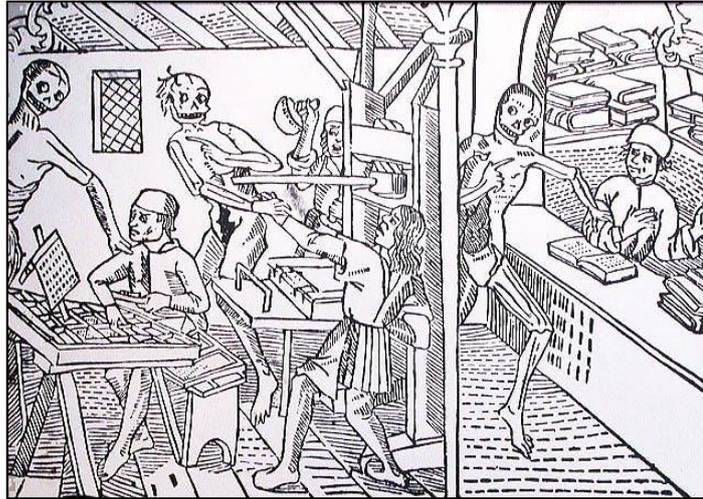


Figure XXVIII : Mathieu Husz, *La grant danse macabre des hommes et des femmes* : scène de « la Mort emportant les imprimeurs-libraires », représentation d'un atelier d'imprimerie au XVe siècle, Lyon : Mathieu Husz, xylographie, 1499.

Dans le sillon de Guyot Marchant et de Mathieu Husz, Hans Holbein le jeune (1497-1543), peintre et graveur allemand, réalise une série de gravure sur bois en 1526. Publiées sans légendes versifiées en 1530, les cinquante-trois figures macabres imaginées par Hans Holbein demeurent inédites. En effet, contrairement aux pâles copies de représentations macabres picturales, Hans Holbein ne représente pas de trope carnavalesque. Ses gravures représentent l'irruption de la mort dans le quotidien des vivants. Contrairement à ses consœurs, il s'agit d'une danse macabre fictive qui n'a jamais figurée dans l'espace monumental. Sa version imprimée qui s'intitule *les Simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, permet à *quidam* de se souvenir que la Mort peut arriver à tout moment. En effet, elle répond à un besoin de circonstance car les populations locales craignent la « malemort », cette mort subite causée par les guerres, les épidémies, les famines et les accidents. Elle est éditée chez les frères Trechsel, à Lyon, en 1538 :

Pape – Empereur – Roi – Cardinal – Impératrice – Reine – Évêque – Duc – Abbé – Abbessse – Noble – Chanoine – Juge – Avocat – Sénateur – Prédicateur – Prêtre – Moine – Nonne – Vieille dame – Médecin – Astrologue – Homme riche – Marchand – Navigateur – Chevalier – Comte – Vieil homme – Comtesse – Noble – Duchesse – Vendeur ambulante – Agriculteur – Enfant.

Contrairement aux danses macabres traditionnelles, les *de cuius* représentés dans la série de gravures réalisée par Hans Holbein ne dansent pas la sarabande. Et les sosies posthumes se nantissent d'une pléthore d'attributs mortuaires (le sablier – symbole du temps qui passe – est représenté sur les saynètes de vingt-cinq personnages de la fresque, le sosie *post-mortem* de l'astrologue est armé d'un crâne, le Ménechme du Chevalier se nantit d'un javelot, la réplique de la Noble est munie d'un tambourin et le double posthume de la Vieille Dame joue du

¹³⁶ *Ibid.*

xylophone). Par conséquent, dans sa version imprimée, Hans Holbein s'émancipe des représentations macabres traditionnelles. En effet, si les momies décharnées s'emparent, *in articulo mortis*, de leurs victimes, il n'existe aucune légende versifiée dans les *Simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*. Et la mort intervient, *ex abrupto*, dans le quotidien des vivants.

En définitive, les gravures macabres contribuent à la *preparatio mortis ex tempore* du *vulgum pecus*. Et, à l'époque médiévale, elles sont nanties d'une triple fonction : une fonction apotropaïque – protection magique – une fonction prosélytique – vision apostolique – et une fonction esthétique. En effet, au regard de l'ensemble des représentations toreutiques, les gravures macabres offrent une vision univoque de l'heure du grand passage. La Mort s'intronise comme un allocuteur égalitaire qui s'empare de *quidam* pour le conduire dans l'au-delà. Enfin, si des imprimeurs-éditeurs disséminent des représentations macabres sous la forme de gravures, une pléthore d'artistes se réapproprient la thématique : c'est le cas des *Simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées* édités par Hans Holbein et de la *Der Todten-tanz von Basel* publiée par Matthäus Merian. Néanmoins, en parallèle des reproductions imprimées, l'épistémè anthropotomique progresse et des archiatres, à l'instar d'André Vésale, découvrent les particularités anatomiques du « corps mort ». Dès lors, l'apparence des sosies *post-mortem* se métamorphosent dans les livres imprimés.

B- Le rôle majeur de la gravure dans l'apparition des premières planches anatomiques (XVe - XVIe)

« La dissection du corps témoigne de la réalité de l'hôte disparu »¹³⁷

Face à la méconnaissance ostéologique, les médecins de la Renaissance aspirent à étudier le processus taphonomique du corps humain par le truchement de la vivisection. Ainsi, le médecin belge André Vésale (1514-1564) est autorisé à disséquer le corps d'un meurtrier bâlois, Karrer Jakob von Gebweiler, en 1543. A l'issue de cette expérience, le savant remet en cause les théories antiques de Claude Galien (129-216). Il édite *De humani corporis fabrica libri septem*¹³⁸, un traité d'anatomie parsemé d'une série de planches gravées sur cuivre à l'effigie du squelette humain :

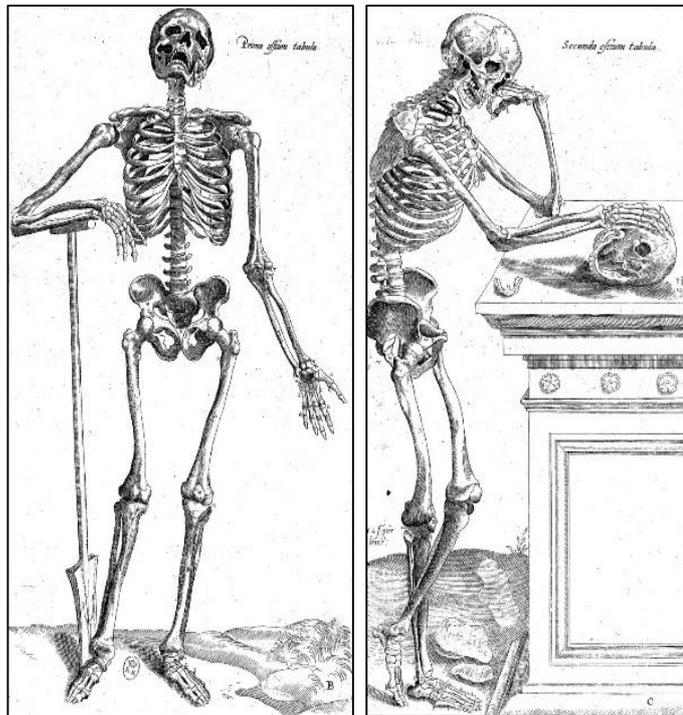


Figure XXIX : André Vésale, Vecellio Tiziano, Jean-Stéphane de Calcar, « *Humani corporis ossium caeteris quas sustinent partibus liberorum, suaque sede positorum ex latere delineatio : prima et secunda ossium tabula* » in *De humani corporis fabrica*, Amsterdam : Joannes Oporinus, 1543, gravure sur bois, 34 x 20,5 cm¹³⁹

¹³⁷ Mauro Cynthia, Beaune Daniel, Debout Michel et al., « Au-delà de la mort, la survivance du corps. pour les professionnels médico-légaux, mortuaires et funéraires », *Études sur la mort*, 2006/1 (no 129), p. 99-108. DOI : 10.3917/eslm.129.0099. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2006-1-page-99.htm>

¹³⁸ VÉSALE André, *De humani corporis fabrica*, Amsterdam : Joannes Oporinus, 1543.

¹³⁹ BIU Santé, « *Humani corporis ossium caeteris quas sustinent partibus liberorum, suaque sede positorum ex latere delineatio* », in *Banque d'images et de portraits*. [En ligne]. [Consulté le 30 avril 2018]. Disponible sur : <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/images/index.php?refphot=00673>

Grâce à l'étude ostéologique du squelette humain, les artistes s'inspirent de l'évolution des savoirs scientifiques pour remanier l'apparence des sosies *post-mortem* dans les danses macabres imprimées du XVIIe siècle. Et dès lors, le suaire, cette « contre-anatomie¹⁴⁰ » susceptible de perpétuer le corps perdu du *de cuius*, disparaît des représentations macabres. En effet, à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, les anatomistes disséminent une pléthore d'opuscules contenant des planches gravées à l'effigie du corps humain : Charles Estienne édite *De Dissectione partium corporis humani*¹⁴¹, Ambroise Paré imprime *L'anatomie universelle*¹⁴² et André du Laurens publie *Historia anatomica*¹⁴³. Et ces traités d'anatomie, en procédant à une relecture du « corps mort », révèlent au commun des mortels les étapes de la thanatomorphose du cadavre. Ainsi, le « bas-ventre » se putréfie en premier. La poitrine (thorax, cœur et poumon), le cerveau et les membres sont les parties du corps humain qui se décomposent en dernier. Et par conséquent, la diffusion de ces planches anatomiques influe sur les représentations artistiques du corps mort :



Figure XXX : Andries Stock, *La leçon d'anatomie de Pieter Paaw*, 1615, gravure au burin, 29,4 x 22,9 cm¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Antoinette Gimaret, « Représenter le corps anatomisé aux XVIe et XVIIe siècles : entre curiosité et vanité », *Études Épistémè* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 27 mai 2015, consulté le 30 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/501>

¹⁴¹ ESTIENNE Charles, *De Dissectione partium corporis humani*, Paris : Simonem Colinaeum, 1545.

¹⁴² PARÉ Ambroise, *Anatomie universelle du corps humain*, Paris : Jehan Le Royer, 1561.

¹⁴³ DU LAURENS André, *Historia anatomica humani corporum et singularum eius partium, multis controuersis et obseruationibus nouis illustrata*, Francfort : [s.n.], 1600.

¹⁴⁴ STOCK Andries, *La leçon d'anatomie de Pieter Paaw*, Amsterdam : Rijksmuseum, 1615. [En ligne]. [Consulté le 30 avril 2018]. Disponible sur : http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/dico/st/stock_notice.html

Mutatis mutandis, Matthäus Merian, graveur germano-suisse de la première moitié du XVII^e siècle, réalise une série de gravures sur cuivre qui représente les anamorphoses *post-mortem* du défunt. Influencé par les gravures anatomiques du siècle précédent, il représente avec précision les squelettes en état de décomposition. Ainsi, l'architecture ostéologique du double posthume de l'Évêque diffère littéralement des représentations macabres antérieures : les muscles, les os et les viscères sont dépeints *in extenso*.



Figure XXXI : Matthäus Merian, « Der Tod der Bischof » in *Der Todten-tanz von Basel*, Bâle : Jacob Merian, 1621¹⁴⁵

En effet, les représentations macabres du Moyen-âge se focalisent sur des savoirs scientifiques antiques qui ne prennent pas en compte la structure osseuse, les muscles, les nerfs et les artères du corps humain. Les artistes de l'époque médiévale se concentrent essentiellement sur les viscères¹⁴⁶. C'est le cas des squelettes décharnés de la danse des morts de Paris :



Figure XXXII : Guyot Marchant, « Le Cardinal et le Roi », in *La danse macabre de Paris*, Paris : Guyot Marchant, 1485.

¹⁴⁵ MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz Wie derselbe in der Weiterberümbten Statt Basel*, Bâle : Mattheus Mieg, 1621, n.p. [En ligne]. [Consulté le 05 mai 2018]. Disponible sur : http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024753/images/index.html?id=00024753&groesser=&fip=fsdrfsdrxdsydsasyztsyztsewq_xdsydenfsdr&no=&seite=1

¹⁴⁶ Encyclopédie Universalis, *Claude Galien*. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-galien/>

A Lucerne, le cycle de la danse des morts est réalisé par Jakob von Wyl (1580-1619) au Couvent des Jésuites et la danse macabre du *Spreuerbrücke* dépeinte par Kaspar Meglinger (1595-1670) mettent en lumière le rôle primordial de l'imprimerie à caractères mobiles dans la dissémination des savoirs anatomiques. En effet, l'architecture ostéologique de leurs sosies *post-mortem* nous renseigne sur la circulation des gravures macabres à l'échelle européenne.

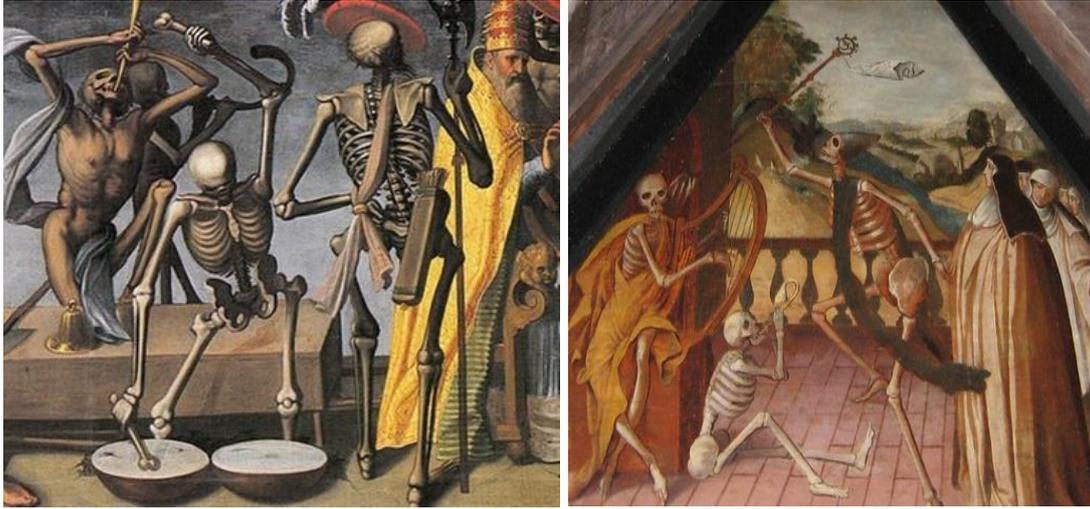


Figure XXXIII : Jakob von Wyl, *Der Luzerner Totentanz*, 1610-1615 ; Kaspar Meglinger, *Spreuerbrücketotentanz*, 1616-1619.

En outre, si l'imprimerie à caractères mobiles contribue à la diffusion des savoirs histopathologiques, l'évolution de la pensée anatomique désacralise le « corps mort » aux yeux du *vulgum pecus*. Par conséquent, en dépit du discours moral véhiculé par l'Église catholique, les représentations ostéologiques se banalisent. Cependant, au regard de l'ensemble des danses macabres, les sosies *post-mortem* sont dépourvus d'organes génitaux. En effet, au même titre que le corps monstrueux, le « visage du bas » n'est jamais représenté : les séides de la Mort sont généralement asexués. Mais, grâce aux progrès scientifiques, des artistes-peintres, à l'instar de Matthäus Merian, se réapproprient le thème macabre. Ils réactualisent les figures des personnages *in vivo*, remanient les costumes des moribonds en fonction de la mode du temps présent et émondent les ménechmes de leurs anomalies anatomiques.

C- De l'édition princeps aux réimpressions *in vivo* : Matthäus Merian et sa copie de la *Der Todten-tanz von Basel*

« Pietas contenta lucratur¹⁴⁷ »

Originaire de la ville de Bâle, Matthäus Merian (1593-1650) se destine à devenir maître verrier. En 1609, il quitte le canton de *Basel-Stadt* pour se rendre à Zurich où il se réfugie auprès de Dietrich Meyer pour apprendre la technique de la gravure sur cuivre. Élève de Friedrich Brentel, il séjourne à Strasbourg et participe à la réalisation de *La pompe funèbre de Charles III, Duc de Lorraine*¹⁴⁸ avec Claude la Ruelle et Jean de la Hière. En 1612, il rejoint l'atelier d'imprimerie de Mathonière¹⁴⁹, un éditeur parisien, et se spécialise dans les vues topographiques de la *civitas Parisiorum*¹⁵⁰ :

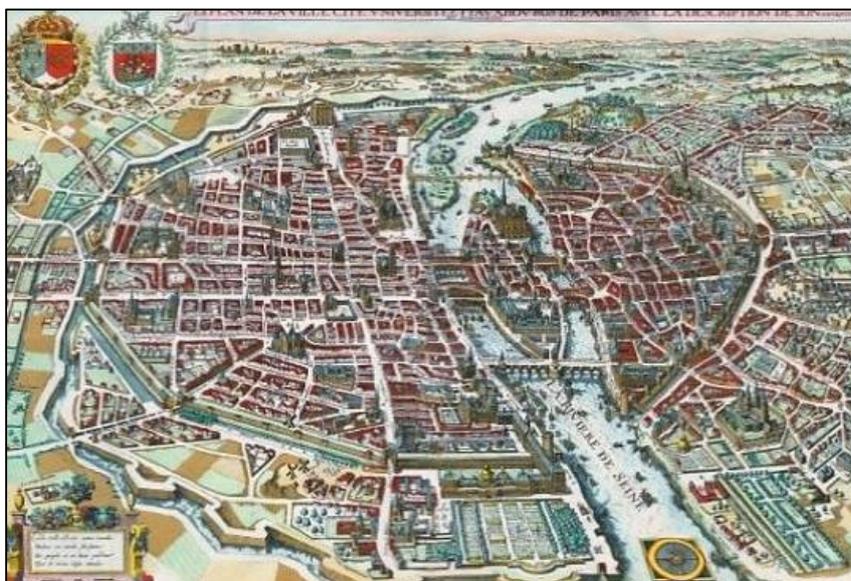


Figure XXXIV : Matthäus Merian, *Vues topographiques de la ville de Paris*, Paris : Nicolas Mathonière, 1615¹⁵¹.

¹⁴⁷ BnF, *Notice Catalographique de Matthäus Merian*, 18 juin 2016, notice n° FRBNF11915661. [En ligne]. [Consulté le 04 mai 2018]. Disponible sur : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119156614>. L'aphorisme « Pietas contenta lucratur » fait référence à la devise du graveur Germano-Suisse.

¹⁴⁸ BRENTTEL Friedrich, La Hière Jean (de), La Ruelle Claude, MERIAN Matthäus & cie, *La pompe funèbre de Charles III, Duc de Lorraine*, Villers-lès-Nancy : Jean Savine, 1609.

¹⁴⁹ Il s'agit, en outre, de Nicolas de Mathonière (1573-1640), un éditeur d'estampes et de vues topographiques.

¹⁵⁰ Les vues topographiques réalisées par Matthäus Merian aux linéaments du XVIIe siècle lui permettent d'acquérir une certaine notoriété.

¹⁵¹ Matthäus Merian, *Plan de Paris sous Louis XIII*, Paris : Nicolas Mathonière, 1615. [En ligne]. [Consulté sur Gallica le 30 avril 2018]. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53062287z.r=matthaus%20merian?rk=150215;2>

Lors de son voyage en Allemagne¹⁵², il rencontre Jean-Théodore de Bry – graveur et éditeur établi à Francfort – et se perfectionne dans la technique de l'eau-forte¹⁵³ : il épouse sa fille, Maria Magdalena, en 1617. Ensemble, ils éditent 200 gravures pour l'ouvrage *Utriusque cosmi historia* de Robert Fludd (1616-1627) et 50 planches pour *l'Atala fugiens* de Michael Maier. De retour à Bâle, Matthäus Merian obtient le droit de corporation et devient indépendant : une épidémie de peste le contraint toutefois à renoncer à son voyage initiatique en Italie. En 1616, il se résout à reproduire les tableaux de la danse des morts du Grand-Bâle : il remet la série de gravures en taille-douce à son neveu, Johann Jakob Merian, qui fait imprimer la danse macabre chez Johannes Schröter en 1621. En 1623, son beau-père décède et Matthäus Merian s'installe définitivement à Francfort : il réalise des gravures sur cuivre pour la *Bible* allemande de Martin Luther¹⁵⁴ et participe à l'illustration de la *Historische Chronik*¹⁵⁵. En parallèle, il édite un certain nombre de recueils topographiques en partenariat avec le géographe Martin Zieler (1589-1661) et son fils, Matthäus Merian « Le Jeune » : le *Theatrum Europaeum*¹⁵⁶ qui contient des récits et des illustrations faisant référence à la Guerre de Trente ans (16 volumes) et la *Topographia Germaniae*¹⁵⁷ (30 volumes) qui comprend 92 cartes, 1486 gravures sur cuivre et 2142 vues de villes, bourgs, localités, châteaux et cloîtres¹⁵⁸. Néanmoins, c'est la publication des bois gravés de la *Der Todtentanz von Basel* qui permet à Matthäus Merian d'acquérir une notoriété sur l'ensemble du ponant. En effet, son ouvrage s'intronise comme un véritable *best-seller* en Suisse et en Allemagne : il fait l'objet de deux réimpressions entre 1621 et 1625. En ce qui concerne l'édition princeps de la danse des morts du Grand-Bâle, elle est imprimée chez Johannes Schröter sous le titre *Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weit berühmten Statt Basel als ein Spiegel. Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich mit lebendigen farben, Johan Jacob Merian, 1621*¹⁵⁹. En outre, si le nombre d'exemplaire de la première émission demeure inconnu, la danse macabre du Grand-Bâle est réimprimée la même année par le typographe bâlois Mattheus Mieg. En effet, la *Der Todten-tanz von Basel* connaît une première réimpression sous le titre suivant : *Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weit berühmten Statt Basel als ein Spiegel. Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich mit ledendigen farben, Mattheus Mieg, 1621*¹⁶⁰. Parsemée d'*errata*, la version éditée par Mattheus Mieg est disséminée sur le continent européen : les erreurs commises dans la première réimpression se perpétuent jusqu'aux

¹⁵² Vers 1616, Matthäus Merian se rend successivement à Augsbourg, Stuttgart et Francfort.

¹⁵³ L'eau-forte est un procédé de taille indirecte qui consiste à recouvrir d'un vernis à graver une plaque de métal. Ainsi, le graveur dessine un motif à la pointe métallique sur la plaque de cuivre qu'il souhaite encre et mettre sous presse. La plaque de cuivre est ensuite plongée dans un bain d'acide nitrique qui vient « mordre » les zones dépourvues de vernis à graver. A l'issue de cette opération, le graveur retire le vernis, encre la plaque et la met sous presse.

¹⁵⁴ LUTHER Martin, MERIAN Matthäus, *Die Merian Bibel*, Strasbourg : Lazare Zetzner, 1630.

¹⁵⁵ GOTTFRIED Johann Ludwig, MERIAN Matthäus, *Historische Chronik*, Francfort : Matthäus Merian, 1629-1632

¹⁵⁶ MERIAN Matthäus, ZIELER Martin & cie, *Theatrum Europaeum*, Francfort : Matthäus Merian, 1633-1738.

¹⁵⁷ MERIAN Matthäus l'aîné, MERIAN Matthäus « le jeune », *Topographia Germaniae*, Francfort : Matthäus Merian, 1642-1688.

¹⁵⁸ Wüthrich Lucas, « Merian, Matthäus », in *Historisches Lexicon der Schweiz*. [En ligne]. [Consulté le 04 mai 2018]. Disponible sur : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F19075.php>

¹⁵⁹ MASSMANN Hans Ferdinand, *Literatur der Todtentänze*, Leipzig : T. O. Weigel, 1840, p. 75. [En ligne]. [Consulté le 05 mai 2018]. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=Jg9bAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 75.

linéaments du XVIII^e siècle. En effet, l'imprimeur bâlois se méprend dans l'assemblage des feuillets : il inverse l'ordre des personnages et permute l'emplacement des textes et des gravures. Dès lors, et au regard de l'exemplaire conservé à la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich¹⁶¹, l'ordre hiérarchique des figures est compromis : le Cuisinier, le Paysan, le Peintre et la Femme du Peintre ont été intercalés, par mégarde, dans un ordre dissemblable. En effet, dans la procession funèbre gravée par Matthäus Merian, les personnages *ante mortem* défilent dans l'ordre suivant :

Pape – Empereur – Impératrice – Roi – Reine – Cardinal – Évêque – Duc – Duchesse – Comte – Abbé – Chevalier – Juriste – Conseiller – Chanoine – Médecin – Le Noble – La Noble – Marchand – Abbessse – Infirme – Ermite – Jouvenceau – Usurier – Jeune Fille – Musicien – Héraut – Maire – Prévôt – Fou – Mercier – Aveugle – Juif – Païen – Païenne – Cuisinier – Paysan – Peintre – Femme du Peintre

Mutatis mutandis, dans l'édition de Mattheus Mieg, le Cuisinier, le Paysan, le Peintre et la Femme du Peintre sont placés dans un ordre inversé : la Femme du Peintre, le Peintre, le Paysan et le Cuisinier. Cet *erratum* se retrouve dans de nombreuses versions ultérieures malgré la publication d'une seconde réimpression revue et corrigée à Francfort-sur-Main en 1625. En effet, Mattheus Mieg obtient le consentement de l'auteur pour réimprimer la *Der Todten-tanz von Basel* à Francfort-sur-Main sous un titre analogue : *Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weitberümbten Statt Basel als ein Spiegel. Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich mit ledendigen farben, Basel, Mattheus Mieg, 1625*¹⁶². Dans cette version, les gravures réalisées par Matthäus Merian sont disposées sous la forme de scènes individuelles contrairement à la majeure partie des danses macabres imprimées. En effet, et à l'instar des *Simulacres et historiees faces de la mort* d'Hans Holbein, Matthäus Merian décide de placer ses figures au recto de chaque feuillet. Dans sa singularité, le graveur germano-suisse dispose des vers en-dessus et en-dessous de chaque figure : le verso de chaque feuillet demeure vierge. En ce qui concerne l'étude des particularités de la *Der Totentanz von Basel*, il convient de déterminer si Matthäus Merian reste fidèle à la fresque médiévale ou s'il s'émancipe du modèle bâlois. Dès lors, et de manière à replacer la danse des morts de Bâle dans son contexte historique, Matthäus Merian réactualise les figures de la procession macabre : le Pape revêt les traits de l'antipape Félix V (1383-1451), l'Empereur se nantit du visage de Sigismond de Luxembourg (1368-1437) et le Roi prend l'apparence d'Albrecht II du Saint-Empire (1397-1439) :

« Merian records a local tradition that almost all the figures were [dressed] with the costumes of the day : The pope depicted was Félix V, the emperor Sigismund, the king Albrecht II¹⁶³ ».

¹⁶¹ MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz Wie derselbe in der Weitberümbten Statt Basel*, Bâle : Mattheus Mieg, 1621, VD17 1:084286K. [En ligne]. [Consulté sur le 05 mai 2018]. Disponible sur : <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024753/images/index.html?id=00024753&groesser=&fip=fsdrfsdrxdsydsdas yztsyztsewq xdsydenfsdr&no=&seite=1>

¹⁶² MASSMANN Hans Ferdinand, *Op. Cit.*, pp. 75-76.

¹⁶³ CLARK James, *Op. Cit.*, p. 65.

Dans sa version imprimée, le graveur germano-suisse s'inspire des gravures anatomiques pour corriger les anomalies et les difformités des sosies *post-mortem*. En effet, et à en croire Emanuel Büchel, Matthäus Merian s'émancipe considérablement du modèle bâlois :

« Le célèbre graveur Merian [a dessiné] d'après l'original [la danse des morts du Grand-Bâle] : on s'aperçoit [...] des modifications introduites et du progrès artistique¹⁶⁴ ».

En outre, Matthäus Merian supprime ou déplace une pléthore de personnages : il remplace la figure du Turc – à l'effigie Süleyman I le magnifique (1494 – 1566) – par celle du Juif, les personnages du Patriarche et de l'Archevêque par le Cardinal et l'Évêque, l'Évêque et le Cardinal par la Duchesse et la Reine, la Nonne par le Mercier¹⁶⁵. En sus, il s'affranchit des représentations initiales en modifiant les attributs ou l'aspect des personnages, en segmentant la fresque en saynètes individuelles et en ajoutant des vers en allemand pour chaque figure *ante-mortem*. A titre d'exemple, dans les dessins réalisés par Hans Bock en 1596, la crosse du Pape est pourvue d'une seule traverse alors que dans la version imprimée de Matthäus Merian, elle en possède deux :



Figure XXXV : Hans Bock, « Le Pape et l'Empereur¹⁶⁶ », 1596.

En effet, dans la version disséminée par le typographe Mattheus Mieg, les gravures réalisées par Matthäus Merian semblent s'écarter de la fresque originale. Mais, le fragment du Pape ayant disparu lors de la destruction du cimetière des dominicains, il est impossible de déterminer qui de Hans Bock ou de Matthäus Merian s'écarte le plus de la fresque moyenâgeuse.

¹⁶⁴ BERTHIER J.J., *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁶⁵ POLLEFEYS Patrick, *Op. Cit.* [En ligne]. [Consulté le 05 mai 2018]. Disponible sur : http://www.lamordanslart.com/danse/Suisse/bale/dm_bale-g.htm

¹⁶⁶ *Ibid.*



Figure XXXVI : Matthäus Merian, « La Mort au Pape », in *Der Todten-tanz von Basel*, 1621¹⁶⁷.

En définitive, l'édition du grand cycle bâlois publiée par Matthäus Merian demeure sans précédent. Considérée comme une copie fiable, elle est reproduite à dix-huit reprises entre 1621 et 1830¹⁶⁸. Mais, à en croire les aquarelles réalisées par Emanuel Büchel, Matthäus Merian remanie une pléthore de tableaux de la danse macabre du Grand-Bâle : il révisé la figure du Cuisinier en gommant les anomalies de son sosie *post-mortem* et il adapte le costume du Héraut d'Armes à la mode du temps présent. De plus, le visage du maître-queux de l'époque médiévale diffère littéralement du personnage représenté par Matthäus Merian dans son édition princeps. En effet, au regard du fragment conservé par le *Historisches Museum Basel* (HMB), le Cuisinier qui figure sur la gravure macabre de Matthäus Merian ne ressemble aucunement au personnage représenté sur la fresque médiévale : le dessin réalisé par son détracteur, Emanuel Büchel, ne correspond pas non plus à l'original. Enfin, et pour en revenir à Matthäus Merian, le graveur germano-suisse adapte le costume et les ustensiles du Cuisinier aux usages de son temps : il augmente la taille de la volaille embrochée, modifie l'aspect de la louche en bois, ajoute du liquide dans le récipient du cuisinier, supprime le couteau de cuisine et parsème la tunique de motifs floraux.

¹⁶⁷ MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz [...]*, *Op. Cit.* [En ligne]. [Consulté sur la bibliothèque numérique de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich le 05 mai 2018]. Exemplaire consultable au lien suivant : http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024753/images/index.html?id=00024753&groesser=&fip=fsdrfsdrxdsydsasyztsyztsewq_xdsydenfsdr&no=&seite=1

¹⁶⁸ EGGER Franz, *Op. Cit.*, p. 42.

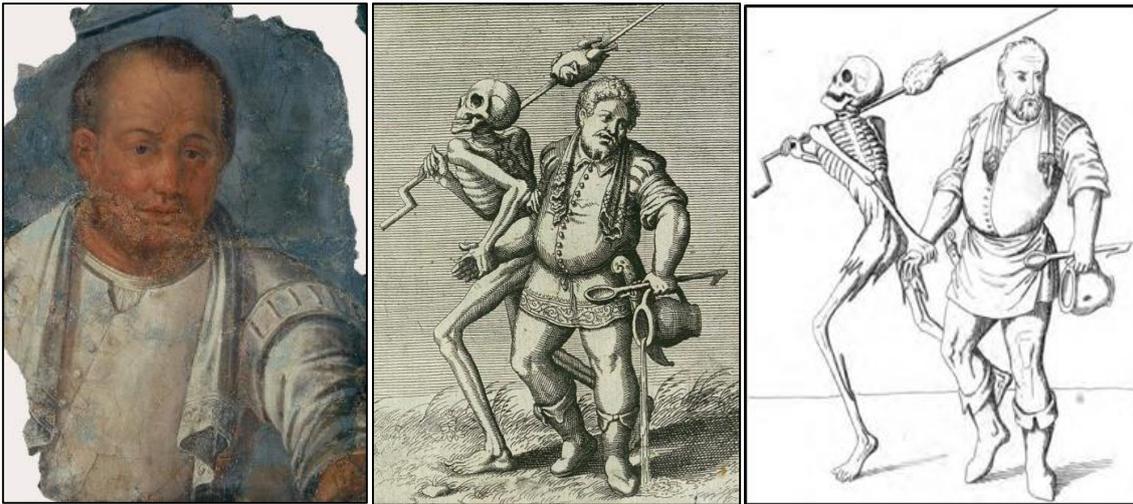


Figure XXXVII : A sénestre, « Fragment du Cuisinier¹⁶⁹ », in *Predigertotentanz*, 1440 ; au centre « La Mort au Cuisinier », in *Todten-Tanz von Basel*, Matthäus Merian, 1621 ; à droite, « La Mort au Cuisinier » selon Emanuel Büchel, 1773.

En définitive, et de manière à émettre un second parallèle entre la fresque originale, la version de Matthäus Merian et la série d'aquarelles réalisées par Emanuel Büchel, il convient de s'appuyer sur un exemple concret : la figure du Héraut d'Armes. En effet, le fragment du Héraut a été sauvé des décombres lors de la destruction de la danse macabre : sa présence dans les collections du musée historique de la ville de Bâle nous permet de déterminer si les copies réalisées par Matthäus Merian et Emanuel Büchel sont fiables. Ainsi, Matthäus Merian s'émancipe de l'original : il adapte le costume du Héraut d'Armes à la mode du temps présent et remanie l'apparence du sosie *post-mortem*. A contrario, la copie réalisée par Emanuel Büchel est assez fidèle à l'original : la position inversée du Héraut d'Armes dans l'édition de 1621 est attribuable à une erreur commise par Mattheus Mieg lors de l'impression.



Figure XXXVIII : A sénestre, « Fragment du Héraut », in *Predigertotentanz*, 1440 ; au centre, « La Mort au Héraut » selon Matthäus Merian, 1621 ; à droite, « La Mort au Héraut » selon Emanuel Büchel, 1773.

¹⁶⁹ EGGER FRANZ, *Op. Cit.*, p. 77.

Somme toute, aucun exemplaire de l'édition princeps n'a été conservé : les coquilles présentes dans les éditions du XVIIe, du XVIIIe et du XIXe siècle proviennent probablement de la réimpression de 1621. En ce qui concerne la seconde réimpression de 1625, Mattheus Mieg replace les figures dans l'ordre hiérarchique initialement prévu¹⁷⁰ : les gravures sont imprimées au recto et des dialogues sont ajoutés au verso. En effet, et en raison du succès de l'édition de 1621, Mattheus Mieg enrichi l'édition de 1625 de dialogues versifiés en latin : il s'agit d'une description de la danse de la mort de Bâle composée par le juriste Caspar Laudismann (1577-1623) en 1584¹⁷¹. En définitive, Matthäus Merian s'émancipe considérablement de la fresque originale : il remanie l'ordre des figures, adapte leurs costumes à la mode du temps présent, modifie les visages des moribonds au profit de personnages illustres et réactualise la structure ostéologique des sosies *post-mortem*. Au demeurant, si la version de Matthäus Merian est généralement considérée comme la copie la moins inexacte de son temps, il ne faut pas oublier que cent cinquante ans séparent Emanuel Büchel de Matthäus Merian. Par conséquent, ce sont les fragments conservés au *Historisches Museum Basel* qui nous indiquent que le graveur germano-suisse réactualise considérablement le thème de la danse macabre. En effet, Matthäus Merian renouvelle les figures et les costumes des personnages *in vivo* de manière à conserver le caractère populaire de la thématique. Ses modifications s'accordent généralement avec les événements économiques, historiques et politiques du temps présent. Mais, en 1649, alors qu'il est dans un état grabataire, il rachète ses bois gravés et les révisé. *In articulo mortis*, il édite une dernière édition de la danse macabre du Grand-Bâle. Dans cette version, l'auteur ajoute une préface dans laquelle il indique aux lecteurs ses intentions : permettre à *quidam* de méditer sur la mort, perpétuer le thème de la danse des morts, et immortaliser les tableaux de la *Der Totentanz von Basel* dans une édition imprimée¹⁷².

¹⁷⁰ MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz : wie derselbe in der weitberühmbten Statt Basel als ein Spiegel menschlicher beschaffenheit ganz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet*, Francfort-sur-Main : Mattheus Mieg, 1625. [En ligne]. [Consulté sur « e-rara », la plateforme des impressions numérisées suisses, le 05 mai 2018]. Exemplaire disponible à l'Universitätsbibliothek Basel : https://www.e-rara.ch/bau_1/content/titleinfo/5234630

¹⁷¹ LAUDISMANN Caspar, *Die von H. Frölich zugegebene lateinische Uebersetzung des Baseler Todtentanzes findet sich 1584 schon in Casparis Laudismanni [...] Decennalia mundanae peregrinationis*, Bâle : Huldrich Frölich, 1584.

¹⁷² Voir Annexe 2, *La danse macabre du Grand-Bâle, d'après les gravures de Matthäus Merian dans l'édition ante-mortem de 1649*, pp. 187-228.

D- L'édition *ne varietur* de 1649

« Par amour pour ma patrie terrestre [...] la ville de Bâle [...] j'ai copié cette peinture de la danse des morts [à partir de] l'original. Il s'agit, en outre, d'une réflexion sur le moment de ma mort qui s'approche à chaque instant. [...] Toutefois, [je n'ai pas réalisé] cette Danse des morts pour n'être utile qu'à moi-même : je l'ai fait pour [ceux] qui ne peuvent plus aller la regarder au cimetière [et] pour ceux qui ont besoin d'être avertis par ce spectacle¹⁷³ »

In articulo mortis, Matthäus Merian rachète ses bois gravés et les révisé¹⁷⁴ : il ajoute un ciel et des nuages pour décorer l'arrière-plan de chaque gravure. En effet, dans l'édition de 1649, *Wie derselbe in der löblichen und weit berühmten Statt Basel als ein Spiegel. Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich [...]. Nach dem original in kupffer gebracht und herausgegeben durch Mattheum Merian der Elteren*, le graveur germano-suisse déclare que :

« [Il a] cédé ses planches à d'autres personnes [mais qu'il] les a rachetées et gravées de nouveau et fait réduire¹⁷⁵ »



Figure XXXIX : A sénestre, gravure de « La Mort à l'abbé » dans la réimpression de 1621 ; à dextre, gravure de « La Mort à l'abbé¹⁷⁶ » dans la réédition de 1649.

¹⁷³ CHOVIN Antony, « Déclaration de Merian le graveur », *Op. Cit.*, pp. VI-VII

¹⁷⁴ Voir annexe 2, *Op.Cit.*, pp. 179-220.

¹⁷⁵ CHOVIN Jacques-Antony, *Op. Cit.*, p. VI.

¹⁷⁶ Voir annexe 2, *Op. Cit.*, p. 192.

Contrairement à l'édition de 1625, Matthäus Merian conserve les vers en bas-allemand de l'époque médiévale et retire le texte en latin de Caspar Laudismann. Il ajoute, en outre, que cette réédition est le résultat d'une « mûre réflexion sur le moment de [sa] mort » et qu'il l'a faite publier pour « tous les hommes de bon sens qui ne veulent pas se perdre dans ce monde et moins encore dans la mort¹⁷⁷ ». De surcroît, et à la différence des éditions précédentes, le patronyme de Matthäus Merian figure sur la page de titre :



Figure XI : A sénestre, page de titre de la réimpression de 1621 ; à dextre, page de titre de la réédition de 1649.

A l'approche de sa mort, Matthäus Merian, dont l'état de santé se détériore considérablement, se réfugie dans la religion. En effet, il considère le thème de la danse des morts comme un réceptacle à la *meditatio mortis* :

« C'est bien, du reste, le but qu'avait en vue l'auteur de cette danse, d'avertir les endurcis qui vivent dans une sécurité et une joie trop grande et toute charnelle, d'avoir plus de soucis du peu de temps qu'ils ont à vivre, et de ne pas faire un mauvais usage de ce monde. Qu'ils apprennent par ces tableaux à écorner les divertissements, de sorte qu'ils demeurent dans une vraie piété [...]. Et quelle occasion serait plus propice de me donner une méditation complète de ma fin terrestre¹⁷⁸ »

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. VI-VII

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. VII-VIII.

Par conséquent, et de manière à permettre à *quidam* de s'adonner à une piété individuelle, il consacre un feuillet à chaque figure de la procession macabre. En effet, les gravures sont imprimées au recto de chaque feuillet et le verso demeure vierge :



Figure XLI : Matthäus Merian, « La Mort à l'Empereur », 1649¹⁷⁹

En définitive, c'est Matthäus Merian en personne qui imprime la réédition de la *Der Totentanz von Basel* en 1649. Il s'agit de la dernière édition *ante-mortem* de la danse macabre du Grand-Bâle. De plus, et outre l'adjonction d'une préface, Matthäus Merian enrichit son édition d'un article historique qui replace la *Predigertotentanz* dans son contexte de création. En effet, le graveur germano-suisse retrace la genèse historico-artistique de la fresque macabre médiévale de son avènement à ses métamorphoses dans son avant-propos dédié aux lecteurs chrétiens. Ainsi, dans son *Vorrede an den christlichen Leser*¹⁸⁰, il débute sa parénèse par une apologie de la danse macabre du Grand-Bâle avant de revenir sur son contexte de création et sur ses adaptations :

« Es ist aber solches ein alks *Monument* und *rare antiquitet* [...] Welche darvor gehalten wirdt ben zeiten Känsers *Sigismundi* in dem grossen *Concilio* allda gestiffset worder von denen anwesenden vattern und praelaten zur gedächtnur der gross sterbens oder pest, so allda Anno M C D XXXIX in noch wehrendem *Concilio* grassirt und sehr viel volks wefferissen hat darunter auch etliche vornehme herzèn Cardinäl unnd praelaten waren [...] Die figur der Papsts ist *Felicias V* welcher allda an obgemeldten *Eugenii* Statt vom *Concilio* erwöhlet wurde engentliches bildnur Der Känsers figur ist *Sigismundi*, Der Königs ist *Albertii II*¹⁸¹ »

¹⁷⁹ MERIAN Matthäus, *Wie derselbe in der löblichen und weit berühmten Statt Basel [...]*, Francfort : Matthäus Merian, 1649, p. 49. [En ligne]. [Consulté le 07 mai 2018]. Disponible sur : <http://www.kb.dk/books/aesaml/2008/apr/00002/>

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 10-29. Il s'agit de l'intitulé de sa préface dédiée aux lecteurs chrétiens.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

Au demeurant, le graveur germano-suisse considère la publication de sa danse macabre du Grand-Bâle comme le *continuum* de ses *Topographia Helvetiae*. En effet, Matthäus Merian s'inscrit dans une démarche singulière : conserver l'originalité de la *Der Totentanz von Basel* et mettre en garde le lecteur :

« Jahren dieses gemahlde der todtentanzes nach dem original abgezeichnet und hernach zu kupffer gebracht auch ob selche kupffer anderen vberlassen gehabt selbige platten wider an mich erhandelt auff's nerve vberstochen und in gegenwartige form verfertigen lassen : massen eben derwegen an statt einer vollingen beschreibun gedachter statt welche wie sie dieser zeit beschaffen sich in meiner topographia helvetiae¹⁸² »

Mais, après avoir présenté les particularités de la danse macabre du Grand-Bâle, Matthäus Merian met en garde le lecteur chrétien quant à son devenir *post-mortem* :

« Wer wolte erschrecken darvor dass ihr under allen dingen dieser welt am allerme sten befördert zu kuhe und unaus sprechlichen geligkeit zu tommen ? *Ejus est mortem timere, qui ad christum nolit ire*, sagtiener lehren recht das ist der magsich vor dem todt forchten der nicht zu ihr sto begehrt zu gehen¹⁸³ »

Il conclut son propos par une phrase moralisatrice qui vise à inciter le lecteur à prendre en compte son *laius* et à méditer sur la mort :

« Nach dem diese schröne gemahlde und gewaltige sprüche die du hie finden wirst dir und mir und jederman eber dasselbige viel mieblichen zu gemuth zichen tonnen¹⁸⁴ »

In fine, l'ultime édition *ante-mortem* de la danse des morts du Grand-Bâle s'intronise comme un *mémorandum*. En effet, sa réflexion idiosyncrasique sur le *Memento Mori* survient à un moment crucial de son existence : il décède l'année suivante à Bad Schwalbach. Par conséquent, Matthäus Merian nous renseigne sur l'évolution des mentalités individuelles et collectives : le thème de la danse macabre s'éclipse de la sphère monumentale et collective pour s'introduire dans l'espace infinitésimal et individuel de l'architecture du livre. Enfin, si le thème de la danse des morts oscille entre le sacré et le profane à l'époque moderne, les propos du graveur germano-suisse nous indiquent que l'Église s'est emparée de cette thématique pour véhiculer sa doctrine. Et c'est pour cette raison qu'il s'adresse aux lecteurs chrétiens dans sa préface, qu'il insère une gravure représentant Adam et Eve, une traduction d'un texte de Daniel – Prophète de

¹⁸² *Ibid.*, p. 13.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

l'Ancien Testament – en-deçà du cortège macabre et un article sur la *Meditatio Mortis*¹⁸⁵ qui traite de la résurrection des morts et de la fragilité de la vie humaine :



Figure XLII : A sénestre, *Représentation d'Adam et Eve* ; à dextre, *Représentation du Prédicateur s'adressant aux moribonds*, 1649.

En définitive, si Matthäus Merian décède prématurément, une pléthore d'éditions posthumes de la danse des morts du Grand-Bâle voit le jour. En effet, l'édition de 1649 est rééditée à Francfort en 1696 : elle s'intitule *Todten-Tanz wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Stadt Basel als ein spiegel menschlicher beschaffenheit ganz künstlich gemahlet und zu sehen ist. Durch Matth. Merian sel. Erben. Francfurt, im jahr M DC XCVI. (Vorrede von M. Merian d. Eltern 1649*¹⁸⁶). Mais, de son vivant, la *Der Todten-tanz von Basel* ne connaît aucune traduction en latin, en anglais ou en français : il faut attendre la fin du XVIIe siècle pour qu'une traduction française soit publiée. En effet, *La Danse des morts telle qu'on la voit depeinte dans la celebre ville de Basle qui represente la fragilité de la vie humaine, comme dans un miroir [...] et traduite de l'allemand en francois par les soins des Héritiers de feu monsieur Matthieu Merian*¹⁸⁷ est éditée à Berlin en 1698. Elle est enrichie d'une dédicace aux magistrats du Canton de Bâle et d'un avis au lecteur. Néanmoins, au regard de l'édition *ante-mortem* de Matthäus Merian, la réédition française ne contient ni la préface, ni l'article sur le *Memento Mori* ni les gravures chrétiennes. C'est l'édition bilingue franco-allemande de Jacques-Antony Chovin qui s'insère dans la continuité des travaux du graveur germano-suisse.

¹⁸⁵ GÖTTLICHER H., « Erinnerungen von der menschlichen sterblichkeit flüchtigkeit dieses gegenwärtigen lebens und nichtigkeit aller irz dischen dingen vom dergabnur und aufferstehung der todten », in *Wie derselbe [...]*, *Op. Cit.*, pp. 133-176.

¹⁸⁶ MASSMANN Hans Ferdinand, *Op. Cit.*, p. 77.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 77.

III- LES EDITIONS ET LES REEDITIONS DE LA *DER TODTEN-TANZ VON BASEL* A L'EPOQUE MODERNE ET CONTEMPORAINE (XVIII-E-XIX-E)

A- L'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin

« La conscience qui est victime de l'ironie n'est pas à la recherche de réponses, elle ne confond pas la réalité avec ses désirs, elle entend seulement un rire qui ne s'adresse qu'à elle, qui la provoque, et la renvoie à elle-même¹⁸⁸ »

Jacques-Antony Chovin (1720-1776), est un graveur suisse né à Lausanne. En 1744, il reproduit les bois réalisés par Matthäus Merian pour la danse macabre du Grand-Bâle : ses gravures sont publiées dans une édition bilingue franco-allemande, *Todten-Tanz wie derselbe in der löbl.u.meltberühmten Stadt Basel, als ein Spiegel menschlicher belchaffenheit künstlich gemahlet und zu sehen ist. Nach dem original in kupfer gebracht nebst einer beschreibung von der Stadt Basel*. Contrairement à l'édition française de 1698, Jacques-Antony Chovin incorpore deux pages de titre, l'une en français, l'autre en allemand. Le titre en français est traduit de l'allemand de la manière suivante : *La danse des morts comme elle est peinte dans la louable et celebre ville de Basle, pour servir d'un miroir de la nature humaine. Dessinée et gravée sur l'original de feu Mr. Matthieu Merian. On y a ajouté une description de la ville de Basle, & des vers à chaque figure*¹⁸⁹.



Figure XLIII : A sénestre, « page de titre en français » ; à dextre, « page de titre en allemand »¹⁹⁰

¹⁸⁸ GUÉRARD Cécile, *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁸⁹ MASSMANN Hans-Ferdinand, *Op. Cit.*, p. 77.

¹⁹⁰ CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, *La danse des morts comme elle est peinte dans la louable et celebre ville de Basle, pour servir d'un miroir de la nature humaine*, Bâle : Jean-Rodolphe Im-Hoff, 1744. [En ligne].

Sur la page de titre en allemand, Jacques-Antony Chovin conserve le frontispice dessiné par Matthäus Merian dans son édition de 1649. Mais, l'aspect visuel de la page de titre en français diffère littéralement de la page de titre présente dans l'édition française de 1698 :

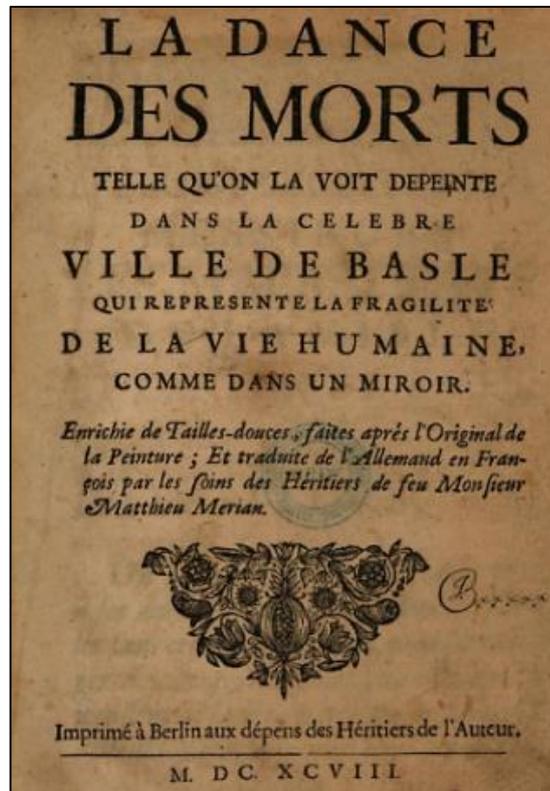


Figure XLIV : Matthäus Merian, *Édition posthume de la danse des morts de Bâle*, 1698.

Si le contenu des deux éditions françaises est similaire, Jacques-Antony Chovin ajoute de nouveaux éléments : la version originale de la préface de l'auteur, un avis au lecteur suivi d'une préface en langue française, les articles en allemand incorporés par Matthäus Merian dans son édition de 1649 et une traduction française du *Memento Mori*. Dans l'édition de 1698, le traducteur avait retranscrit l'épître des héritiers de Matthäus Merian en langue française mais ce texte est absent de l'édition de 1744. De surcroît, dans l'édition française de 1698, ce sont les vers originaux de la *Der Totentanz von Basel* qui sont traduits en français. Dans l'édition bilingue de 1744, Jacques-Antony Chovin conserve les versets allemands de la fresque médiévale : les vers en français sont imprimés au verso de la gravure précédente.

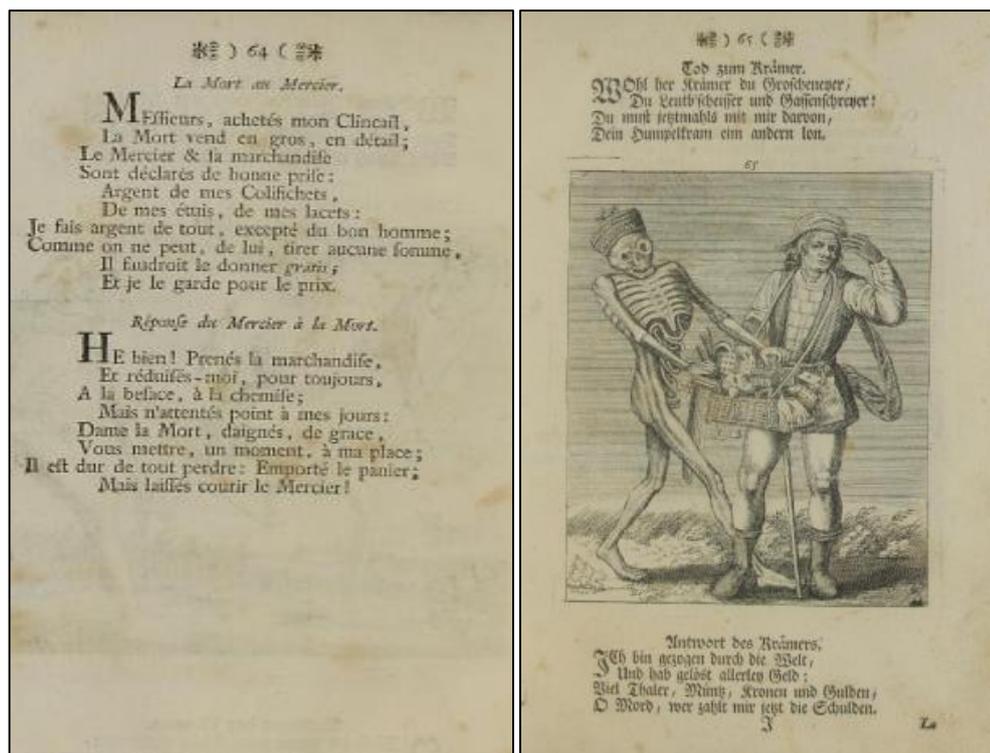


Figure XLV : Jacques-Antony Chovin, *La Mort au Mercier*, 1744

En outre, les textes traduits dans l'édition de 1698 ne sont pas les mêmes que dans l'édition de 1744. En effet, et au regard de *l'ultima verba* du Pape, les versets du personnage *in vivo* et du sosie *post-mortem* sont dissemblables. Par conséquent, dans l'édition de 1698, la Mort s'adresse au Pape en ces termes :

« Saint-Père, mon très-cher Ami,
 Mon *Factotum*, mon *Favori*,
 Le premier honneur vous regarde,
 Il est temps que de bonne foi,
 Vous dansiez un tour avec moi,
 Vous avez beau vous mettre en garde,
 Vos pardons & vos ornemens sont inutiles dans ce temps¹⁹¹ »

¹⁹¹ MERIAN Matthäus & ses héritiers, *La danse des morts comme on la voit dépeinte dans la célèbre ville de Basle. Qui représente la fragilité de la vie humaine dans un miroir*, Berlin : Aux dépens des héritiers de l'Auteur, 1698, p.7. [En ligne sur Google Books]. [Consulté sur le 13 mai 2018].

Dans l'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin, la Fossoyeuse s'empare du Pape par le truchement du laïus suivant :

« Sans trop de compliments, sans vous baiser la Mule,
Grand Pape, je vous viens ordonner de partir ;
Il n'est ni Dispense, ni Bulle,
Qui puisse, de ma main, jamais vous garantir :
Sachant qu'à vous, Saint-Père, on doit la préférence,
A vôtre Primauté je ne ferai point tort ;
Je veux que le premier, vous fassiez une danse,
Au son du Tambour de la Mort¹⁹² »

En sus, si Jacques-Antony Chovin s'inspire considérablement de l'édition de 1649, les bois réalisés par le graveur suisse sont des originaux. En effet, si Jacques-Antony Chovin se fonde sur les gravures macabres de Matthäus Merian, les estampes conçues par ce dernier ont été créées à partir d'une matrice originale. Par conséquent, le graveur suisse révisé le décor de certaines gravures : il ajoute un paysage sur les gravures de l'Abbesse, du Maire et du Juif, retire les animaux présents sur la gravure d'Adam et Eve, et enrichit de motifs floraux l'Ossuaire :



Figure XLVI : A sénestre, « La Mort à l'Abbesse » selon Matthäus Merian (1649) ; à droite, « La Mort à l'Abbesse » selon Jacques-Antony Chovin (1744).

¹⁹² CHOVIN Jacques-Antony, *Op. Cit.*, p.4.

De surcroît, Jacques-Antony Chovin remanie l'apparence des sosies *post-mortem*. En effet, si le graveur germano-suisse maîtrise les savoirs ostéologiques, les gravures de Jacques-Antony Chovin se nantissent d'une pléthore de lacunes. Ainsi, l'encéphale des momies posthumes est disproportionné et la représentation des os, des muscles et des nerfs demeure approximative.



Figure XLVII : A sénestre, « La Mort au Juif » selon Matthäus Merian (1649) ; à dextre, « La Mort au Juif » selon Jacques-Antony Chovin (1744).

Au demeurant, Jacques-Antony Chovin apportent des modifications aux gravures de Merian. En effet, de nombreux ossements sont présents dans les gravures de Matthäus Merian : ils sont, dans la majeure partie des cas, absents des représentations macabres réalisées par Jacques-Antony Chovin. De plus, certains attributs ont été ajoutés ou supprimés : le serpent présent sur la gravure de la Noble Dame a disparu, une arme a été ajoutée aux pieds du Grand-Prévôt et le couvre-chef du Juif et du Païen a été modifié.



Figure XLVIII : A sénestre, « La Mort à la Noble Dame » selon Matthäus Merian (1649) ; à dextre, « La Mort à la Noble Dame » selon Jacques-Antony Chovin (1744).

En définitive, les bois réalisés par Jacques-Antony Chovin d'après les gravures de Matthäus Merian ont été réutilisés jusqu'en 1830. De surcroît, si Jacques-Antony Chovin semble se fonder sur l'édition de 1649 pour réaliser sa version bilingue de la danse macabre bâloise, il véhicule une coquille présente dans l'édition de 1621 : l'inversion de la figure du Peintre et de la Femme du Peintre. En effet, dans l'édition révisée par Merian, les personnages ont été replacés en fonction de l'ordre des figures de la fresque médiévale. Par conséquent, on peut supposer que Jacques-Antony Chovin s'est appuyé sur une version erronée de la danse des morts de Matthäus Merian. Sommes toutes, et en dépit de la version bilingue disséminée par Jacques-Antony Chovin, l'imprimeur-libraire suisse, Samuel Girardet fait réviser les bois de Matthäus Merian à la sorgue du XVIIIe siècle : il adapte les costumes à la mode du temps présent et remanie les figures des personnages *in vivo*.

B- L'édition française de Samuel Girardet

« Les impies et les mondains n'estiment pas beaucoup la Danse des Morts¹⁹³ »

Samuel Girardet (1730-1807) est un imprimeur-libraire, graveur et relieur suisse qui a vécu au Locle dans le Canton de Neuchâtel au XVIIIe. En 1788, il édite *La danse des morts pour servir de miroir à la nature humaine : avec des costumes à la mode moderne et des vers à chaque figure*¹⁹⁴, une réédition française des vers de la Mort traduits par Jacques-Antony Chovin dans son édition bilingue. S'il existe un exemplaire de l'édition princeps à la Bibliothèque Protestante de Paris (BPF), la majeure partie des exemplaires disponibles sont des rééditions. En effet, la Bibliothèque Municipale de Lyon (BmL) dispose d'un exemplaire numérisé : il s'agit d'une édition remaniée par Abraham Girardet (1764-1823) – graveur et dessinateur suisse – publiée par Samuel Girardet en 1800. Par conséquent, et de manière à travailler sur une source de première main, cette étude se fondera sur une réédition de la *danse des morts* de Samuel Girardet. En outre, et au regard de la version imprimée par Samuel Girardet, *l'ultima verba* des personnages *in vivo* est identique à la version publiée par son Jacques-Antony Chovin :

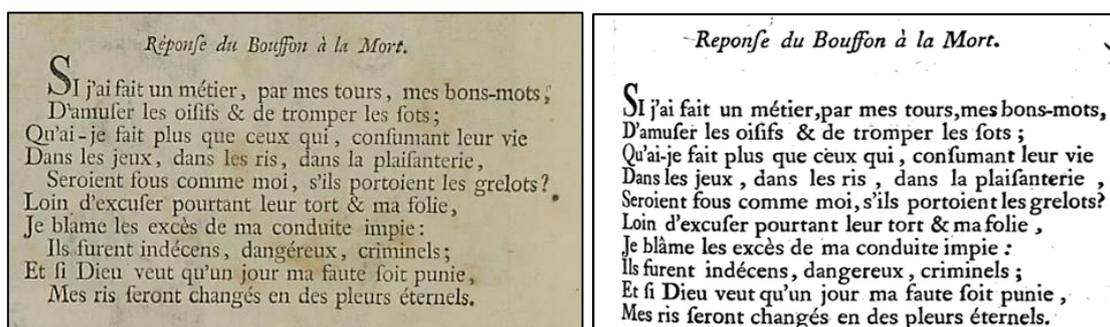


Figure XLIX : A sénestre, *La Réponse du Bouffon à la Mort* selon Jacques-Antony Chovin (1744) ; à droite, *La Réponse du Bouffon à la Mort* selon Samuel Girardet (1800)

Dans sa préface, Samuel Girardet redéfinit le thème de la danse macabre : l'introduction rédigée par Matthäus Merian dans son édition de 1649 ne figure pas. En effet, il qualifie la Mort « d'insatiable glouton de tous les hommes¹⁹⁵ » et déclame que la danse des morts fait référence au « mépris du monde » et à la « vanité¹⁹⁶ ». Il conclut son propos en prévenant les lecteurs que « la Mort n'épargne non seulement aucun état & aucune autorité, mais aussi aucun âge¹⁹⁷ ».

¹⁹³ GIRARDET Samuel, *La danse des morts pour servir de miroir à la nature humaine : avec des costumes à la mode moderne et des vers à chaque figure*, Au Locle : Samuel Girardet, 1800, p.14. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=q-JPL0yBGWkC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_op_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁹⁴ GIRARDET Samuel, *La danse des morts pour servir de miroir à la nature humaine : avec des costumes à la mode moderne et des vers à chaque figure*, Au Locle : Samuel Girardet, 1788.

¹⁹⁵ GIRARDET Samuel, *Op. Cit.*, p.1.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.2.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.3.

De surcroît, si Samuel Girardet s'inspire considérablement de l'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin, les figures remaniées à la mode du temps moderne ne ressemblent plus, ni de près ni de loin, à la fresque de l'époque médiévale. En effet, et au regard de l'édition de Matthäus Merian, Samuel Girardet conserve les gravures du Cardinal, de l'Évêque, du Chanoine, de l'Abbesse, de l'Ermite, du Pauvre Boiteux, du Bouffon, du Mercier, de l'Aveugle, du Païen, de la Païenne, du Cuisinier, du Paysan, du Peintre et de la Femme du Peintre : les visages des autres figures ont été modifiés en fonction des personnages illustres du temps présent et les costumes des personnages ont été remaniés en fonction de la mode moderne. En sus, et contrairement aux *desiderata* de Matthäus Merian, Samuel Girardet superpose les figures : les répliques versifiées précèdent les gravures.



Figure L : A sénestre, *Les vers de la Mort au Musicien* ; au centre, *Les vers de la Mort au Héraut* ; à dextre, *Représentation du Musicien et du Héraut*¹⁹⁸ (1800).

En effet, dans la tradition macabre, l'image prime sur le texte. Mais, dans la version disséminée par Samuel Girardet, c'est le texte qui prime sur l'image. Et par conséquent, l'imprimeur-éditeur du Canton de Neuchâtel rompt avec les legs du passé : il révoque l'autonomie des images et renforce la primauté du texte. Au demeurant, si Samuel Girardet s'émancipe considérablement du modèle bâlois et de la version de Matthäus Merian, il adapte les visages des personnages *in vivo* en fonction des personnages illustres de son époque. Ainsi, l'Empereur revêt les traits de Joseph II de Lorraine (1741-1790), le Roi se nantit de l'effigie de Frédéric II de Prusse (1712-1786) et la Reine se farde sous le visage d'Élisabeth-Christine de Brunswick-Wolfenbüttel-Bevern (1715-1797). En effet, lors de la mort de Marie de Nemours, les Neuchâtelois choisissent le roi de Prusse comme monarque. Par conséquent, les personnages représentés dans le trope carnavalesque de Samuel Girardet font référence à des personnalités prussiennes.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 27-29.



Figure LI : A sénestre, « La Mort au Roi » selon Matthäus Merian (1649) ; au centre, « La Mort au Roi » selon Jacques-Antony Chovin (1744) ; à dextre, « La Mort au Roi » selon Samuel Girardet (1800).

En outre, si Samuel Girardet reprend l'avis au lecteur¹⁹⁹ et le texte de *l'exhortation à bien vivre* de Jacques-Antony Chovin, il n'existe aucun texte en allemand dans la version de la danse des morts imprimée par l'éditeur neuchâtelois. En effet, si Samuel Girardet s'inspire des gravures macabres de Matthäus Merian, les bois gravés présents dans la première réédition de 1800 s'émancipent considérablement des tableaux picturaux de la danse des morts de Bâle. L'imprimeur-libraire neuchâtelois se fonde essentiellement sur la traduction française de Jacques-Antony Chovin. De surcroît, et contrairement aux intentions de Matthäus Merian, Samuel Girardet n'ambitionne pas de disséminer la danse macabre du Grand-Bâle sur l'ensemble du ponant : son objectif principal était de réactualiser les *artes moriendi*. Enfin, et aux dépens de la version de Samuel Girardet, de nombreux imprimeurs-libraires réutilisent les bois de Matthäus Merian au XIXe siècle. C'est le cas de Jakob Friedrich Ferdinand Lips (1825-1885) et de Johannes Spalinger (1819-1857), des graveurs qui copient les plaques de cuivre de Matthäus Merian pour une version trilingue de la *Der todten-tanz von Basel*.

¹⁹⁹ GIRARDET Samuel, *De la Mort. De l'inconstance du temps présent & de la vanité des choses terrestres. De la sépulture. Se la résurrection des morts. Du jugement dernier. De l'Enfer, & de la damnation des impies. De la vie éternelle, Op. Cit.*, p. 56.

C- L'édition trilingue de Christian-Friedrich Beck

A l'instar de Jacques-Antony Chovin, Christian-Friedrich Beck²⁰⁰ édite une version trilingue de la danse des morts de Bâle. Il s'agit d'une traduction anglaise, française et allemande des poèmes versifiés. En ce qui concerne les textes en français et en allemand, Christian-Friedrich Beck se fonde sur l'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin : il conserve la mise en forme et le contenu des quatrains allemands. Mais, si les versets allemands sont identiques à la version publiée par Matthäus Merian en 1649, les répliques en français sont réduites à des quatrains. En effet, et de manière à incorporer les vers en anglais et en français sur la même page, Christian-Friedrich Beck révisé les textes en français traduits par Jacques-Antony Chovin. Dans sa version imprimée, *l'ultima verba* de la Jeune Fille prend la forme d'une strophe de quatre vers :

« Monstre horrible, la main glacée,
Fait passer le frisson jusqu'au fond de mon cœur !
Quoi ! Mon bonheur a fui ? Quoi ! Ma vie est passée ?
O souvenirs amers ! O regrets ! O douleur !²⁰¹ »

Dans l'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin, la réplique de la Jeune Fille ne correspondait ni à un quatrain comme dans les danses macabres germanophones, ni à un huitain comme dans les danses des morts francophones :

« Je me meurs : je suis pamée !
A la fleur de mes beau jours,
Une Mort inopinée vient en arrêter le cours,
Et terminer la durée.
Adieu la vie enchantée ; adieu folâtres amours,
Plaisirs, ornemens, atours,
Dont mon âme fut charmée.
Justes Cieux ! Serez-vous sourds,
Aux cris d'une infortunée,
Sans espoir & sans secours,
Que le monde a tant aimée,
Et qui se voit condamnée,
A le quitter pour toujours²⁰² »

²⁰⁰ CERL Thésaurus, *Christian Friedrich Beck*. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <https://thesaurus.cerl.org/cgi-bin/record.pl?rid=cnp01265934>

²⁰¹ BECK Christian-Friedrich, LIPS Jakob, MERIAN Matthäus, SPALINGER Johannes, *La danse des morts à Bâle*, Bâle : Christian-Friedrich Beck, 1852, p.55. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <https://archive.org/stream/b24857920>

En sus, et en ce qui concerne la mise en page, Christian-Friedrich Beck s'insinue dans la continuité des travaux de Matthäus Merian. En effet, contrairement à la version divulguée par Samuel Girardet, il consacre un espace individuel à chaque figure : à sénestre, les vers en anglais et en français sont imprimés ; à dextre, les vers en allemand sont disposés de part et d'autre de la gravure²⁰³.

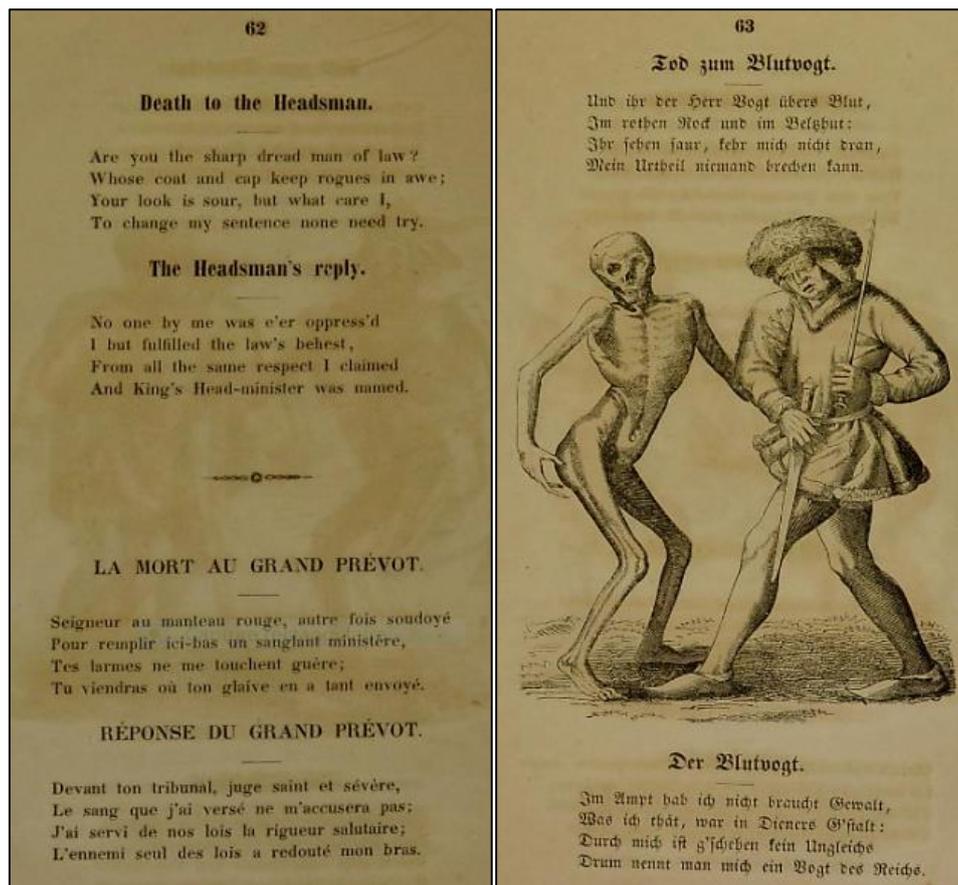


Figure LII : Christian-Friedrich Beck, « La Mort au Grand-Prévôt », 1852

²⁰² CHOVIN Jacques-Antony, *Op. Cit.*, p.118. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : http://digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/328208574/328208574_tif/jpegs/328208574.pdf

²⁰³ BECK Christian-Friedrich, *Op. Cit.*, pp. 62-63.

En outre, si les textes en allemand proviennent de l'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin, les bois ont été gravés d'après l'édition *ante-mortem* de Matthäus Merian. En effet, et de manière à disséminer une version fiable de la danse macabre du Grand-Bâle, Jakob Lips (1825-1885) et Johannes Spalinger (1819-1857) copient les plaques de cuivre du graveur germano-suisse²⁰⁴. Une représentation de la fresque médiévale est présente sur le contreplat inférieur du volume :



Figure LIII : Jakob Lips, Johannes Spalinger, « La danse macabre du Grand-Bâle », 1852

Dans cette lithographie, l'ensemble des personnages présents sur la danse macabre du Grand-Bâle sont représentés. Mais, les sosies *post-mortem*, comme nous l'avons déjà évoqué dans ce mémoire de recherche, n'ont pas pu être copiés d'après l'original. En effet, au vu de la précision des corps décharnés, on peut affirmer, avec une grande certitude, que ces bois ont été gravés d'après l'édition de 1649. En définitive, si Jakob Lips et Johannes Spalinger perpétuent l'erreur présente dans l'édition de 1744, à savoir l'inversion des figures du Peintre et de la Femme du Peintre, les personnages du Cuisinier et du Paysan sont dans le bon ordre. De plus, et à l'instar de la version bilingue de Jacques-Antony Chovin, Christian-Friedrich Beck incorpore trois pages de titre : une page de titre bilingue franco-anglaise, une page de titre unilingue en allemand et une page de titre trilingue en français, en anglais et en allemand²⁰⁵.

²⁰⁴ DODEDANS, Beck (*Lips & Spalinger*). [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <http://www.dodedans.com/Ebase1-beck.htm>

²⁰⁵ BECK Christian-Friedrich, *Op. Cit.*, pp. 4-6.

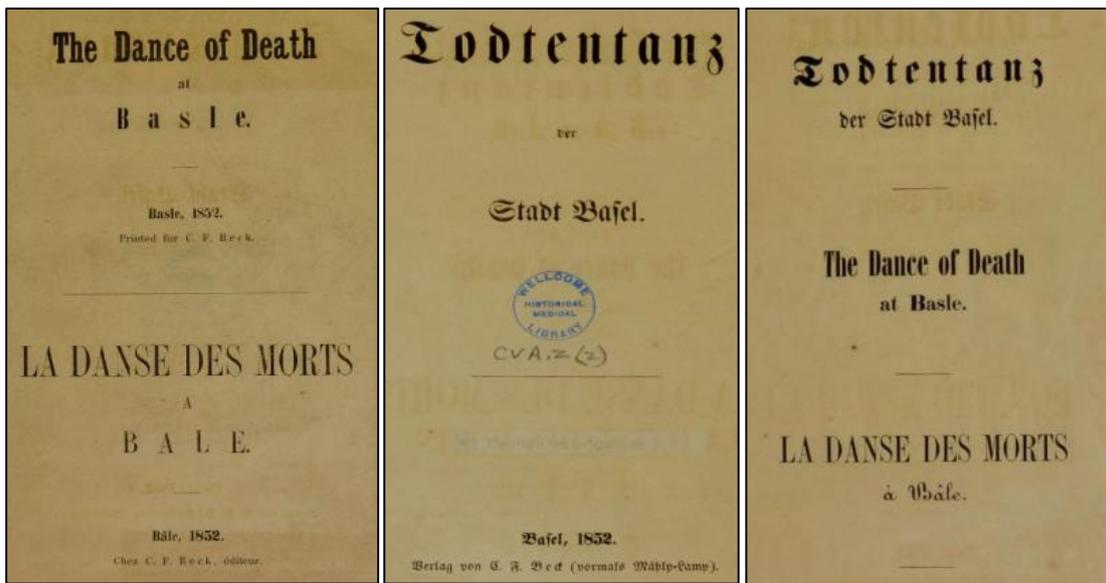


Figure LIV : Christian-Friedrich Beck, « Pages de titre de la danse des morts à Bâle », 1852

En définitive, si Christian-Friedrich Beck se réfère à l'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin pour la retranscription des textes originaux en allemand, les vers en français et en anglais ont été traduits par un tiers. De surcroît, et au regard de l'édition de 1649, Beck ne conserve ni l'introduction du graveur germano-suisse, ni l'historique de la fresque médiévale ni le *Memento Mori*. Par conséquent, si les bois proviennent des éditions de Matthäus Merian, il est fort probable que Christian-Friedrich Beck n'ait pas consulté les versions germanophones et francophones de la danse des morts du Grand-Bâle : les vers en français ne proviennent pas de l'édition française de 1698. Somme toute, et dans le sillon de Christian-Friedrich Beck, Félix Schneider réédite la version de la danse des morts d'Otto Stuckert²⁰⁶ : il colore les plaques de cuivre d'un épigone de Jacques-Antony Chovin et dissémine son édition couleur en 1875.

²⁰⁶ STUCKERT Otto, *La danse des morts: gravé des fresques sur le mur du cimetière de l'église Saint-Jean à Bâle*, Bâle : Otto Stuckert, 1858. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <https://archive.org/details/b22650568>

D- L'édition chromolithographiée de Félix Schneider

« La chromolithographie va au-delà de l'assemblage des couleurs. Elle [permet] aux spectateurs d'élaborer des discours pour faire corps avec le réel, [de renouer avec l'aspect pictural du thème traditionnel de la danse des morts], et de prendre une distance intellectuelle vis-à-vis de l'image et du texte²⁰⁷ »

Contrairement à la version de Christian-Friedrich von Beck, les gravures présentes dans l'édition de Félix Schneider ont été réalisées à partir des travaux de Jacques-Antony Chovin. En effet, les anomalies ostéologiques et anthropomorphologiques de l'édition de 1744 ont été reproduites dans l'édition de 1875 :



Figure LV : A sénestre, « La Mort à l'Ermit » selon Matthäus Merian (1649) ; au centre, « La Mort à l'Ermit » selon Jacques-Antony Chovin (1744) ; à dextre, « La Mort à l'Ermit » selon Félix Schneider (1875)

En outre, et contrairement à ses prédécesseurs, Félix Schneider ne se fonde ni sur la version unilingue de Matthäus Merian, ni sur la version bilingue de Jacques-Antony Chovin, ni sur la version trilingue de Christian-Friedrich von Beck. En effet, son édition de la danse des morts de Bâle est éditée à partir de la version d'Otto Stuckert : il s'agit d'une version trilingue de la *Der Todten-tanz von Basel*. Par conséquent, Félix Schneider reproduit les modifications effectuées par son confrère en 1858 : il remanie l'ordre des vers de la Mort en plaçant les versets en français avant les quatrains en anglais²⁰⁸.

²⁰⁷ « Introduction », *Romantisme*, 2012/3 (n°157), p. 3-7. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-3-page-3.htm>

²⁰⁸ SCHNEIDER Félix, *La Danse des morts : gravée d'après les tableaux de la fresque qui se trouvaient sur le mur du cimetière de l'Église St. Jean à Bâle*, Bâle : Félix Schneider, 1875, p. 10. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/2373289>

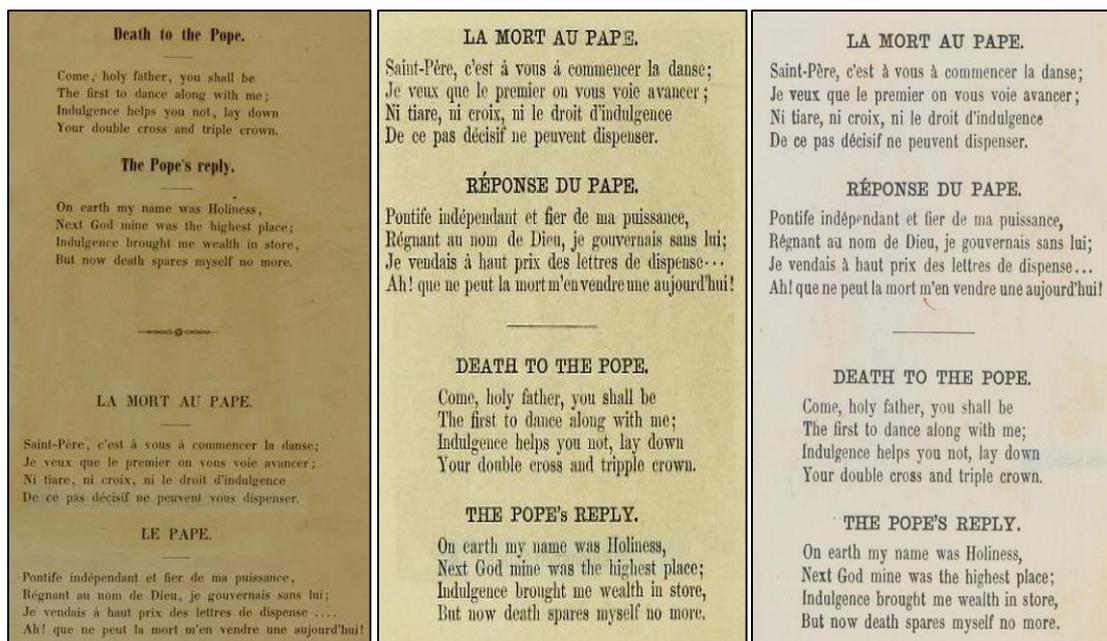


Figure LVI : A sénestre, « La Mort au Pape », selon Christian-Friedrich von Beck (1852) ; au centre, « La Mort au Pape » selon Otto Stuckert (1858) ; à dextre, « La Mort au Pape », selon Félix Schneider (1875).

Néanmoins, et à l'instar de Christian-Friedrich von Beck, Félix Schneider incorpore trois pages de titre unilingues : une page de titre en français, une page de titre en anglais, une page de titre en allemand²⁰⁹.

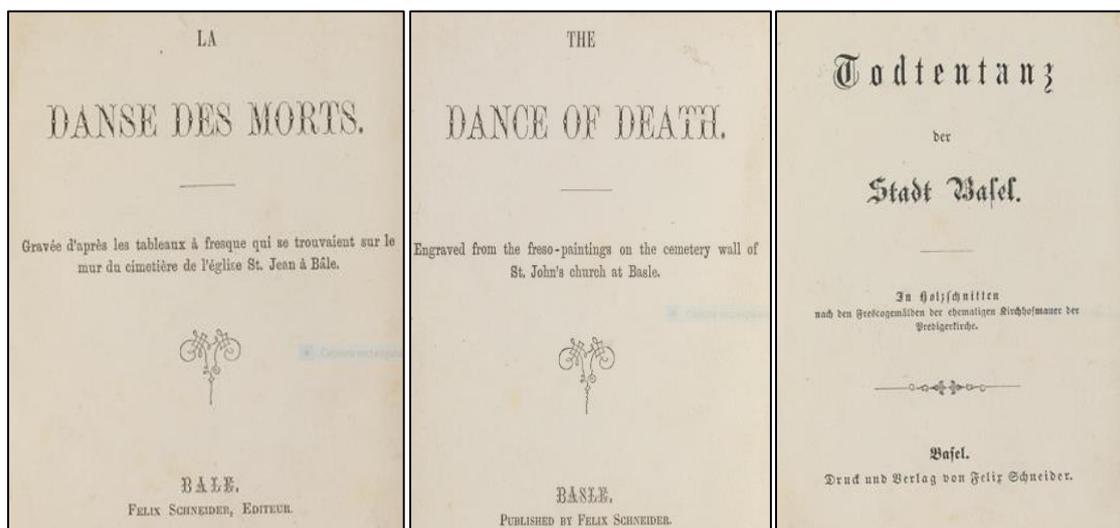


Figure LVII : Félix Schneider, *La danse des morts de Bâle*, 1875

De surcroît, et dans la continuité des travaux de Johann Rudolph Feyerabend (1779-1814), Félix Schneider colorise ses lithographies. En effet, lors de la destruction de la danse macabre du Grand-Bâle, le peintre suisse, Johann Feyerabend, réalise une aquarelle représentant le trope carnavalesque de la

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 3-5.

Predigertotentanz. Par conséquent, et au regard de l'édition chromolithographiée de 1875, Félix Schneider s'inspire considérablement des teintes employées par Feyerabend pour colorer les vêtements de ses personnages :

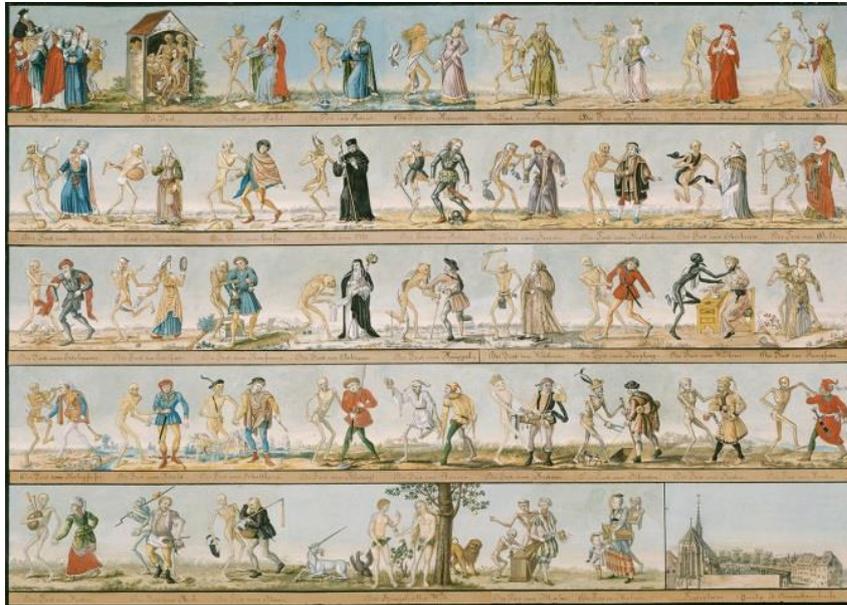


Figure LVIII : Johann Rudolph Feyerabend, *Aquarellkopia des Basler Totentanzes*, 1806

Ainsi, et contrairement à ses prédécesseurs, Félix Schneider utilise une technique d'impression moderne : la chromolithographie²¹⁰. En effet, dans son édition, les figures macabres sont colorées comme à l'époque médiévale. Mais, dans la version disséminée par Schneider les coloris choisis proviennent de l'aquarelle de Feyerabend. En effet, dans son édition, la Duchesse porte un bリアud pers parsemé de manches bouffantes céladones²¹¹. Alors que dans la fresque médiévale, la robe de la Duchesse est églantine :



Figure LIX : A sénestre, *La Duchesse*, selon la fresque originale de la danse macabre de Bâle (1440) ; à dextre, « *La Mort à la Duchesse* » selon Félix Schneider (1875)

²¹⁰ Voir glossaire, p. 232.

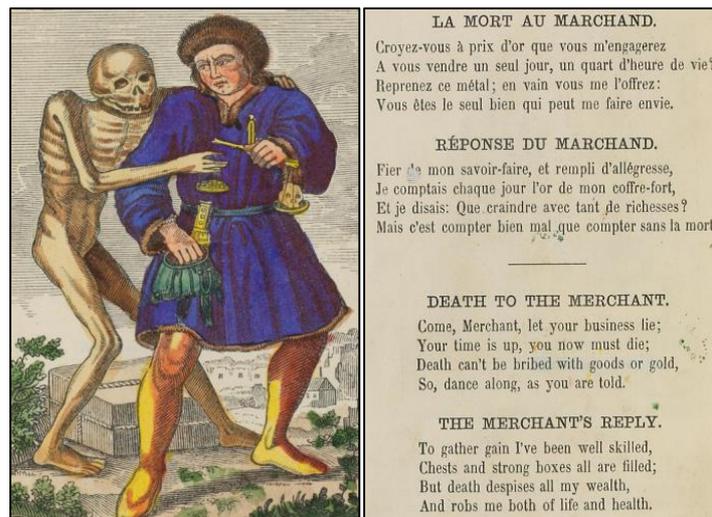
²¹¹ SCHNEIDER Félix, *Op. Cit.*, p. 27.

En outre, si Félix Schneider ne se fonde pas sur la version de la danse des morts disséminée par Matthäus Merian, les bois qui ont servi de modèle pour ses gravures macabres proviennent de l'atelier de son épigone, Jacques-Antony Chovin²¹². Toutefois, aucun fragment de la fresque médiévale n'est représenté dans cette édition chromolithographiée. En effet, l'éditeur se fonde sur les aquarelles réalisées par Johann Rudolf Feyerabend lors de la démolition de la peinture macabre. C'est le cas de la chromolithographie de la Noble Dame :



Figure LX : A sénestre, « Fragment de la Noble Dame », in *Der Totentanz von Basel* (1440) ; au centre, « La Mort à la Noble Dame » in *Aquarellkopie des Basler Totentanzes* (1806) ; à dextre, « La Mort à la Noble Dame » selon Félix Schneider (1875)

Sommes toutes, si Félix Schneider ne se fonde pas sur les éditions de Matthäus Merian, il consacre une saynète individuelle à chaque figure. En effet, au verso de chaque feuillet, l'éditeur germano-suisse incorpore les versets en français et en anglais. Les versets originaux en allemand sont imprimés de part et d'autre de la figure chromolithographiée au recto²¹³.



²¹² DODEDANS, *Otto Stuckert/Félix Schneider*. [En ligne]. [Consulté le 13 mai 2018]. Disponible sur : <http://www.dodedans.com/Ebasel-felix.htm>

²¹³ SCHNEIDER Félix, *Op. Cit.*, p. 47.

En définitive, si Félix Schneider réédite la version publiée par Otto Stuckert en 1858, il dissémine insidieusement les gravures réalisées par Matthäus Merian. En effet, et contrairement à Samuel Girardet, il conserve les costumes des personnages *in vivo* : l'*erratum* de l'édition de 1621 est présent dans l'édition de 1875. La figure du Peintre précède la figure de la Femme du Peintre²¹⁴ :

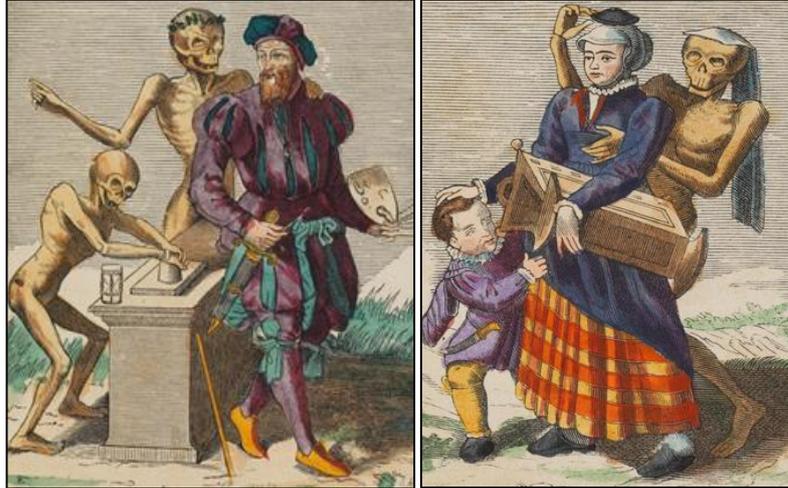


Figure LXI : A sénestre, « La Mort au Peintre » ; à dextre, « La Mort à la Femme du Peintre »

En outre, si Félix Schneider ne réimprime pas la préface en allemand de Matthäus Merian, il intègre un double portrait dans son édition chromolithographiée de 1875. Ce double portrait est présent dès 1649 dans l'édition *ante-mortem* du graveur germano-suisse²¹⁵ :



Figure LXII : A sénestre, Double portrait présent dans l'édition de 1649 ; à dextre, Double portrait présent dans l'édition chromolithographiée de 1875.

²¹⁴ SCHNEIDER Félix, *Op. Cit.*, pp. 85-87.

²¹⁵ SCHNEIDER Félix, *Op. Cit.*, p. 91.

En définitive, si Félix Schneider ne se fonde ni sur la version unilingue de Matthäus Merian, ni sur la version bilingue de Jacques-Antony Chovin, ni sur la version trilingue de Christian-Friedrich von Beck, il véhicule une copie fiable de la fresque médiévale. En effet, dans son édition chromolithographiée de 1875, il incorpore des bois gravés à partir de l'édition franco-allemande de Jacques-Antony Chovin. Par conséquent, s'il ne se réfère pas aux éditions bâloises du XVII^e siècle, les gravures présentes dans son édition sont des reproductions des plaques de cuivre de Matthäus Merian. En somme, si l'édition Félix Schneider n'est pas fidèle à la version originale, elle nous informe sur l'évolution des mentalités individuelles et collectives. En effet, l'évolution des savoirs médicaux engendre une réminiscence et une métamorphose du thème macabre en Europe. L'anonymat du « corps mort » laisse place à la personnalisation du cadavre, la psychose collective se transforme en vésanie individuelle, et l'apparition des « morts-vivants » témoigne de l'épouvante du *vulgum pecus* face à la médicalisation de l'anatomie humaine. *In fine*, si le thème de la danse macabre oscille en continuités et ruptures à partir de la seconde moitié du XVIII^e, c'est au XIX^e siècle que le caractère égalitaire de la mort disparaît. En effet, si la danse macabre de Matthäus Merian rencontre un franc succès jusqu'en 1830, c'est le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien qui se popularise aux prolégomènes du XIX^e siècle²¹⁶.

²¹⁶ Dans les *simulacres et historiees faces de la mort*, Hans Holbein métamorphose le thème de la danse des morts. En effet, la mort cesse d'entraîner les vivants dans une sarabande, elle fait irruption dans le quotidien des vivants.

Partie I : Aux prolégomènes de l'imagerie macabre

PARTIE II : LES METAMORPHOSES DU SQUELETTE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE (XIXE – XXE)

I- L'IMAGE MACABRE ENTRE CONTINUITES ET RUPTURES

« A mesure que la vie collective se dissout, que la vie individuelle perd de sa plénitude, on voit s'accroître l'angoisse de la mort²¹⁷ »

A la sorgue du XVIII^e siècle, les adversaires des lumières accusent les scientifiques d'avoir corrompu la morale, desséché les âmes, et conduit les fidèles à l'athéisme²¹⁸. En effet, si les imaginaires individuels et collectifs sont encore peuplés de fantômes, de démons et de morts malfaisants, les représentants du corps médical considèrent que le « corps mort » est *nefas*. Au XIX^e siècle, on traite les cadavres avec la même indifférence que les amas de corps déposés dans les fosses communes sous l'Ancien Régime. Les cimetières sont ostracisés hors de la communauté des vivants et les cadavres ensevelis sous le terreau frémissant des champs de bataille se décomposent à l'air libre. Dans ce contexte, les formes traditionnelles de la danse macabre sont remaniées : la mort est accusée d'être responsable des crimes commis durant les conflits armés, elle se transforme en allégorie de la guerre et se prête à la satire sociale et politique. Au prisme du romantisme, la thématique se réactualise²¹⁹. Il ne s'agit plus de représenter le moribond accompagné de son sosie *post-mortem* mais de dépeindre la rencontre de la vie et de la mort²²⁰. Ainsi, le thème épouse les aspérités de l'histoire et du temps : les épisodes de famines, les crises politiques et les épidémies contribuent à sa réactualisation. Au XIX^e siècle, la danse des morts reste populaire. Le *sum moribundus* et le *moribundus* cherchent des réponses dans la littérature catagénétique et les rééditions imprimées de la danse participent à l'édification des âmes dévotes. En parallèle de la vision eschatologique de la mort, la thétique de l'égalité devant la mort est remise en question. On assiste alors à une relecture de la vision chrétienne de la mort qui devient inégalitaire, injuste et solitaire, et qui rompt avec le face à face hiérarchique des représentations médiévales²²¹. Cette transformation de l'image macabre s'explique par l'évolution des discours thanatologiques au XIX^e siècle. En effet, ils engendrent la métamorphose du thème à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle car les rituels funéraires s'humanisent, s'individualisent et se privatisent. Dès lors, la forme versifiée disparaît des éditions contemporaines de la danse des morts. La vision du squelette

²¹⁷ Cuchet Guillaume, « La communication avec l'au-delà au XIX^e siècle. La religion des morts, religion de la sortie du catholicisme ? », *Romantisme*, 2012/4 (n°158), p. 43-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-4-page-43.htm>

²¹⁸ Jean-Luc Chappey, « Catholiques et sciences au début du xix^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 87 | 2002, mis en ligne le 01 avril 2005, consulté le 06 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1653>

²¹⁹ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Dernière danse, l'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2016, p.156.

²²⁰ *Ibid.*, p.138.

²²¹ *Ibid.*, p.43.

comme *speculum* universel et individuel est remplacée par une vision allégorique de la mort. Et la représentation égalitaire des hommes devant la mort est supplantée par la relation affective qui relie le survivant au mourant. Néanmoins, si le thème de la danse des morts subit les assauts de l'évolution des mentalités individuelles et collectives, les danses macabres traditionnelles continuent d'être disséminées sur l'ensemble du ponant. Ainsi, le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien des vivants rencontre un succès fulgurant. *Les simulachres et historiées faces de la mort* de Hans Holbein (1497-1543) servent de modèle à de nombreux artistes contemporains et la *Der Todten-tanz von Basel* de Matthäus Merian (1593-1650), en tant qu'héritière de la tradition holbeinienne, est rééditée jusqu'à la fin du XIXe siècle. En outre, si le thème reste traditionnel dans la première moitié du XIXe siècle, la Révolution française engendre une révision de la thématique. La danse des morts ne représente plus le collectif, elle s'intéresse à l'individu. En effet, lors de l'apparition du thème à l'époque médiévale, la danse macabre avait pour ambition de représenter l'ensemble des ordres de la société. Au XIXe siècle, l'essor de l'individualisme conduit à l'autonomisation des images et à l'introduction du thème dans la presse satirique. Néanmoins, c'est l'impact des conflits armés de la seconde moitié du XIXe et de la première moitié du XXe qui réactualise le thème à l'époque contemporaine. Durant la Première Guerre mondiale, les artistes se mobilisent pour dénoncer l'horreur de la mort. Elle devient l'ennemi public numéro 1 et sa représentation allégorique sert de socle aux artistes européens pour dénoncer les atrocités du conflit armé. Côté français, Paul Iribe (1883-1935) réalise une caricature dénonçant les crimes commis par l'Empereur Prussien, Guillaume II, durant la « Grande Guerre ». L'illustration du *Kaiser et de la Mort* paraît dans le n°18 du journal *La Baïonnette* du 4 novembre 1915.

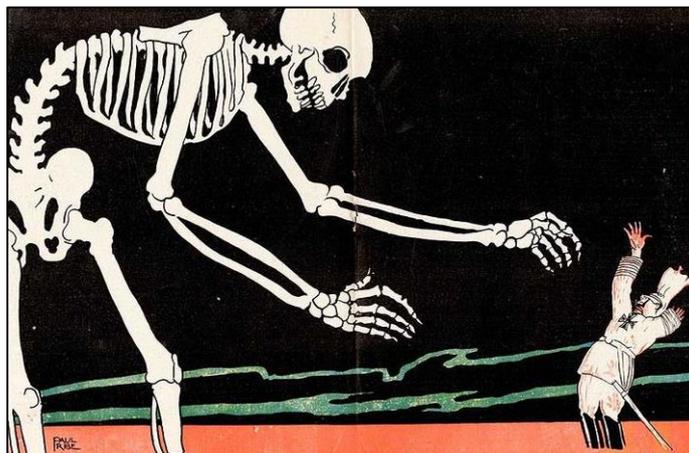


Figure LXIII : Paul Iribe, « Le Kaiser et la Mort », in *La Baïonnette*, n°18, 4 novembre 1915²²².

Côté suisse, Edmond Bille (1878-1959) renouvelle la tradition. En 1919, il édite une série de 60 gravures sur bois qui s'inspire du thème de l'irruption de la mort dans le quotidien instauré par Hans Holbein au XVIe siècle. La série s'intitule *Une danse macabre*, elle évoque l'incidence de la « Grand Guerre » sur le quotidien des vivants. Le critique littéraire Jules Cougnard dira, à ce sujet, que Bille est un

²²² *Ibid.*, p. 155.

« continuateur de Niklaus Manuel [et] de Kaspar Meglinger » dans le numéro du 14 mai 1919 de la *Patrie Suisse*. Côté allemand, le sujet n'a jamais été aussi actuel²²³. Les photographies du front ont laissé l'image d'un champ de restes de chairs informes, tressautant dans les barbelés et affichant des poses impossibles²²⁴. Otto Dix (1891-1969), artiste allemand traumatisé par la « Grand Guerre », édite le recueil *Der Krieg* en 1924. L'illustration *Totentanz anno 17* fait référence aux restes de corps abandonnés sur les champs de bataille.



Figure LXIV : Otto Dix, « Totentanz anno 17 », in *Der Krieg*, Berlin : K. Nierendorf, 1924, gravure à l'eau-forte²²⁵

En définitive, si le thème oscille entre continuités et ruptures, la première moitié du XIXe siècle perpétue la tradition macabre en se fondant sur les rééditions imprimées des œuvres de Hans Holbein et de Matthäus Merian. Toutefois, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, des éléments inédits apparaissent dans les représentations macabres. La danse des morts se politise, elle intervient tantôt comme un instrument de propagande, tantôt comme un outil de « contre-propagande » ; elle perd sa forme versifiée ; et ses fonctions primaires se métamorphosent. Elle incarne désormais le caractère inégalitaire et ubiquitaire de la Mort. Dès lors, et de manière à conserver un lien de filiation entre le thème de la danse des morts à l'époque médiévale et ses anamorphoses à l'époque contemporaine, les images sélectionnées dans cette sous-partie ne concerneront pas les thématiques de la Jeune Fille et la Mort, du Triomphe de la Mort et des Vanités. En effet, les Vanités et la thématique de la Jeune Fille et la Mort proviennent de la mythologie gréco-romaine alors que le thème de la danse des morts est né à l'époque médiévale. Le thème du Triomphe de la Mort, quant à lui, s'éloigne du thème de la danse des morts car il ne se prête pas à la satire. Par conséquent, dans cette sous-partie, les danses macabres sélectionnées auront pour dénominateur commun trois critères : une propension à la diatribe, une mise en scène des injustices politiques, sociales et économiques, et la présence d'un squelette décharné.

²²³ *Ibid.*, p.75

²²⁴ *Ibid.*, p.77.

²²⁵ *Ibid.*, p. 175.

A- Les prolongements du thème de l'irruption de la mort dans le quotidien

« La mort au quotidien n'est pas tant celle qui s'expose à nous tout au long de notre existence²²⁶ »

A l'époque médiévale, aucune représentation francophone ou germanophone de la danse des morts ne fait référence au thème l'irruption de la mort dans le quotidien. Cette tradition iconographique remonte à Hans Holbein, un graveur allemand du XVI^e siècle, qui édite une danse macabre *ab nihilo* à l'origine de la remise en cause du motif traditionnel de la danse des morts. Dans ses *Simulachres et historiées faces de la mort*, Hans Holbein représente des saynètes individuelles où la mort saisit le vif lorsqu'il s'adonne à ses activités de la vie courante. En ce qui concerne les prolongements de cette thématique jusqu'aux prolégomènes du XX^e siècle, ce sont les gravures sur bois réalisées par Matthäus Merian pour la *Der todtent-tanz von Basel* qui ont contribué à l'accroissement de la notoriété de Hans Holbein au XIX^e siècle. En effet, l'artiste-peintre a longtemps été considéré, à tort, comme l'auteur de la fresque du Grand-Bâle. Cette inexactitude, perpétuée par Matthäus Merian, se prolonge jusque dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En outre, si le succès des *Simulachres et historiées faces de la mort* au XIX^e siècle s'explique par le réalisme des scènes de genre gravées par Hans Holbein, le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien s'adapte aux évolutions politiques, sociales et culturelles. Vers 1830, Isidore Grandville (1803-1847) réalise *Deux scènes de la danse de la mort d'après Holbein*. Dans ce dessin, l'auteur s'inspire considérablement des gravures de la « Mort à l'Évêque » réalisées par Hans Holbein et Matthäus Merian. Toutefois, si les deux artistes bâlois influent sur les représentations artistiques contemporaines, les artistes du XIX^e siècle s'émancipent de l'iconographie traditionnelle. En effet, si Grandville conserve le motif traditionnel, il ne reproduit pas les gravures de ses prédécesseurs. Il ne reprend ni la thématique de l'irruption de la mort dans le quotidien, ni les références bibliques, ni les symboles présents sur la gravure du maître bâlois.



Figure LXV : A sénestre, « La Mort à l'Évêque » selon Hans Holbein (1538) ; au centre, « La Mort à l'Évêque » selon Matthäus Merian (1621) ; à dextre, « La Mort à l'Évêque » selon Isidore Grandville (1830)²²⁷.

²²⁶ Legros Patrick, Herbé Carine, La mort au quotidien. Contribution à une sociologie de l'imaginaire de la mort et du deuil. ERES, « Sociologie de l'imaginaire et du quotidien », 2006. URL : <https://www.cairn.info/la-mort-au-quotidien--9782749206714.htm>

Mais, dans sa série *Voyage pour l'éternité*²²⁸, la thématique de l'irruption de la mort dans le quotidien est clairement identifiable. Dans la lithographie, *Le départ du chanoine*, par exemple, Isidore Grandville insiste sur le caractère imprévisible de la mort. Et, dans les gravures *La mort au bal public* et *La mort à Sainte-Pélagie*, il prolonge la tradition holbeinienne. En effet, dans ces deux représentations macabres, la mort surprend les vivants durant leurs activités de la vie quotidienne.



Figure LXVI : Isidore Grandville, « Le départ du chanoine », « la Mort à Saint-Pélagie », « La Mort au bal public », in *Voyage pour l'éternité*, dessins à la plume, encre et mine de plomb, vers 1830.

Dans son sillon, Jean Frédéric Wentzel (1807-1869) édite un recueil de lithographies qu'il intitule *La danse des morts à Bâle de Jean Holbein*²²⁹. Mais, en réalité, il s'agit d'une reproduction des gravures sur cuivre de Matthäus Merian, qui, en s'inscrivant dans la continuité des travaux de Hans Holbein, assure sa pérennité jusqu'à la fin du XIXe siècle.



Figure LXVII : A sénestre, « La Mort à l'Ermitte » selon Matthäus Merian (1621) ; à droite, « La Mort à l'Ermitte » selon Jean Wentzel (1846)

²²⁷ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p.91.

²²⁸ GRANDVILLE Isidore, *Voyage pour l'éternité*, vers 1830.

²²⁹ *Ibid.*, p.83. Le recueil *La danse des morts à Bâle de Jean Holbein* est édité en 1846.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

En effet, lors de la publication de sa *Der todten-tanz von Basel* en 1621, Matthäus Merian désigne Hans Holbein comme auteur de la danse macabre du Grand-Bâle. S'il s'inspire de son prédécesseur dans sa série de gravures, l'artiste germano-suisse ne reprend pas le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien. Par conséquent, de nombreuses danses macabres contemporaines s'émancipent, sans le savoir, de la tradition holbeinienne, en reproduisant les travaux de Matthäus Merian. Au XIXe siècle, le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien réapparaît sous une forme nouvelle. La mort, indifférente aux évolutions technologiques et industrielles, s'adapte à toutes les situations²³⁰. A titre d'exemple, dans *Ein moderner totentanz* de Tobias Weiss (1840-1929), la mort actionne une locomotive à vapeur²³¹. Dans *Rue de la Vieille-Lanterne, mort de Gérard de Nerval*, Gustave Doré (1832-1883) représente un type de mort anathématisé par l'Église : le suicide²³². Par conséquent, si Gustave Doré reprend l'iconographie traditionnelle de la danse macabre (instrument de musique, double *post-mortem*, squelette décharné), il s'émancipe des conventions de l'époque médiévale. En effet, le mort est clairement identifiable, il s'agit d'un individu et non d'un groupe social ; le Paradis et l'Enfer figurent de part et d'autre de l'image alors que durant l'époque médiévale le thème du jugement dernier est absent de la danse des morts ; et l'aspect hiérarchique du cortège macabre est absent. Mais, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien se retrouve dans les représentations polémologiques. Dans la lithographie *Der Krieg*, par exemple, Emil Possner représente un squelette gigantesque en train de kidnapper des soldats sur un champ de bataille²³³.



Figure LXVIII : A sénestre, *Rue de la Vieille-Lanterne, mort de Gérard de Nerval*, de Gustave Doré (1855) ; au centre, *Ein moderner totentanz*, de Tobias Weiss (1893) ; à dextre, *Der Krieg*, d'Emil Possner (1918)

²³⁰ *Ibid.*, p.110.

²³¹ *Ibid.*, p.114. L'impression photomécanique de Tobias Weiss est imprimée à Kühlen, en 1893.

²³² *Ibid.*, p. 144. Il s'agit d'une lithographie réalisée en 1855 à la suite du suicide de Gérard de Nerval.

²³³ *Ibid.*, p.158.

Côté français, le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien s'adapte à l'évolution des mentalités individuelles et collectives. L'image de la mort romantique, à savoir l'injuste séparation du survivant et du mourant, est supplantée par la réalité de l'autolyse. Côté allemand, la thématique s'introduit dans le paysage urbain. La mort s'industrialise, se bellicise, et se modernise. Au demeurant, les évolutions de l'imagerie macabre s'expliquent par le contexte politique, économique et social de l'Europe au XIXe siècle. Entre 1847 et 1848, des soulèvements révolutionnaires surgissent en France, en Allemagne et en Suisse. Dans les cantons helvétiques, une crise politique oppose les conservateurs catholiques aux libéraux. Elle débouche sur la guerre de *Sonderbund* et sur la victoire des libéraux qui limitent le pouvoir du souverain des cantons et qui imposent une constitution fédérale. En 1848, la France, la Prusse, la Russie et la Grand-Bretagne condamnent ce régime politique. Mais dès février 1848, le peuple français s'insurge contre le régime monarchique de Louis-Philippe d'Orléans. Il réclame un régime républicain. En Allemagne, les États fédéraux se soulèvent en mars 1848 pour obtenir un régime libéral. Ils demandent une liberté totale de la presse et l'unification des territoires prussiens. Par conséquent, si l'imagerie macabre de l'époque médiévale représente l'égalité des ordres de la société devant la mort, la danse des morts contemporaine s'adapte aux crises politiques, économiques et sociales du temps présent. Ainsi, le thème de l'inégalité devant la mort fait irruption dans le quotidien des vivants. Il ne s'agit plus de méditer sur son devenir *post-mortem*, mais de rendre compte des atrocités commises par la Mort durant les conflits armés, les périodes de crise et les épidémies. Dans sa série *Une danse macabre*, Edmond Bille représente l'irruption de la mort dans le quotidien des vivants à l'issue de la Grande Guerre (1914-1918) :



Figure LXIX : Edmond Bille, « Rumeurs guerrières », « Mensonges », in *Une danse macabre*, 1919, lithographies en couleur²³⁴.

²³⁴ Edmond Bille, *Une danse macabre*, Lausanne : SPES, 1919.

Dans sa lithographie *Rumeurs guerrières*, Edmond Bille représente l'omniprésence de la mort dans les mentalités individuelles et collectives durant la Première Guerre mondiale. Et, dans son illustration, *Mensonges*, il dénonce également les contrevérités disséminées par le pouvoir politique sur les conditions de vie et de mort des soldats dans les tranchées. Dans son sillon, Alfred Kubin édite une danse macabre qu'il intitule *Ein totentanz* en hommage à la tradition de l'époque médiévale. Dans cette série de vingt planches publiée à l'issue de la « Grande Guerre », l'artiste autrichien s'inspire considérablement de l'œuvre de Hans Holbein. En effet, on retrouve cette apologie de l'antycléricisme qui était présente dans les *Simulachres et historiees faces de la mort*. Dans sa lithographie, *Der Prediger*, il prolonge le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien en représentant un squelette macabre en train de s'adresser à une armée de chevaliers en tenue de combat. De prime abord, on pourrait penser que l'artiste a voulu représenter une scène de prédication à l'époque moderne. Mais, en réalité, le thème de la danse des morts dénonce ici la mort de masse qui a conduit au décès de plusieurs millions de soldats franco-allemands. Dans cette gravure macabre, l'artiste ne reprend pas certains éléments traditionnels de la danse des morts. Si Alfred Kubin s'inspire des travaux d'Hans Holbein, il adapte la thématique au contexte historique, politique et militaire de son époque. Ainsi, le squelette macabre ne représente pas le double *post-mortem* du prédicateur, il incarne la politique de propagande du pouvoir prussien qui souhaite promouvoir la guerre auprès du *vulgum pecus*. De plus, les vivants qui écoutent prêcher le séide de la Mort ne représentent pas le commun des mortels. Il s'agit d'une personnification de l'armée allemande. Par conséquent, c'est en reprenant le thème de la danse des morts pour dénoncer la mort de masse que l'artiste est parvenu à réactualiser le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien²³⁵.



Figure LXX : Hans Holbein, « La Mort au Prédicateur », in *Les Simulachres et historiees faces de la mort*, 1538 ; Alfred Kubin, « Der Prediger », in *Ein totentanz*, 1918.

²³⁵ KUBIN Alfred, *Ein Totentanz*, Berlin : Bruno Carisser, 1918.

En définitive, les artistes francophones et germanophones du XIXe siècle s'émancipent de la tradition holbeinienne en réactualisant la thématique de l'irruption de la mort dans le quotidien des vivants. Les représentations macabres traditionnelles disparaissent des éditions contemporaines et la danse macabre du Grand-Bâle de Matthäus Merian ne subsiste que par le truchement de rééditions. A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, les thématiques de l'inégalité devant la mort et de l'irruption de la mort dans le quotidien se juxtaposent. Le squelette macabre interfère dans les affaires politiques, économiques et militaires des vivants. Il dénonce l'impact des conditions de vie insalubres, des conflits armés et des prises de position politiques sur le décès prématuré des classes sociales défavorisées. Il incarne tantôt l'inégalité devant la mort, tantôt l'inégalité devant la vie.

B- De l'équité à l'aspérité de la fossoyeuse

« Je renouvellerai la tradition : il ne s'agit plus de refaire le cortège macabre imaginé par l'Église pour servir à l'édification des âmes dévotes [...] mais de montrer le visage inégalitaire de la honteuse Camarde !²³⁶ ».

Durant l'époque médiévale, le squelette macabre évoque le caractère universel et égalitaire de la mort qui emporte, sans distinction hiérarchique, les représentants de la société d'ordres. Au XIXe siècle, le collectif se subordonne à l'individu et l'*homo hierarchicus* laisse place à l'*homo aequalis*. La Noblesse, le Clergé et le Tiers-État sont remplacés par de nouvelles classes sociales : la classe dirigeante bourgeoise, la classe moyenne et la classe ouvrière. A l'époque contemporaine, les mutations politiques, culturelles et sociales engendrent une métamorphose des attitudes devant la mort. La « privatisation de l'existence²³⁷ » génère des inégalités devant la mort et la « classe inférieure », c'est-à-dire la classe ouvrière, subit les affres de sa condition sociale. Sous l'Ancien Régime, le thème de la danse macabre représentait l'égalité de tous devant la mort. Il ne prenait pas en compte l'impact de la qualité de vie sur le décès prématuré des vivants. Au XVIIIe, le naturaliste Georges-Louis Buffon ira jusqu'à affirmer que « si l'on fait la réflexion que [...] le riche, le pauvre, l'habitant de la ville, celui de la campagne, si différents entre eux par tout le reste [...] ont chacun le même intervalle de temps à parcourir entre la naissance et la mort ; [on peut dire] que la différence des climats, des nourritures, des commodités, n'en fait aucune à la durée de vie [et que] la durée de vie ne dépend ni des habitudes, ni des mœurs, ni de la qualité des aliments²³⁸ ». Il faut attendre le renouvellement du thème au XIXe siècle pour que les inégalités devant la mort, et plus précisément, les inégalités devant la vie soient dénoncées. Dans sa lithographie *Les arènes législatives ou les ruines de la Chambre en 2870*, Honoré Daumier (1808-1879) dénonce les inégalités du système judiciaire français. En effet, pendant que les indigents meurent en masse à cause de leurs conditions de vie, les bourgeois opulents votent des lois, des réformes et des amendements. Ici, le lithographe français personifie les inégalités devant la vie sous les traits de la mort²³⁹.

²³⁶ KAENEL Philippe, « La danse macabre de l'ouvrier et du soldat : Edmond Bille face à la Première Guerre mondiale », in *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, 2003, p.9. [En ligne]. [Consulté le 15 juin 2018]. Disponible sur : <https://www.e-periodica.ch/entmng?pid=cmo-001:2003:19::59>

²³⁷ LAURENT Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris : PUF, 1993, p.46.

²³⁸ BUFFON Georges-Louis, *Histoire naturelle de l'homme*, Bruxelles : Th. Lejeune, 1829, p.58.

²³⁹ DAUMIER Honoré, « Les arènes législatives ou les ruines de la Chambre en 2870 », in *Le Charivari*, n°138, 19 mai 1837. [En ligne]. [Consulté le 15 juin 2018]. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53027044p.item>

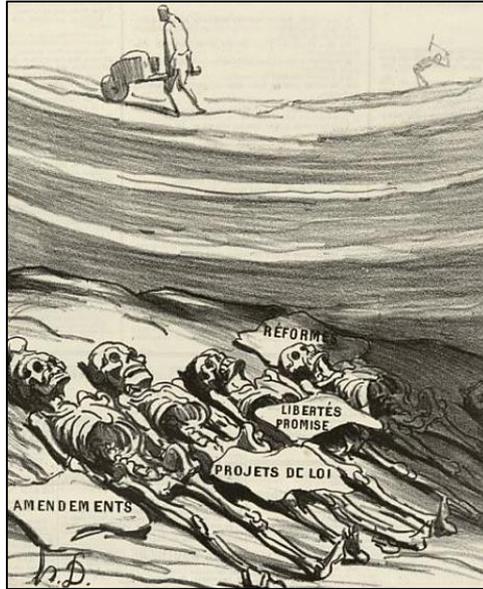


Figure LXXI : Honoré Daumier, « Les arènes législatives ou les ruines de la Chambre en 2870 », in *Le Charivari*, n°138, 19 mai 1837.

En effet, à l'époque contemporaine, ce sont les populations les plus défavorisées qui sont exposées à une mort précoce. A titre d'exemple, lors de l'épidémie de choléra de 1832, 19.000 âmes périssent. Il s'agit majoritairement de populations indigentes situées en zone urbaine. Les conditions de vie insalubres, la vulnérabilité face aux maladies, l'absence de soins médicaux, et le rythme de travail, contribuent au décès prématuré des représentants de la classe ouvrière. Dans sa gravure sur bois, *La Mort comme étrangleur. Première apparition du choléra lors d'un bal masqué à Paris en 1831*, l'artiste allemand Alfred Rethel (1816-1859) représente la mort de masse dans les milieux défavorisés. En effet, les cadavres qui jonchent le sol semblent appartenir à des classes sociales « inférieures ».

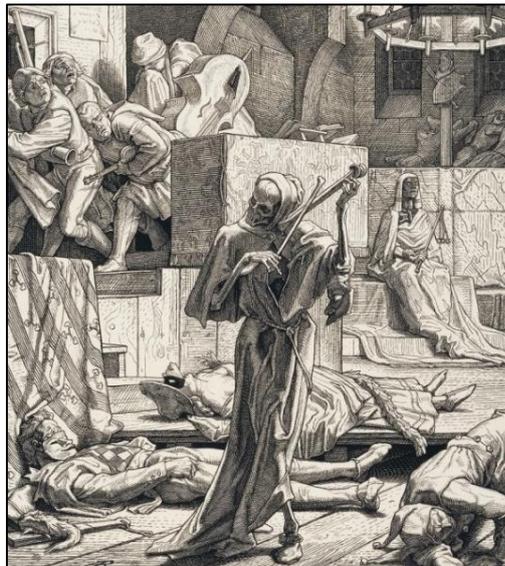


Figure LXXII : Alfred Rethel, *La Mort comme étrangleur. Première apparition du choléra lors d'un bal masqué à Paris en 1831*, Dresde : H. Bürkner, 1851²⁴⁰.

²⁴⁰ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p. 169.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

En France et en Allemagne, le thème réapparaît durant le conflit franco-prussien de 1870. En effet, 139.000 soldats français et 51.000 soldats prussiens perdent la vie durant les affrontements guerriers. Face à ce constat, les artistes francophones et germanophones se manifestent. Les belligérants sont accusés d'avoir causé la mort d'une pléthore de soldats au profit de leurs intérêts personnels. Dans sa lithographie *Un cauchemar de M. von Bismarck*, Honoré Daumier, représente la Mort en train de remercier ironiquement Otto von Bismarck pour cette « récolte » de cadavres. Considérée comme inique, la guerre franco-prussienne engendre un retour de l'imagerie de l'inégalité devant la mort. Ici, les finalités du conflit apparaissent comme arbitraires et les victimes de la guerre comme des marionnettes du pouvoir politique.



Figure LXXIII : Honoré Daumier, « Un cauchemar de M. von Bismarck », in *Le Charivari*, 22 août 1870, lithographie, 24 × 22,3 cm, Museum Abteiberg Mönchengladbach.

Au début du XXe siècle, les inégalités sociales devant la mort refont surface. En effet, les conditions de vie du milieu ouvrier sont déplorables. Les hommes travaillent près de dix heures par jour pour un salaire de misère, et les femmes et les enfants décèdent de malnutrition ou de maladies pulmonaires. Dans sa série de gravures, *Elle*, l'artiste Albert Besnard (1849-1934) dénonce la surmortalité des vivants dans les milieux défavorisés.

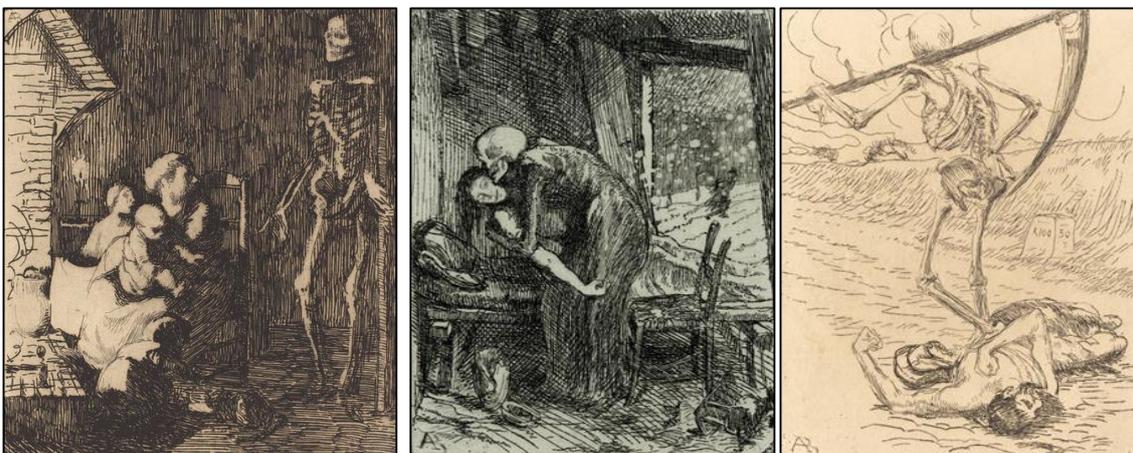


Figure VXIV : Albert Besnard, « Lequel ? », « La mort charitable », « Indifférente », in *Elle*, 1900-1901, lithographies, Musée des beaux-arts de la ville de Paris.

Dans la gravure *Indifférente*, Albert Besnard représente un travailleur agricole qui meurt seul, au détour d'un chemin, dans l'indifférence la plus totale, piétiné par la Mort. Dans les gravures *Lequel ?* et *La mort compatissante ou charitable*, l'artiste français dénonce la vulnérabilité des classes sociales les plus pauvres face à la mort. Côté suisse, la thématique de l'inégalité devant la mort n'est exploitée qu'à partir de la Grande Guerre. Dans sa série *Une danse macabre*, Edmond Bille représente la surmortalité des ouvriers et la menace constante qui plane sur les employés agricoles. En effet, que la mort soit collective ou individuelle, les classes sociales les plus défavorisées sont en sursis face au spectre de la Mort.



Figure LXXV : Edmond Bille, « Les ouvriers », « Le paysan », in *Une danse macabre*, 1919, chromolithographie.

En définitive, si le thème de l'inégalité devant la mort apparaît au XIXe, c'est parce que les sociétés modernes se sont intronisées sur un système faussement égalitaire. En effet, malgré la disparition de la société d'ordres, la bourgeoisie remplace la Noblesse, la classe moyenne remplace le Clergé, et la classe ouvrière remplace de Tiers-État. Par conséquent, lors des épidémies, des guerres, et des crises politiques et sociales, ce sont les représentants du peuple qui sont les plus exposés à la mort. Cette inégalité devant la vie et devant la mort engendre une résurgence du caractère satirique de la danse des morts. Le squelette macabre n'incarne plus l'égalité de tous devant la mort, il devient la proie des dessins d'actualité qui s'en servent comme un exutoire. Dès lors, le squelette incarne les « victimes » de la société contemporaine. Il représente les vices, les inégalités économiques et sociales, les déboires du pouvoir politique. A l'époque médiévale, le rictus sardonique du squelette servait à avertir les vivants de l'arrivée *ex abrupto* de la mort. La satire sociale de la danse macabre permettait aux vivants d'utiliser l'image comme *memento mori* pour se purger des angoisses eschatologiques. Au XIXe siècle, la tendance s'inverse. Le rire intervient comme une arme redoutable contre le pouvoir politique et le squelette macabre devient la risée des vivants pour mieux disqualifier les actions politiques, économiques et militaires des hauts dignitaires de la société.

C- De la représentation apologétique à l'avilissement du squelette

« Dans l'iconographie moderne, le Diable permet d'illustrer métaphoriquement la condition humaine, ses vices, ses doutes, et ses craintes. [A l'époque contemporaine, c'est la Mort qui succède au Prince des ténèbres²⁴¹] ».

A l'époque contemporaine, la danse macabre perd sa fonction d'origine. Le squelette est privé de ses pouvoirs, il n'est plus l'exutoire des angoisses eschatologiques, il devient la risée des vivants. Désormais, le squelette macabre matérialise les vices de la société, il est frappé d'anathèmes, il représente les victimes du régime politique²⁴². Dans *La mort qui danse* de Félicien Rops (1833-1898), le thème de la danse macabre est tourné en ridicule. La mort est sexualisée, elle incarne le mal et le vice sexuel. En effet, il s'agit d'une parodie du thème traditionnel de la danse des morts qui vise à dénoncer la misère sexuelle et la prostitution au XIXe siècle. Ici, l'artiste s'inspire considérablement de l'iconographie religieuse traditionnelle pour discréditer le caractère chrétien de la danse macabre. Le corps humain est réduit au squelette de son sexe. Il est à la fois attirant et repoussant. Il s'expose comme un *fascinens tremendum*²⁴³.

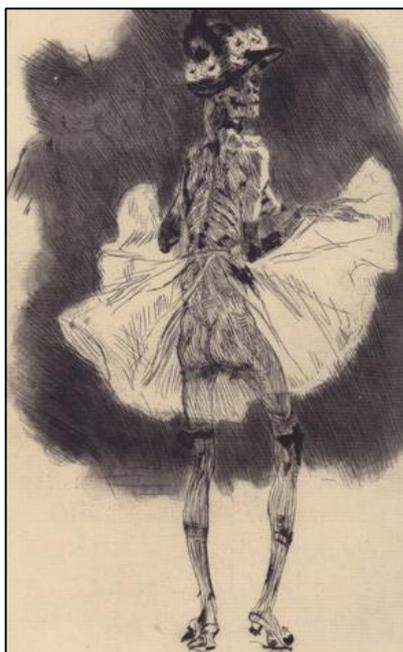


Figure LXXVI : Félicien Rops, *La mort qui danse*, 1865, dessin au crayon gras²⁴⁴.

²⁴¹ BRUNEL Julie, *La représentation iconographique du diable à l'époque moderne*, sous la direction de Dominique Varry. [En ligne]. Villeurbanne : École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2016, p. 41. [Consulté le 28 juin 2018]. Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67087-la-representation-iconographique-du-diable-a-l-epoque-moderne-en-europe.pdf>

²⁴² DEGLI Marina, *Le macabre fin de siècle dans la littérature et l'iconographie 1870-1914*. Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Gilbert Lascault, Université Paris I, 1996, Tome 1, p. 144.

²⁴³ BONNIER Bernadette, LEBLANC Véronique, PRIOUL Didier, VÉDRINE Hélène, *Félicien Rops : Rops suit, autre ne veulx estre*, Bruxelles : Éditions complexe, 1998, p. 205.

²⁴⁴ *Ibid.*

Dans l'huile sur toile *Pierrot et ses squelettes*, James Ensor (1860-1949) représente la mort sous la forme d'une scurrilité. En effet, la présence d'un personnage de la Comédia Dell'Arte, Pierrot, affuble la mort d'un caractère facétieux. En outre, si la mort est comparée à une bouffonnerie inutile à la résolution des problèmes de société, le tableau de James Ensor nous renseigne sur la condition humaine au XIXe siècle. Ainsi, le squelette macabre ne sert plus d'exutoire aux angoisses eschatologiques. Il permet d'émettre une critique sur la société contemporaine. Dans cette peinture, James Ensor insiste sur le fait que la mort est la seule issue de l'existence humaine. Pour lui, les conditions de vie du *vulgum pecus* sont déplorables. Par conséquent, cette parodie de la danse macabre dénonce la bouffonnerie des classes dirigeantes qui s'efforcent d'accumuler des richesses matérielles qu'ils n'emporteront pas dans la tombe.



Figure LXXVII : James Ensor, *Pierrot et ses squelettes*, 1907, huile sur toile, 30,5 x 50,7 cm, Musée d'art moderne et d'art contemporain de la ville de Liège.

Mais, la parodie n'est pas la seule arme utilisée par les artistes français, allemands et suisses pour dénoncer les problèmes de la société contemporaine. Le caractère satirique de la danse des morts engendre un renversement de la thématique au XIXe siècle. En effet, lors de l'apparition de la thématique, le squelette macabre incarnait les vertus à acquérir pour prétendre à une « bonne mort ». A l'époque contemporaine, l'iconographie s'en empare pour représenter les vices de la société. Ainsi, dans *Le vice suprême* de Joséphin Péladan, Félicien Rops illustre l'ouvrage avec une gravure macabre *La décadence latine, le vice suprême*. Dans ce livre, l'auteur dénonce la décadence de la société contemporaine. Il accuse, en outre, la classe bourgeoise d'être responsable des dégradations politiques, religieuses et morales de la société. Dans sa gravure macabre, l'artiste français représente l'absence de la figure du « Père ». En effet, selon Joséphin Péladan, la société contemporaine est une société sans chef, un corps sans tête, dépourvue de « Père », de hiérarchie et d'ordre. Pour lui, les bourgeois sont des criminels qui cultivent l'ignorance des classes ouvrières²⁴⁵. Cette vision pessimiste

²⁴⁵ BESNARD-COURSODON Michèle, « Nimroud ou Orphée : Joséphin Péladan et la société décadente », in *Romantisme*, n°42, pp. 119-136. [En ligne]. [Consulté le 11 juin 2018]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_42_4681?query=vice

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

de la société contemporaine pousse l'artiste français, Félicien Rops, à représenter la décadence de la société moderne sous les traits d'un squelette macabre.

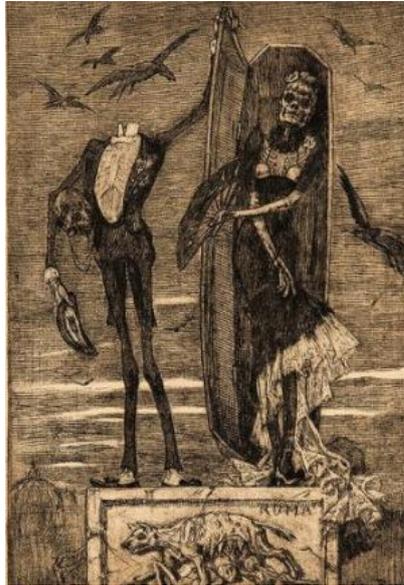


Figure LXXVIII : Félicien Rops, *La décadence latine, le vice suprême*, 1886, gravure à l'eau-forte, 34,5 x 24,2 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg²⁴⁶

En outre, la figure du squelette macabre comme allégorie du vice n'est pas seulement utilisée pour critiquer les fondements de la société moderne. Elle sert aussi à dénoncer les addictions du *vulgum pecus*. Pour *La mort est saoule*, Armand Rassenfosse (1862-1934) participe à une campagne de propagande contre l'alcoolisme. Au XIXe siècle, la consommation d'alcool s'accroît et les cas de *delirium tremens* augmentent. Dans les milieux ouvriers, l'addiction à la boisson fait des ravages : elle engendre la mort précoce des classes sociales défavorisées. Et ici, les méfaits de l'alcool sont représentés par un squelette macabre qui s'abreuve d'un liquide à l'origine du décès de plusieurs personnes.

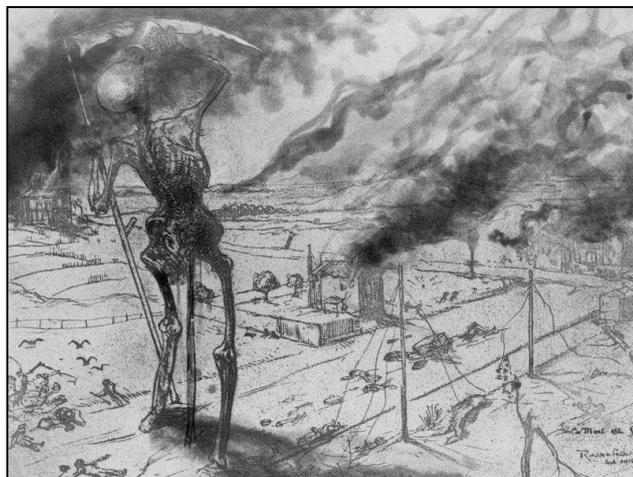


Figure LXXIX : Armand Rassenfosse, *La Mort est saoule*, 1916, gravure au vernis mou et à la pointe sèche, 24,5 x 31,8 cm, Institut Royal d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles.

²⁴⁶ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p. 133.

Au XIXe siècle, les critiques de la société ne se résument pas à la condamnation des comportements dipsomaniques. En effet, la sexualité est également « prohibée » dans les milieux bourgeois. Les hommes s'adonnent alors, dans le capharnaüm des maisons closes, à leurs désirs sexuels les plus fantasques. Dans sa série *Danse macabre*, Marcel Roux (1878-1922) représente l'allégorie du vice sexuel sous les traits d'un squelette macabre : il s'agit de la gravure *L'orgie, ceux qu'elle se prépare*, une eau-forte représentant l'anathème jeté sur les pratiques sexuelles au XIXe siècle.



Figure LXXX : Marcel Roux, « L'orgie, ceux qu'elle se prépare », in *Danse Macabre*, 1905, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque municipale de Lyon.

En définitive, si le squelette macabre incarne les vices de la société contemporaine, il sert également à dénoncer les conditions de vie des hommes modernes. Dans la *Mort et ses masques* de James Ensor, le squelette macabre intervient comme une allégorie de la société bourgeoise. En effet, dans ce cas précis, l'artiste a voulu représenter, sous les traits de la Mort, le caractère précaire de la vie pour les classes populaires.



Figure LXXXI : James Ensor, *La Mort et ses masques*, 1897, huile sur toile, 38 x 48 cm, Musée d'art moderne et d'art contemporain de la ville de Liège.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

Durant la première guerre mondiale, la mort de masse engendre un retour au thème traditionnel de la danse des morts. En effet, les soldats qui tombent sur les champs de bataille sont comparés aux pestiférés de l'époque médiévale. Dans *The path of glory*²⁴⁷, Edmund Sullivan (1869-1933) représente le sosie *post-mortem* d'un soldat décédé. L'ironie de cette image réside dans le fait que, pendant que de nombreuses vies sont sacrifiées aux combats, les représentants du pouvoir politique franco-allemand célèbrent leurs victoires respectives. De plus, la représentation d'un corps mort abandonné sur un champ de bataille n'est pas anodin. Durant la Grande Guerre, le sort réservé aux corps des défunts était déplorable. Ils étaient généralement entassés dans des fosses communes ou abandonnés sur le lieu du combat²⁴⁸. Par conséquent, à l'époque contemporaine, le squelette macabre ne représente plus l'allégorie de la justice, il sert de prétexte aux artistes pour dénoncer les injustices de la société moderne.



Figure LXXXII : Edmund Sullivan, *The path of glory*, 1915

Cette thématique des conditions de vie et de mort dans les tranchées est reprise dans la série *Der Krieg* de l'artiste Otto Dix. Dans sa gravure à l'eau-forte *Verschüttete* (Soldats ensevelis), l'artiste allemand représente les conditions de morts des soldats durant la Grande Guerre. En effet, le régime politique n'offre pas de sépulture à tous les combattants. Ce comportement laisse supposer que le sacrifice de leur vie n'a aucune importance pour les belligérants. C'est ce que tente de représenter l'artiste allemand dans cette gravure :

²⁴⁷ SULLIVAN Edmund, « The path of glory », in *The Kaiser's Garland*, Londres : W. Heinemann, 1915, p. 23.

²⁴⁸ PAU Béatrix, *Le ballet des morts*, Paris : Vuibert, 2016, p.20.



Figure LXXXIII : Otto Dix, « Verschüttete », in *Der Krieg*, 1916, gravure à l'eau-forte²⁴⁹.

En définitive, si le squelette macabre représente désormais l'iniquité des conditions de vie du *vulgum pecus*, il abandonne également son rictus sardonique pour laisser place à un état de lassitude. Durant l'époque médiévale, le squelette macabre avait pour fonction de prévenir les vivants de l'heure incertaine de leur mort. A l'époque contemporaine, les conflits armés renforcent l'angoisse d'une arrivée prématurée de la mort. Par conséquent, dans les représentations iconographiques modernes, le séide de la Mort est fatigué de tuer. Les vivants provoquent leur propre décès et la Mort ne sait que faire de tous ces cadavres. Dans *Der Grenze*²⁵⁰ (la frontière), Joseph Sattler (1867-1931) fait référence au conflit franco-prussien de 1870. Ici, le squelette macabre personnifie l'Alsace-Lorraine, une région conquise par les troupes allemandes lors de leur victoire. Dans ce cas précis, le squelette macabre semble épuisé de subir les conséquences des querelles militaires des vivants.



Figure LXXXIV : Joseph Sattler, « Der Grenze », in *Ein Moderner Totentanz*, 1894, crayon, lavis de gouache et aquarelle sur papier vélin, 35,3 x 47,1 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg

²⁴⁹ Historial de la Grande Guerre, *Otto dix, la guerre*, Paris : Gallimard, 2015, p.39.

²⁵⁰ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p. 159.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

Quelques années avant Joseph Sattler, l'artiste français Gustave Doré exploite la thématique. Dans sa gravure *Eagerly I wished the Morrow*, il représente l'allégorie de la Mort sous la forme d'un squelette macabre. Contrairement à l'imagerie traditionnelle, le séide de la Mort est allongé sur le sol, il contemple sa faux brisée, las de générer la mort de *quidam*.



Figure LXXXV : Gustave Doré, *Eagerly I wished the Morrow*, Londres, Sampson Low, 1883²⁵¹.

Dans sa gravure *Auf den Schienen* (sur les rails), l'artiste allemand, Max Klinger (1857-1920) représente la Mort en position couchée, étendue sur des rails, lassée par sa triste besogne, et le visage dissimulé. Dans cette illustration, l'impossible se produit : la mort semble vouloir mettre fin à ses jours.

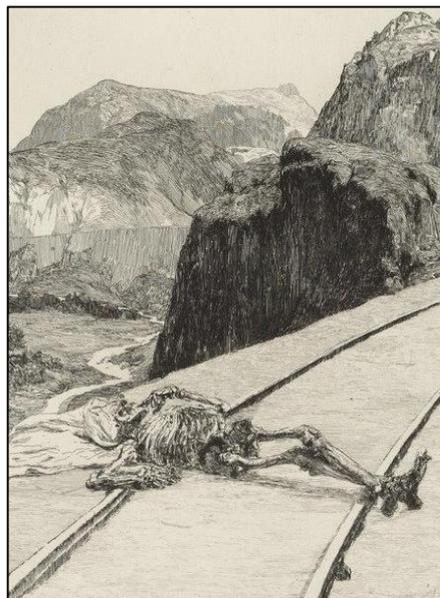


Figure LXXXVI : Max Klinger, « Auf den Schienen », in *Vom Tode Erster Teil*, 1889, gravure à l'eau-forte²⁵², 60 x 43,8 cm, Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg.

²⁵¹ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p.143.

Enfin, dans la première moitié du XXe siècle, les artistes réutilisent le thème de la danse des morts pour dénoncer la mort de masse. Dans sa chromolithographie *Der tod von Flandern*, l'artiste allemand Ragnvald Blix, représente un squelette macabre esseulé sur un champ de bataille. Dans cette illustration, la Mort semble désillusionnée. Elle dissimule son visage sous ses mains squelettiques pour ne pas regarder le spectacle macabre qui s'orchestre à ses côtés. Sa faux emblématique s'est volatilisée. Et elle se retrouve désarmée et impuissante face aux querelles humaines. Par conséquent, dans cette image macabre, Ragnvald Blix a voulu démontrer l'inanité de la mort de masse.

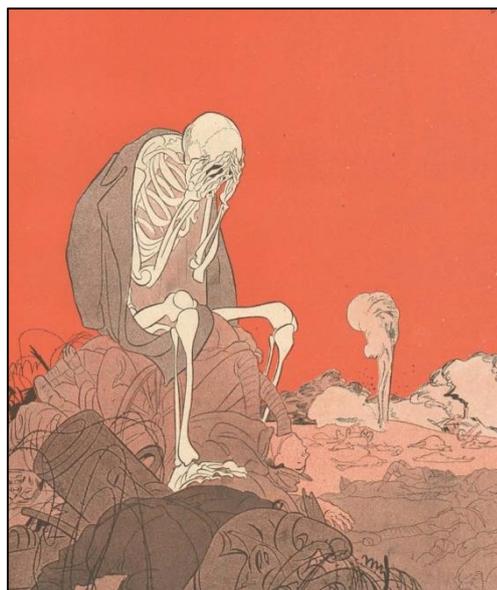


Figure LXXXVII : Ragnvald Blix, « Der tod von Flandern », in *Simplicissimus*, 19 juin 1917, chromolithographie.

En définitive, le thème de la danse macabre conserve sa fonction de *memento* à l'époque contemporaine. Les artistes francophones et germanophones, en représentant la Mort sous les traits d'un cadavre décharné, invitent les spectateurs à se souvenir du sacrifice des morts, des inégalités devant la vie et devant la mort, de l'irruption de la mort dans le quotidien. Cependant, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, les artistes s'émancipent de l'iconographie traditionnelle. La Mort justicière, allégorie de la vertu, détentrice du salut, est frappée d'anathèmes. Elle sert d'exutoire aux conflits armés, elle personnifie les vices, elle dépeint les vicissitudes de la condition humaine. Il faut attendre la proclamation du conflit franco-prussien pour qu'une révolution de l'image macabre s'opère. La mort de masse engendre un renouvellement de l'imagerie de la mort et la tradition macabre s'estompe. En outre, trois facteurs sont susceptibles d'expliquer cette métamorphose. D'abord, l'essor des procédés d'imagerie génère la disparition de la forme versifiée dans l'imagerie macabre. En effet, la presse imprimée utilise les images pour homogénéiser les représentations des événements politiques, économiques et militaires dans les imaginaires individuels et collectifs. Dès lors, la primauté de l'image s'exerce, et les vers qui accompagnaient la danse des morts

²⁵² *Ibid.*, p. 114.

disparaissent. Ensuite, la perception du corps mort évolue au XIXe siècle. La mort de l'autre devient insupportable et son anonymat intolérable. Par conséquent, lors des conflits armés, la famille du défunt réclame une tombe individuelle pour le *de cuius*. Ce refus de l'anonymie s'explique par le rapport des vivants à la mort. Durant l'époque médiévale, le cadavre du défunt n'avait guère d'importance. C'était le devenir *post-mortem* de l'âme qui inquiétait les vivants. A l'époque contemporaine, les angoisses eschatologiques sont dépassées. Le processus de deuil s'articule différemment et le corps du défunt permet aux survivants de prolonger le souvenir de la personne décédée. Enfin, les conflits armés de la fin du XIXe siècle engendrent la mort d'une pléthore d'individus dans la fleur de l'âge. C'est cette mort « prématurée » qui est à l'origine de l'accumulation des cadavres dans l'iconographie macabre. Sommes toutes, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, les artistes francophones et germanophones s'émancipent définitivement de l'iconographie macabre traditionnelle.

II- VERS UNE « CATAGENESE » DE L'IMAGE MACABRE

« L'image n'est ni un concept, ni une association d'idées successives. Elle ne parle pas. Elle n'a pas de grammaire. Elle montre, reproduit, informe, imagine et l'essentiel de ce qu'elle exprime est irréductible au langage²⁵³ »

Au XIXe siècle, la forme versifiée disparaît des représentations iconographiques macabres. En effet, la rhétorique de l'image qui persiste dans le thème de la danse des morts depuis l'époque médiévale engendre la suppression des éléments textuels. Dès lors, on peut se demander pour quelle(s) raison(s) la forme versifiée disparaît des représentations macabres à l'époque contemporaine ? Au XIXe siècle, l'essor des techniques d'impression visuelles génère une uniformisation des images mentales. Ainsi, l'image intervient comme un « témoignage direct » qui matérialise l'événement dans les mémoires individuelles et collectives. Dans la presse imprimée du XIXe siècle, l'image purement illustrative n'est plus d'actualité. C'est la représentation iconographique qui façonne le texte et non l'inverse. En ce qui concerne la danse macabre, la présence du texte à l'époque médiévale était ambivalente. D'un côté, sa fonction était strictement narrative. D'un autre côté, elle était descriptive et n'apportait aucun élément nouveau au spectateur. C'est ce qui explique que les strophes versifiées aient été remplacées par des légendes ou des commentaires succincts visant à orienter le lecteur sur les intentions de l'auteur. Néanmoins, la métamorphose de l'image macabre ne s'est pas limitée à la disparition de sa forme poétique traditionnelle. A l'époque contemporaine, les représentations iconographiques de la mort évoluent. Le réalisme de l'image macabre ancre dans les imaginaires individuels et collectifs des images mentales qui matérialisent des événements, des angoisses et des traumatismes. A titre d'exemple, les individus « photographient » le corps « mort » du défunt pour en fabriquer une image mentale : le souvenir. Dès lors, le cadavre devient un objet mémorial. Il permet à la famille du *de cuius* de finaliser le processus du deuil. En effet, durant l'époque contemporaine, les structures familiales se modifient. La mort est vécue comme un événement traumatique et chaque individu reçoit une sépulture individuelle. Lors des conflits armés, l'adiaphorie des pouvoirs politiques face à l'anosodiaphorie des cadavres engendre une résurgence de l'imagerie macabre. Les artistes représentent les atrocités commises par la société moderne et leurs répercussions sur les mentalités individuelles et collectives. Ainsi, l'indifférence face à la mort de masse, l'absence de sépulture descente pour l'ensemble des soldats défunts, et le traitement calamiteux des corps décharnés sur les champs de bataille sont dépeints de manière quasi obsessionnelle dans l'imagerie macabre.

²⁵³ Melot Michel, « L'image n'est plus ce qu'elle était », Documentaliste-Sciences de l'Information, 2005/6 (Vol. 42), p. 361-365. URL : <https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-361.htm>

A- De la disparition de la forme versifiée à l'autonomie des images

« L'enjeu n'est pas seulement de s'appuyer stratégiquement sur la puissance d'attraction de l'image [...] Mais d'utiliser les pouvoirs de l'image pour remplacer le scriptural par l'iconique²⁵⁴ »

Aux prolégomènes du XIXe siècle, la versification des danses macabres perdurent. En effet, la réédition des ouvrages de l'époque moderne engendre une résurgence de la thématique sous sa forme traditionnelle. A titre d'exemple, la *Der Todten-tanz von Basel* de Matthäus Merian est rééditée près de dix fois entre 1800 et 1830. Mais, dans les danses macabres contemporaines, la strophe versifiée disparaît : une légende, un titre ou un commentaire accompagne éventuellement la représentation iconographique. Plusieurs facteurs expliquent la disparition de la forme versifiée dans l'iconographie macabre. D'abord, la nature spécifique de l'image macabre. En effet, depuis l'époque médiévale, l'image macabre cumule fonction narrative et fonction descriptive. Cette double fonction narrative/descriptive permet à l'image macabre de s'émanciper des éléments textuels et de devenir autonome. Ensuite, le caractère réaliste de la danse des morts. Il permet à l'image macabre de s'actualiser. Dans le dessin d'actualité, par exemple, le caractère eschatologique du thème se dissipe. L'image macabre sert essentiellement à matérialiser les événements. Enfin, la disparition de la société d'ordres engendre un renouvellement de l'image macabre. Les hommes ne demandent pas seulement l'égalité devant la mort, ils souhaitent également l'égalité devant la vie. Par conséquent, la forme traditionnelle de la danse macabre ne congrue plus avec l'évolution des mentalités individuelles et collectives.

Au XIXe siècle, l'image macabre oscille entre autonomie et hétéronomie. D'un côté, le thème s'insinue dans la presse illustrée, dans les récits fantastiques, et dans les recueils de poésie. D'un autre côté, il conserve une forme d'autonomie par rapport à ses formes traditionnelles. Dans le premier cas, l'image macabre perd sa singularité originelle. Sa fonction est purement illustrative. Dans le second cas, l'image macabre est autonome. Elle s'émancipe des éléments textuels. Elle s'affranchit de son support pictural. Elle se libère de ses motifs traditionnels. D'après le philosophe Théophile Adorno, l'image est autonome lorsqu'elle incarne les préoccupations de son époque. Elle n'est hétéronome que lorsqu'elle est le produit de l'industrie culturelle²⁵⁵. Par conséquent, lorsque l'image macabre intègre l'industrie éditoriale, lorsqu'elle participe à l'illustration des campagnes de propagande, et lorsqu'elle s'éclipse au profit du texte poétique, elle est hétéronome. A contrario, lorsque l'image macabre investit les arts graphiques, lorsqu'elle incarne des sujets de société, et lorsqu'elle interprète des événements politiques, économiques et sociaux, elle est autonome. Dans la presse illustrée, par exemple, l'image macabre est hétéronome. En effet, la production graphique de l'artiste dépend de la ligne éditoriale de son journal, de son orientation politique,

²⁵⁴ Martin Christophe, « Le jeu du texte et de l'image au xviiiè siècle de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des lumières », *Le français aujourd'hui*, 2008/2 (n° 161), p. 35-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-35.htm>

²⁵⁵ Wellmer Albrecht, « Autonomie et négativité de l'art. L'actualité de l'esthétique d'Adorno et les points aveugles de sa philosophie de la musique », *Réseaux*, 2011/2 (n° 166), p. 29-70. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-2-page-29.htm>

et du contexte politique, économique et social. Dans le journal satirique *Le rire rouge*, l'artiste Marcel Noblet (1880-1935) réalise une gravure représentant le Kaiser, Guillaume II, en compagnie de la Mort : elle s'intitule *Anniversaire*²⁵⁶. Dans cette gravure, la Mort s'adresse au Kaiser en désignant des squelettes décharnés qui cherchent à l'atteindre : « Allons, Wilhelm, ceux que tu as fait mourir t'appellent²⁵⁷ ».



Figure LXXXVIII : Marcel Noblet, « Anniversaire », in *Le rire rouge*, 29 janvier 1916.

Ici, la forme traditionnelle de la danse macabre a disparu. La légende de l'image n'est pas versifiée, l'œuvre n'est pas picturale, et le caractère individuel du moribond a laissé place à un amoncellement de cadavres. Dans ce cas précis, l'image répond à un besoin de circonstance : se représenter l'ennemi. En somme, si la presse utilise l'image pour décrire les horreurs de la Grande Guerre, l'image macabre ne sert pas seulement à illustrer l'actualité politique. En effet, elle est régulièrement convoquée pour illustrer des poésies. C'est le cas de *L'ennemi*, une illustration réalisée par Armand Rassenfosse pour une édition des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Dans cette illustration, l'artiste représente la thématique de la fuite du temps sous la forme d'un squelette macabre. Ici, c'est l'image qui illustre le texte et non l'inverse comme le veut la tradition macabre :

²⁵⁶ NOBLET Marcel, « Anniversaire », in *Le rire rouge*, Paris, n°63, 26 janvier 1916. [En ligne]. [Consulté sur le site de la bibliothèque numérique de l'Universitätsbibliothek Heidelberg le 13 juin 2018]. Disponible sur : http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rire_rouge1916/0068

²⁵⁷ NOBLET Marcel, « Anniversaire », in *Le rire rouge*, 29 janvier 1916. [En ligne]. [Consulté le 28 juin 2018]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62932246/f12.item>

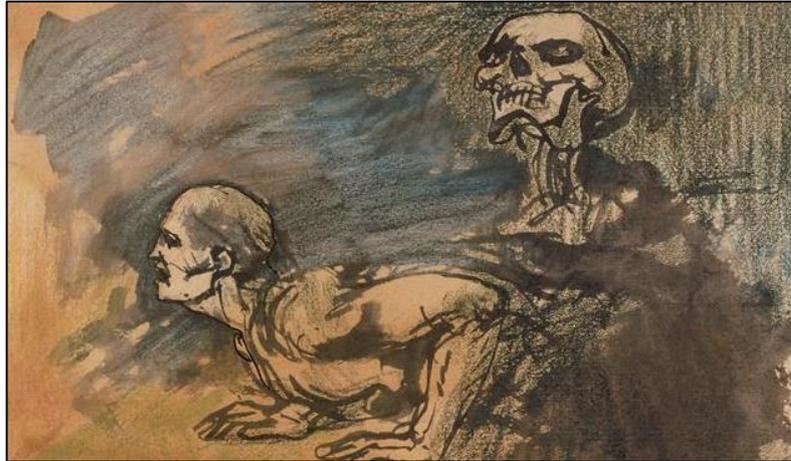


Figure VI : Armand Rassenfosse, « L'ennemi », in *Fleurs du mal*, 1899, dessin à l'encre de chine, crayon pastel et rehauts d'aquarelle sur papier vergé, 11,5 x 17 cm, département des arts graphiques du Musée d'Orsay.

Au début du XXe siècle, le thème traditionnel de la danse des morts influe sur les représentations macabres contemporaines. Ce retour à la tradition, malgré l'absence de versification, empêche de parler d'une autonomie complète de l'image macabre. Dans *The Kaiser's Garland*²⁵⁸, Edmund Sullivan réalise une série de gravures sur la Première Guerre mondiale. Dans ce recueil, l'artiste réalise une gravure, *Dancing partners*²⁵⁹, qui représente un moribond en compagnie de son sosie *post-mortem*. Les deux protagonistes surplombent un champ de cadavres casqués à l'allemande et la mort, costumée en ballerine, emporte le Kaiser déguisé en bouffon. Mais, ici, l'image a été réalisée pour répondre à un besoin éditorial particulier : panser les imaginaires individuels et collectifs.



Figure XC : Edmund Sullivan, « Dancing Partners », in *The Kaiser's Garland*, 1915, University of California Libraries.

²⁵⁸ SULLIVAN Edmund, *The Kaiser's Garland*, Londres : W. Heinemann, 1915. [En ligne]. [Consulté le 13 juin 2018]. Disponible sur : <https://archive.org/details/kaisersgarland00sull>

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

En définitive, on peut dire que l'image macabre à l'époque contemporaine n'est pas totalement autonome bien que, dans la plupart des cas, elle s'émancipe de la version traditionnelle de la danse des morts. Néanmoins, lorsque l'image ne fait référence à aucun événement politique, économique ou social connu, et qu'elle ne répond pas à un besoin de circonstance, on peut parler d'autonomie. Dans *Un squelette couché*, l'artiste français Alphonse Legros (1837-1911) représente une allégorie de la mort sous la forme d'un squelette. Ici, la représentation iconographique ne fait référence à aucun événement en particulier, la forme versifiée n'est pas présente, et le thème de la danse des morts n'apparaît pas sous sa forme traditionnelle.



Figure XCI : Alphonse Legros, *Un squelette couché*, [s.d.], fusain, 14,8 x 37,3 cm, dessin conservé au département des arts graphiques du Musée du Louvre.

D'après le philosophe Théophile Adorno, l'image est autonome lorsqu'elle incarne un fait de société. C'est le cas de *Satan semant l'ivraie*, une héliogravure de Félicien Rops. Ici, l'artiste français représente la Mort sous la forme d'un squelette diabolique qui répand des êtres de sexe féminin dans la ville de Paris. Mais, quel est le sens de cette image macabre ? A l'époque contemporaine, l'activité sexuelle est considérée comme un retour à l'animalité. Et c'est cette interdiction de la sexualité qui est personnifiée par un monstre gigantesque qui se féconde lui-même dans cette représentation iconographique²⁶⁰. Mais, peut-on parler d'une autonomie de l'image dans cette illustration ? Assurément oui. Bien qu'une légende accompagne l'image, elle n'a aucune incidence sur son autonomie. En effet, le texte se résume à une description sommaire de l'image macabre. Il n'influe ni sur son contenu narratif, ni sur sa valeur symbolique, ni sur ses velléités :

« Terrible et gigantesque, vêtu comme un paysan, Satan, le semeur biblique passe à grandes enjambées par-dessus les contrées habitées par les hommes. En ce moment, sous un clair de lune blafard, il traverse Paris. Son pied droit se pose sur les tours de Notre-Dame. D'un geste puissant, il jette à travers les espaces les femmes qui remplissent son tablier flottant, graine funeste des crimes et des désespoirs humains ».

²⁶⁰ BONNIER Bernadette, LEBLANC Véronique, PRIOUL Didier, VÉDRINE Hélène, *Op. Cit.*, p. 208.



Figure XCII : Félicien Rops, « Satan semant l'ivraie », in *Les Sataniques*, planche n° I, 27,8 x 20,9 cm, crayon à l'estompe, gravure au vernis mou et héliogravure, 1882, Musée Félicien Rops de Namur²⁶¹.

Enfin, c'est la mobilisation des artistes durant la Première Guerre mondiale qui permet à l'image macabre de devenir définitivement autonome. En effet, les atrocités de la guerre paraissent à la « Une » de tous les journaux et l'intensification des campagnes de propagande pousse les artistes à matérialiser leur vécu personnel durant la Grande Guerre. Ainsi, l'artiste français, Eugène Cadel (1862-1942), réalise une gravure *Le bain de sang : personnages, chien, bombe et obus*, qui représente le Kaiser Guillaume II, coiffé d'un casque à pointe. Un squelette macabre qui incarne la Mort lui tend un drapeau allemand pour sécher son corps enduit de sang. Dans cette gravure, le Kaiser apparaît comme l'ennemi n°1, celui qui a causé la mort d'une pléthore de soldats. Et dans ce contexte, on peut se demander en quoi la mobilisation des artistes permet à l'image macabre de s'émanciper de son hétéronomie ? D'abord, l'absence de neutralité des artistes franco-allemands engendre une relecture des événements de la Grande Guerre par le truchement de l'image macabre. Ensuite, l'image bénéficie d'un statut particulier lors de la Première Guerre mondiale. En effet, la réactualisation du thème macabre dans les arts graphiques permet aux artistes de décrédibiliser la photographie d'actualité. L'objectif étant de représenter, avec exactitude, les résidus d'angoisses de mort dans les imaginaires individuels et collectifs.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 208.



Figure XCIII : Eugène Cadé, *Personnages, chien, bombe et obus*, 1916, gravure à l'eau-forte sur papier vélin, 51,5 x 66,2 cm, collection des arts graphiques du Musée des Beaux-Arts de Reims.

Côté français, les artistes n'épargnent aucune avanie au Kaiser Guillaume II. Côté allemand, le président Raymond Poincaré n'apparaît que sporadiquement dans les représentations iconographiques. C'est surtout le traumatisme individuel et collectif laissé par le conflit franco-allemand qui est matérialisé par les artistes. Dans *Mahlzeit in der Sappe*²⁶², Otto Dix offre aux spectateurs un témoignage *sui generis* de son vécu personnel dans l'horreur des tranchées²⁶³. Ce regard rétrospectif sur le conflit armé concède à l'image macabre une forme d'autonomie. D'autant plus qu'aucun poème versifié n'accompagne la représentation iconographique.



Figure XCIV : Otto Dix, « *Mahlzeit in der Sappe* », in *Der Krieg*, 1924, gravure à l'eau-forte, 35,3 x 47,5 cm.

²⁶² Historial de la Grande Guerre, *Op. Cit.*, p. 61.

²⁶³ *Ibid.*

Côté suisse, l'autonomie de l'image macabre s'opère par le truchement du détournement des campagnes de propagande orchestrées par les pouvoirs politiques franco-allemands. Dans *Mensonges*²⁶⁴, Edmond Bille dénonce les mécanismes de manipulation de l'opinion publique pendant la Grande Guerre. Ce regard critique vis-à-vis du pouvoir politique à l'issue du conflit franco-prussien concède à l'image macabre une forme d'autosuffisance. En effet, durant l'offensive, les consciences individuelles et collectives se structurent autour des mêmes images mentales. Les cadavres décharnés hantent les imaginaires et les images de propagande s'infiltrèrent dans la presse imprimée. Par conséquent, la représentation iconographique d'un squelette macabre en train de révéler au *vulgum pecus* les réalités du conflit fait sens dans l'opinion publique.



Figure XCV : Edmond Bille, « Mensonges », in *Une danse macabre*, 1919, lithographie en couleur.

En définitive, l'image macabre oscille entre hétéronomie et autonomie à l'époque contemporaine. D'un côté, la presse illustrée, les campagnes de propagande et l'industrie éditoriale concède à l'image macabre une forme d'hétéronomie. De l'autre, l'émancipation de la forme versifiée, l'illustration des faits de société dans les arts graphiques, et la réappropriation des événements politiques, économiques et militaires par les artistes français, allemands et suisses, engendrent une forme d'autonomisation de l'image macabre. En outre, cette forme de suprématie de l'image vis-à-vis du texte incite les artistes à dénoncer le traitement épouvantable du « corps morts » lors des conflits armés. Au XIXe siècle, l'espérance de vie augmente considérablement. Par conséquent, les attitudes individuelles et collectives devant la mort se métamorphosent. Le cadavre n'est plus considéré comme *nefas*, il devient l'objet d'un véritable culte. En effet, la disparition des angoisses eschatologiques dans les imaginaires modernes engendre une frénésie collective en ce qui concerne la conservation du souvenir du défunt. Ainsi, des concessions perpétuelles sont édifiées pour honorer la mémoire du *de cuius*. Les fosses communes disparaissent du cimetière et les sépultures

²⁶⁴ BILLE Edmond, *Op. Cit.*, p. 11.

s'individualisent. Chaque tombe se nantit d'une épitaphe qui rappelle aux passants le souvenir de la personne décédée. Et ce refus de l'anonymat du cadavre se retrouve dans l'iconographie macabre. En effet, durant la Première Guerre mondiale, les simples soldats sont enterrés dans des fosses communes avec leurs adversaires. Cet affront a été vécu comme une véritable humiliation par les combattants. Et les soldats franco-allemands qui ont assisté à cet opprobre réinvestissent leur ressentiment dans les arts graphiques.

B- De l'anonymat du cadavre à la personnalisation du *de cujus*

« Pensons aux monuments aux morts, aux plaques commémoratives dans les institutions publiques qui permettent à tous les soldats des anciennes guerres de ne pas tomber dans l'anonymat et dans l'oubli complet²⁶⁵ »

Au XIX^e siècle, l'anonymat du cadavre était inenvisageable. Chaque défunt se nantissait d'une sépulture individuelle. C'est à partir de la Première Guerre mondiale que l'anonymat du cadavre devient un fait de société. En effet, durant la Grande Guerre, les autorités politiques doivent faire face à un problème de taille : identifier les corps *post-mortem*. Lors des affrontements guerriers, des éclats d'obus ensevelissent les cadavres des soldats décédés. Généralement, l'état désastreux des restes osseux rend difficile voire impossible l'identification du corps. Dès lors, les proches des portés disparus se retrouvent face à un travail de deuil impossible. Et cette dysphorie s'explique par l'évolution des attitudes devant la mort à l'époque contemporaine. En effet, le corps « mort » était considéré comme un cataplasme au XIX^e siècle. La présence du mort permettait aux survivants d'entretenir sa mémoire et de se recueillir sur sa demeure posthume. Par conséquent, la mort anonyme d'une pléthore de cadavres durant la Grande Guerre engendre une obsession du défunt dans les imaginaires individuels et collectifs. A l'arrière, les familles des trépassés se retrouvent dans l'incapacité de prendre les couleurs du deuil. Au front, de nombreux corps sont abandonnés sur les champs de bataille. Leur sort est sinistre : certains corps se décomposent dans le *No man's land*, d'autres explosent lors des attaques ennemis²⁶⁶. Le soldat Amédée Guiard du 405^e RI raconte la mort de ses camarades lors de l'explosion d'un obus le 14 septembre 1915 :

« J'arrive et je vois étendu sur sa toile de tente, parmi les terres ébouloées, un cadavre déchiqueté, sans tête, la poitrine arrachée montrant les poumons. Plus loin j'aperçois une loque de chair, qui est peut-être un morceau de la tête, et, en m'en allant, je bute presque sur une main exsangue ; c'est le bras qui a été violemment arraché²⁶⁷ »

Dans la mémoire des soldats franco-allemands, ces images de guerre restent gravées. Le bombardement des corps *post-mortem*, les lambeaux de chairs coincés dans les barbelés, la confusion des cadavres alliés et ennemis, et la disparition des tombes provisoires, marquent les imaginaires individuels et collectifs à jamais. Dans les arts graphiques, ces images macabres pullulent. Dans la gravure à l'eau-forte *Bel Langemark* (Près de Langemark) de l'artiste allemand Otto Dix, des

²⁶⁵ Hanus Michel, « Les traces des morts. Nécessité pour les proches et pour la société de savoir où se trouvent les corps ou les cendres des défunts », *Études sur la mort*, 2007/2 (n° 132), p. 39-44. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2007-2-page-39.htm>

²⁶⁶ André Bach, « La mort en 1914-1918 », *Revue historique des armées* [En ligne], 259 | 2010, mis en ligne le 06 mai 2010, consulté le 23 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rha/6979>

²⁶⁷ HARDIER Thierry, Jean-François JAGIELSKI, « Le corps des disparus durant la Grande Guerre : l'impossible deuil », in *Quasimodo*, n°9, 2006, p.82. [En ligne]. [Consulté le 24 juin 2018]. Disponible sur : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/9%20-%20HardierJagielski.pdf>

cadavres accrochés à des barbelés gisent au milieu du *No man's land*. Lors de cette bataille, les troupes allemandes utilisent des gaz de combats toxiques. Près de 35.000 soldats décèdent entre le 22 avril et le 24 mai 1915. Par conséquent, l'ensemble des corps *post-mortem* n'a pas pu être identifié ou enterré. Et ces milliers de soldats anonymes, portés disparus ou en état de décomposition avancée, renvoient les vivants à leur propre condition de mortel. C'est cette angoisse de l'anonymat du corps « mort » que l'artiste allemand a voulu matérialiser dans cette gravure :



Figure XCVI : Otto Dix, « Bel Langemark », in *Der Krieg*, 1924, gravure à l'eau-forte²⁶⁸

Côté français, l'image des corps « morts » enchevêtrés dans les barbelés est très présente dans les représentations iconographiques macabres. En effet, l'horreur des corps désarticulés engendre une psychose collective chez les soldats. Généralement, les survivants creusent des tombes individuelles pour leurs camarades décédés. Mais lorsque le nombre de morts est trop élevé, lorsque le danger est ubiquitaire, et lorsque les cadavres sont complètement ensevelis, les rescapés n'ont d'autre choix que d'abandonner la dépouille de leurs compagnons. Dans ses *Carnets de guerre*²⁶⁹, Louis Pergaud déclame que « quantité de cadavres gisent déjà » et que nombre de soldats « la tête fracassée par une balle, les poumons broyés » manque[nt] de se noyer dans [des] trou[s] pleins de boue²⁷⁰. Lors d'une offensive, il ajoute que « quelques blessés gisent entre les lignes avec des tas de morts²⁷¹ ». Et son témoignage nous renseigne, en partie, sur les attitudes devant la mort durant la guerre : les corps qui gisent au milieu du *No man's land* ne sont jamais récupérés. C'est ce qui lui arrive durant la nuit du 7 au 8 avril 1915. Lors d'une contre-offensive, ce soldat du 166^e Régiment d'Infanterie disparaît sur le champ de bataille : son corps ne sera jamais retrouvé²⁷². Dans les arts graphiques, cette mort anonyme et impersonnelle devient omniprésente. Dans *L'enfer* de Georges Leroux, l'artiste français dépeint l'atrocité des guerres de

²⁶⁸ Historial de la Grande Guerre, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁶⁹ FERRINI J.-P., MAURY Françoise, PERGAUD Louis, *Carnets de guerre*, Paris : Mercure de France, 2011, p. 110.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁷² *Ibid.*, p. 125.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

tranchées. Ici, des soldats morts jonchent le sol, à moitié ensevelis dans la boue, piégés dans des trous d'obus, recouvert par la terre du champ de bataille. En arrière-plan, un feu ravage le lieu de combat. Et les cadavres qui gisent au premier plan finiront par brûler dans les flammes. Cette scène d'horreur fait office de *memento mori*. Elle rappelle aux soldats que la mort impersonnelle et anonyme est susceptible de frapper *quidam*.



Figure XCVII : Georges Leroux, *L'enfer*, 1917-18, 114,3 x 161,3 cm, huile sur toile, Imperial War Museum of London.

Côté suisse, l'artiste Frans Masereel représente des cadavres décharnés empalés sur des pics. A l'instar des représentations macabres franco-allemandes, l'artiste dénonce l'abandon des cadavres sur les champs de bataille. Ici, les soldats sont déjà à l'état de squelette. Cela signifie qu'ils sont décédés depuis plusieurs mois. En effet, les corps *post-mortem* sont encore vêtus de leurs uniformes de combats et leurs positions impossibles montrent que leurs compagnons d'armes ont renoncé à les enterrer. Dans cette xylographie, l'artiste représente l'indicible : des corps abandonnés en état de décomposition avancée, laissés sans sépulture, dans l'anonymat le plus total.

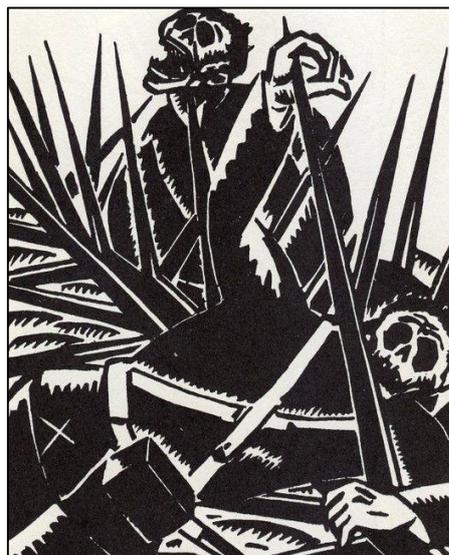


Figure XCVIII : Frans Masereel, « Sans nom », in *Debout les morts, résurrection infernale*, 1917, xylographie, 32,5 x 25,1 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg²⁷³.

²⁷³ Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Op. Cit.*, p. 173.

En outre, ce refus de l'anonymat du corps *post-mortem* engendre une métamorphose de l'imagerie macabre à l'époque contemporaine. Faute de pouvoir identifier l'ensemble des cadavres, la presse illustrée s'empare du thème de la danse macabre pour dénoncer la réalité du conflit franco-allemand. Ainsi, les belligérants sont pris pour cible. Côté français, le Kaiser Guillaume II est régulièrement accusé d'avoir orchestré la mort de masse. Sa représentation symbolique, en tant qu'auteur d'un génocide, permet au peuple français de réhabiliter les soldats morts dans l'anonymat. Dans la gravure *L'anniversaire du Kaiser*, parue dans *Le petit journal illustré* du 14 février 1915, la puissance de l'image macabre réside dans le fait que la représentation du belligérant allemand en compagnie de la Mort permet d'enrayer le phénomène de dépersonnalisation du cadavre. En effet, dans cette illustration, la Mort offre au Kaiser un amas d'ossements non identifiés. Elle s'adresse à lui en ces termes : « Tiens ! Voilà pour ta fête²⁷⁴ ! ».



Figure XCIX : Eugène Damblans, « L'anniversaire du Kaiser », in *Le petit journal illustré*, 14 février 1915, lithographie, exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

Côté allemand, le thème de la danse macabre est omniprésent. Dans la presse illustrée, les artistes personnalisent le cadavre sous les traits du président français, Raymond Poincaré. A l'instar de leurs adversaires, ils accusent le belligérant français d'être responsable de la mort de masse. Dans *Die mitternacht zieht näher schon*²⁷⁵ (Minuit approche déjà), une illustration d'Olaf Gulbransson, le président est effaré par sa rencontre avec la Mort. En effet, le squelette macabre s'adresse à lui en ces termes : « Il est bientôt minuit : il te reste encore quelques minutes pour ta propre défense ! ». Ici, le thème de la danse des morts est convoqué pour dénoncer les pertes humaines de la bataille de Verdun. Entre février et décembre 1916, 362.000 français et 337.000 allemands perdent la vie : on recense près de

²⁷⁴ DAMBLANS Eugène, « L'anniversaire du Kaiser », in *Le petit journal illustré*, 14 février 1915, lithographie conservée à la Bibliothèque Nationale de France. [En ligne]. [Consulté le 03 juin 2018]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717144s.item>

²⁷⁵ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p.153.

100.000 disparus. Par conséquent, dans cette illustration, Olaf Gulbransson personnifie les atrocités commises durant la Grande Guerre.

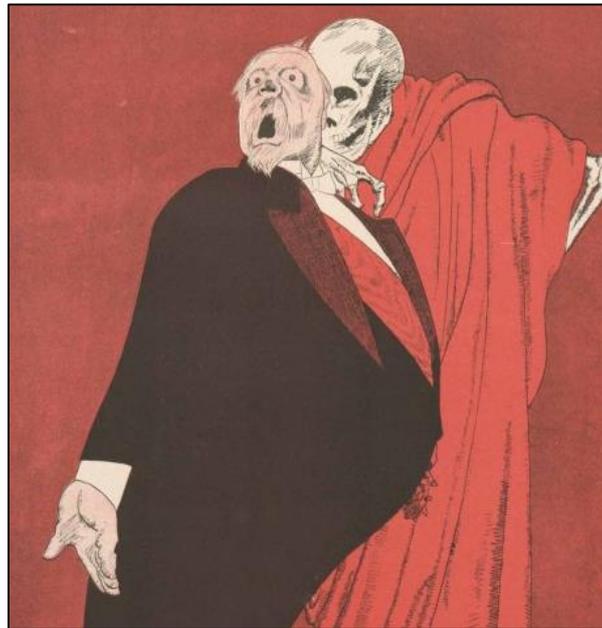


Figure C : Olaf Gulbransson, « Die mitternacht zieht näher schon », in *Simplicissimus*, 8 août 1916, encre de chine et aquarelle, 38 x 28 cm, Bibliothèque des musées de Strasbourg²⁷⁶.

En définitive, les artistes franco-allemands refusent l'anonymat des corps *post-mortem* en contestant délibérément les récits patriotiques. Dans la presse nationaliste, les journaux révèlent que les belligérants s'engagent à rapatrier les corps des défunts morts pour la patrie. Dans la réalité des faits, les corps des soldats portés disparus ou non identifiés ne sont jamais acheminés jusqu'à l'arrière. Et les belligérants sont accusés d'avoir orchestré un génocide au profit de leurs intérêts personnels. En somme, les artistes qui ont participé aux conflits armés restent traumatisés par l'horreur des corps entassés, à moitié décomposés, les membres arrachés, la face explosée. Et la réalité des corps abandonnés en état de putréfaction avancée entraîne une métamorphose de l'imagerie macabre à l'époque contemporaine. En effet, depuis l'époque médiévale, le thème de la danse des morts s'articulait autour de la « dérélliction » du squelette. Les peintures monumentales ne représentaient pas l'amoncèlement des cadavres dans les fosses communes, mais le sosie *post-mortem* de chaque personnage *in vivo*. Il faut attendre la fin du XIXe siècle pour que le thème de la danse des morts s'intéresse au sort des dépouilles posthumes. En effet, durant les guerres franco-prussiennes, les soldats meurent en masse. Et de nombreuses charognes démembrées sont laissées à l'état de squelette sur les champs de bataille. Par conséquent, l'exposition permanente des restes osseux sur les lieux de combat commotionnent les imaginaires individuels et collectifs. Dans les arts graphiques, les squelettes macabres prolifèrent, et leur présence nous renseigne sur la réalité des attitudes individuelles et collectives devant la mort à l'époque contemporaine.

²⁷⁶ Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Op. Cit.*, p. 153.

C- De la dérélition du squelette à la prolifération des cadavres décharnés : l'image macabre durant la première guerre mondiale

« Il faut faire parler les silences de l'histoire²⁷⁷ »

Au fur et à mesure que la guerre avale la vie des jeunes hommes, même les plus optimistes parmi les artistes ne peuvent plus ignorer la réalité de la mort dans leur travail²⁷⁸. En effet, lorsque la guerre débute en août 1914, certains cadavres sont entassés dans des fosses communes²⁷⁹, tandis que d'autres sont laissées à l'air libre sans sépulture. Face à cette factualité, la presse illustrée refuse de retranscrire la réalité de la mort sur les champs de bataille. Elle véhicule l'image d'une mort héroïque en disséminant de fausses photographies *post-mortem*²⁸⁰. A l'arrière, ces photographies rencontrent un certain succès chez le grand public qui cherche à obtenir des informations concernant les conditions de vie et de mort de leurs fils, de leurs frères, de leurs pères ou de leurs maris. Au front, la dichotomie qui réside entre la réalité de la mort et ses représentations fictives génère un traumatisme dans les imaginaires individuels et collectifs. Et, dans les arts graphiques, les artistes franco-allemands cherchent à contrer les images fallacieuses de la presse périodique. Dans *Les signaux lumineux*, l'artiste allemand, Otto Dix, représente la déshumanisation des corps. Dans ce cas précis, les enjeux de cette peinture sont pléthores : se remémorer la mort de masse durant la guerre de tranchées pour ne pas oublier le sacrifice de ses camarades morts dans l'anonymat le plus total ; représenter le caractère bestial et violent de la mort durant la Grande Guerre ; et montrer au *vulgum pecus* que les soldats sont morts dans d'atroces souffrance pour discréditer les discours officiels. En effet, dans ses mémoires, l'artiste divulgue sa vision personnelle de la guerre :

« Des poux, des rats, des barbelés, des puces, des grenades, des bombes, des cavernes, des cadavres, du sang, de l'eau-de-vie, des souris, des chats, des gaz, des canons, de la crotte, des balles, du mortier, du feu, de l'acier, voilà ce que c'est la guerre !²⁸¹ »

Dans cette œuvre graphique, Otto Dix cherche à dépeindre la réalité du corps *post-mortem* sur les champs de bataille. L'omniprésence des cadavres sur les champs de bataille a généré une obsession de la mort chez certains soldats qui ont vécu la rencontre avec la Fossoyeuse comme un retour à « l'animalité » :

²⁷⁷ GOSSMANN Lionel, « Jules Michelet : histoire nationale, biographie, autobiographie », in *Littérature*, n°102, 1996, pp. 29-54. [En ligne]. [Consulté le 15 juin 2018]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_102_2_2400

²⁷⁸ Carl Pépin, « Les artistes d'avant-garde au combat », *Revue historique des armées*. [En ligne], 252 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2009, consulté le 11 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rha/3273>

²⁷⁹ PAU Béatrix, *Le ballet des morts*, Paris : Vuibert, 2016, p. 23.

²⁸⁰ Alexandre Lafon, « La photographie mobilisée 1914-1918 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 123-3 | 2016, mis en ligne le 31 octobre 2018, consulté le 16 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3398>

²⁸¹ KARCHER Eva, *Otto Dix*, Cologne : Taschen, 1992, p.34.



Figure VII : Otto Dix, *Lichtsignale* (les signaux lumineux), 1917, gouache sur papier, 40, 8 x 39,4 cm, Städtische Galerie, Albstadt.

Durant la Grande Guerre, l'expérience visuelle des corps « morts » engendre un traumatisme dans les mémoires individuelles et collectives. En effet, dans les correspondances privées, une pléthore de poilus dénonce la réalité du corps *post-mortem* sur le champ de bataille. A titre d'exemple, dans son journal intime, le soldat allemand Karl Fritz déclare que :

« [Il a] passé trois jours couchés dans les trous d'obus à voir la mort de près, à l'attendre à chaque instant, sans la moindre goutte d'eau à boire et dans une horrible puanteur de cadavres [Il ajoute que lorsqu'un] obus recouvre les cadavres de terre, un autre les exhume à nouveau. [Et que, lorsqu'il] veut se creuser un abri, [il] tombe tout de suite sur des morts²⁸² »

Dans l'œuvre de l'artiste Otto Dix, cette thématique est récurrente. Victime « d'obusite²⁸³ », à l'instar d'une pléthore de soldats, il tente de se débarrasser de son syndrome post-traumatique en disséminant auprès du grand public son vécu personnel face à la mort de masse. Ainsi, dans la gravure *Totentanz anno 17 : Höhe toter mann*²⁸⁴, Otto Dix donne sa version des faits concernant la réalité de la mort sur les champs de bataille. Il fait référence, en outre, à la bataille de Verdun qui a causé la mort de 700.000 personnes. Rebaptisé le « Mort-Homme », le lieu-dit de Verdun reste, dans les imaginaires individuels et collectifs, peuplé de cadavres, de corps désarticulés et de restes osseux coincés dans des barbelés. Par conséquent, en dénonçant l'horreur des corps morts sur les champs de bataille, Otto Dix démontre l'absurdité de la guerre de position. Dans cette gravure, l'artiste indique que l'hécatombe de la bataille de Verdun a généré la mort inutile d'une

²⁸² Comité du centenaire de la guerre du pays du Limousin, 1914-1918. [En ligne]. [Consulté le 24 juin 2018]. Disponible sur : <https://centenaire1418hautlimousin.jimdo.com/lettres-des-poilus/lettres-de-poilus-et-des-familles/>

²⁸³ Bibliothèque Universitaire de Picardie, *L'après 14-18 : les traumatismes psychiques*. [En ligne]. [Consulté le 16 juin 2018]. Disponible sur : <https://www.bu.u-picardie.fr/BU/wp-content/uploads/2014/11/Lapr%C3%A8s-14-18-Les-traumatismes-psychiques.pdf>

²⁸⁴ Historial de la Grande Guerre, *Op. Cit.*, p. 73.

pléthore de soldats. Et cette mort contingente a été vécue comme un véritable trauma par les soldats franco-allemands. Ici, l'artiste reprend le thème de la danse des morts pour illustrer le caractère arbitraire de cette mort de masse :



Figure VIII : Otto Dix, « Danse macabre, cadavres dans des barbelés », in *Der Krieg*, 1924, gravure à l'eau-forte.

Côté français, le peintre Georges Scott (1873-1943) s'escrie à représenter les atrocités de la guerre d'artillerie. Dans *La brèche : Effet d'un obus dans la nuit, avril 1915*, il immortalise la mort de cinq soldats en déclarant :

« Au fond dans la terre fraîche et retournée, cinq cadavres étaient dispersés mais d'une façon si régulière qu'on devinait que l'obus avait éclaté juste au milieu du petit tas d'hommes pour les envoyer dans chaque direction. Ces pauvres corps [faisaient] les cinq branches d'une revue macabre. La violence de l'explosion les avait enfoncés en pleine terre, trois étaient entrés presque complètement dans les parois de la fosse, tassés comme des chiffons. Le bras d'un de ces écrasés sortait tout droit de la glaise, la main était intacte, une bague d'aluminium cerclait encore un doigt »



Figure CIII : Georges Scott, « La brèche, Effet d'un obus dans la nuit, avril 1915 », in *l'Argonaute, journal des tranchées*, 15 août 1916, encre et pastel avec rehauts de gouache sur papier, 67 x 101 cm, Paris, Musée de l'armée des Invalides.

Ici, le thème de la danse macabre est convoqué pour deux raisons : la mort de masse, et les traumatismes balistiques générés par le démembrement des corps. En effet, lors de la Grande Guerre, les éclats d'obus mutilent atrocement les corps *post-mortem*. Dans les imaginaires individuels et collectifs, ces cadavres déchiquetés contribuent à entretenir la « névrose de guerre ». Et dans cette illustration, c'est ce que Georges Scott tente de retranscrire en représentant la rencontre des hommes avec la mort. Toutefois, dans l'Europe de l'après-guerre, le traumatisme de la mort de masse dépasse les frontières franco-allemandes. En effet, à l'issue de la Grande Guerre, les artistes suisses prônent le pacifisme. C'est le cas de Frans Masereel, artiste belge expatrié en Suisse, qui réalise une série de xylographies intitulée *Debout les morts, résurrection infernale*. Dans cette gravure qui ne porte pas de titre, l'artiste exprime son idéologie pacifiste et antimilitariste.



Figure CIV : Frans Masereel, « Sans titre », in *Debout les morts*, 1917, xylographie, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.

Dans cette image de résistance, l'artiste condamne les atrocités de la guerre de tranchées. En effet, par la seule force narrative de l'image macabre, Frans Masereel parvient à dénoncer l'ignominie de la Grande Guerre. Mais, à l'époque contemporaine, le thème de la danse des morts n'est pas seulement convoqué pour contrecarrer les campagnes de propagande officielles. Dans la presse satirique, par exemple, les illustrateurs s'évertuent de produire des discours politiques anti-gouvernementaux afin de théâtraliser les événements historiques. Et, dans ce contexte, le thème de la danse macabre permet d'effectuer une relecture de l'actualité politique, économique et culturelle. Mais, dans les arts graphiques du XXe siècle, l'image macabre ne sert pas seulement à contester un ordre social déjà établi. Elle permet également aux artistes d'extérioriser leurs convictions personnelles afin de manifester leur opposition. C'est le cas de George Grosz, artiste antimilitariste, qui condamne les actes commis par les hommes durant la Première Guerre mondiale. Dans sa photogravure, *Je grausamer, je brumaner*²⁸⁵, il

²⁸⁵ KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Op. Cit.*, p. 179.

représente un squelette décharné en train de diffuser un gaz toxique sur un champ de bataille désert. Dans cette illustration, l'artiste tente de matérialiser le ressentiment qui persiste entre la France et l'Allemagne durant l'entre-deux guerres. Le squelette macabre symbolise ici la montée des nationalismes dans une Europe perdue entre le fascisme de Mussolini, le totalitarisme de Staline, et le régime dictatorial de Salazar.



Figure CV : George Grosz, « Je grausamer, je brumaner », in *Hintergrund*, 1928, photogravure, 17 x 26 cm, Akademie der Künste²⁸⁶.

En outre, l'utilisation du thème de la danse des morts à des fins de militantisme est une forme de détournement de l'image macabre. A l'époque médiévale, les autorités ecclésiastiques s'appuyaient uniquement sur l'iconographie macabre pour convaincre l'opinion publique que le devenir *post-mortem* dépendait de la doctrine catholique. A l'époque contemporaine, il ne s'agit plus seulement de représenter la réalité de la mort. Mais de dénoncer les problèmes de société qui influent sur la vie et la mort de *quidam*. Durant la seconde guerre mondiale, par exemple, l'image macabre n'est pas seulement un objet de contestation politique. Elle permet aux détenus des camps de concentration de résister contre le nazisme. Et effectivement, dans les mémoires individuelles et collectives, c'est la mort de masse générée par le national-socialisme qui renvoie les victimes du génocide juif vers les représentations graphiques de la Première Guerre mondiale. Dans ce contexte, l'image macabre devient prophylactique. Elle ne permet pas seulement de dénoncer les atrocités commises par les nazis contre le peuple juif. Mais, d'extérioriser les traumatismes individuels et collectifs. En conséquence, le thème de la danse des morts se métamorphose considérablement dans les arts graphiques de l'époque contemporaine. Il ne s'agit plus d'utiliser l'image macabre comme *memento mori*, mais de tirer parti de sa charge symbolique pour l'adapter aux problèmes de société de l'époque contemporaine. En définitive, le thème de la danse des morts peut être détourné de trois manières. Dans la presse satirique comme instrument de « contre-propagande », dans les œuvres graphiques comme outil de « contre-pouvoir », et dans les mouvements de résistance comme « contre-offensive ».

²⁸⁶ Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Op. Cit.*, p.179.

III- LE DETOURNEMENT DE L'IMAGE MACABRE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE

« Les images [macabres] ne sont pas la réalité. Elles sont des formes de réalité²⁸⁷ »

A l'époque contemporaine, le détournement de l'image macabre peut prendre trois formes différentes. Dans la presse caricaturale, le thème de la danse des morts est réintroduit sous sa forme allégorique. Sous cette forme, le squelette macabre peut répondre à trois besoins : défendre une cause ou une idéologie, dépolitiser un fait ou un événement, divertir l'opinion publique pour réveiller les consciences individuelles et collectives. Dans les arts graphiques, c'est la forme traditionnelle de la danse des morts qui est généralement reprise pour dénoncer des réalités scabreuses. Durant la Première Guerre mondiale, par exemple, c'est le passage sous silence de la mort de masse qui est dénoncé par les artistes. Mais, dans l'entre-deux-guerres, c'est la montée des régimes fascistes, totalitaires et dictatoriaux que les artistes cherchent à représenter pour alerter l'opinion publique. Enfin, dans les camps de concentration, c'est la forme apotropaïque du thème de la danse des morts que l'on retrouve dans les compositions artistiques. En effet, dans les camps d'extermination, l'image macabre permettait aux artistes d'extérioriser leurs traumatismes individuels et collectifs. Mais, à l'origine, on peut se demander pour quelles raisons les artistes ont détourné l'image macabre ? Communément, on peut penser que c'est le caractère satirique de la danse des morts qui a justifié son introduction dans la presse caricaturale du XIXe siècle. En réalité, c'est le caractère contestataire de la thématique qui a intéressé les caricaturistes. A l'époque médiévale, le thème de la danse des morts permettait au *vulgum pecus* de protester contre les inégalités de la société d'ordres en axant son discours sur le caractère universel et égalitaire de la mort. Mais, à l'époque contemporaine, les mentalités individuelles et collectives évoluent. Et les fondements inégalitaires de la société bourgeoise engendrent des vagues de contestation dans l'ensemble de l'Europe. Par conséquent, dans la presse caricaturale du XIXe siècle, l'image macabre sert essentiellement à critiquer les soubassements de la société capitaliste bourgeoise. Dans les arts graphiques, le détournement de l'image macabre s'explique par la métamorphose des attitudes devant la mort. A l'époque médiévale, le thème de la danse des morts servait essentiellement à prévenir les vivants de la réalité de la mort. Mais, à l'époque contemporaine, la mort devient *nefas*. Par conséquent, dans les arts graphiques, le thème de la danse des morts devient un prétexte pour dénoncer l'ensemble des réalités déguisées par le pouvoir politique. Enfin, la condamnation des campagnes de propagande officielles durant la Première Guerre mondiale n'empêche pas le pouvoir politique de manipuler l'opinion quant au devenir *post-mortem* des populations juives. Et, dans ce contexte, le détournement du thème de la danse des morts permet aux artistes victimes de l'Holocauste de dénoncer la réalité de la Mort dans les camps de concentration. En définitive, le thème de la danse macabre conserve la plupart de ses formes primitives à l'époque contemporaine. Il représente les anamorphoses du

²⁸⁷ Millet Bernard, « Résistance des images », La pensée de midi, 2005/2 (N° 15), p. 32-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-32.htm>

corps mort, il rappelle aux vivants que la mort est une réalité universelle, et il cristallise les angoisses de l'individu et du collectif. Mais, la réception du thème traditionnel de la danse des morts est équivoque au XIXe et au XXe siècle. En effet, les fervents catholiques continuent de lire des manuels pour se préparer à la mort. Et c'est ce qui explique que les éditions franco-allemandes de la danse macabre du Grand-Bâle de Matthäus Merian aient été rééditées jusqu'à la fin du XIXe siècle. Mais, sous sa forme originelle, la danse des morts n'est plus d'actualité. Par conséquent, dans cette sous-partie, les images macabres sélectionnées possèdent trois points communs. D'abord, elles conservent des symboles traditionnels de la danse des morts médiévale. Ensuite, elles perpétuent le caractère satirique de la danse macabre. Et enfin, elles témoignent du prolongement de la thématique à l'époque contemporaine.

A- Le squelette macabre dans la presse satirique paneuropéenne

« Les images servent à illustrer les nouvelles et les articles à la Une [...] Mais, elles ne se limitent pas à susciter un sentiment de peur. Elles peuvent aussi aider les gens à prendre conscience d'un problème²⁸⁸ »

Au XIXe siècle, la presse satirique s'empare de l'image macabre. En effet, le caractère international de la danse des morts permet aux caricaturistes de s'en servir comme un instrument de « contre-propagande » redoutable. Et, généralement, l'objectif des caricaturistes est le suivant : faire rire le grand public pour réveiller les consciences individuelles et collectives. Mais, à l'époque contemporaine, l'image macabre ne sert pas seulement à décrédibiliser les événements politiques, historiques et économiques. Elle permet également de créer des discours et des « contre-discours » à l'encontre du pouvoir politique. A partir de la Première Guerre mondiale, par exemple, l'image macabre devient un moyen d'émancipation contre l'oppression. Son caractère satirique lui confère un statut d'arme de « destruction massive²⁸⁹ » qui lui permet de neutraliser « l'ennemi ». Dans le *Charivari*, un journal satirique français, le caricaturiste Honoré Daumier réalise une gravure macabre à l'occasion de la défaite de la France en 1870. Dans cette lithographie qu'il intitule *La paix, idylle*, un squelette macabre joue de la trompe, un instrument « satanique » qui symbolise la mort dans l'iconographie chrétienne. Dans cette illustration, l'ironie réside dans le fait que c'est la France qui a déclaré la guerre à l'Allemagne. Or, la sénescence de l'Empire de Napoléon III conduit la France vers une défaite humiliante. Enfin, dans cette image macabre, les débris de corps *post-mortem* qui jonchent le sol représentent le caractère illusoire de la paix signée avec la Prusse le 28 janvier 1871. En effet, malgré la signature d'un armistice, les troupes allemandes continuent d'occuper une partie de la France.



Figure CVI : Honoré Daumier, « La Paix, Idylle », in *Le Charivari*, 6 mars 1871, 23,3 x 18,2 cm, lithographie, Paris, Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis.

²⁸⁸ Joffe Helene, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène*, 2007/1 (n° 217), p. 102-115. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2007-1-page-102.htm>

²⁸⁹ FRANCHON Matthieu, *Le rire des tranchées, 1914-1918 : la guerre en caricatures*, Paris : Balliard, 2013, p. 11.

Dans cette illustration, on assiste à un véritable détournement de l'image macabre. En effet, si le squelette décharné est bien convoqué sous sa forme allégorique, il sert de prétexte pour dénoncer les désastres de la guerre franco-prussienne. De plus, dans cette représentation de la danse des morts, l'événement politique n'est « dépolitisé » qu'en apparence. Cette image macabre condamne, a *posteriori*, la politique militaire de la France. En Allemagne, le thème de la danse des morts est surtout utilisé pour réveiller les consciences individuelles et collectives. Dans le journal satirique allemand, *Der Wahre Jacob*, un artiste anonyme a représenté, par le truchement d'une allégorie de la Mort, la répression sanglante orchestrée par les autorités autrichiennes à l'encontre des grévistes de Polnisch-Ostrau et de Falkenau. En effet, les ouvriers mineurs des deux communes ont manifesté malgré l'offensive des forces de l'ordre pour revendiquer leurs conditions de travail déplorables. Et dans cette chromolithographie intitulée *Versuche mit dem Kleinkalibrigen*, l'artiste s'est largement inspiré de la révolte ouvrière autrichienne pour inciter les ouvriers allemands à s'insurger contre leurs conditions de vie²⁹⁰. *In fine*, dans cette illustration, le détournement de l'image macabre réside dans le fait que l'artiste se fonde sur un événement politique étranger pour disséminer son opinion personnelle et pour influencer sur les consciences individuelles et collectives. Et effectivement, durant l'année 1894, le *Reichstag* renforce les lois antisocialistes qui avaient été votées par Otto von Bismarck dans le but de mener une politique « antirévolutionnaire²⁹¹ ».



Figure CVII : Anonyme, « Versuche mit dem Kleinkalibrigen », in *Der Wahre Jacob*, n°207, juin 1894, chromolithographie, Staatsbibliothek Heidelberg.

²⁹⁰ BAILLY Vincent de Paul, « Dernières nouvelles », in *La Croix*, n°3376, 10 mai 1894. [En ligne]. [Consulté le 05 juin 2018]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2156933.item>

²⁹¹ Brasseul Jacques, « Genèse de l'État-providence et naissance de la social-démocratie : Bismarck et Bernstein », *Les Tribunes de la santé*, 2012/1 (n° 34), p. 71-88. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante-2012-1-page-71.htm>

En outre, la dimension ochlocratique attribuée à l'image macabre durant le XIXe siècle se retrouve dans la presse satirique allemande du XXe siècle. Au cours de la Première Guerre mondiale, par exemple, les caricaturistes cherchent à influencer sur les masses populaires en disséminant des images de « contre-propagande » qui montrent la réalité de la mort de masse. Dans le journal satirique, *Simplicissimus*, le dessinateur Olaf Gulbransson réalise une gravure représentant un squelette macabre déguisé en soldat. Dans cette illustration, le détournement du thème de la danse des morts réside dans le fait que l'auteur a voulu représenter, sous les traits d'une allégorie de la Mort, le corps *post-mortem* d'Albert Ball²⁹², un célèbre pilote de chasse britannique, décédé le 7 mai 1918. Dans cette image macabre, l'objectif du caricaturiste était de faire prendre conscience au *vulgum pecus* que la mort de masse touchait également les alliés des nations françaises et allemandes. Et effectivement, dans cette représentation, la Mort fauche deux soldats de l'armée de terre britannique.



Figure CVIII : Olaf Gulbransson, « Der grosse durchbruch », in *Simplicissimus*, 8 mai 1917, chromolithographie, Universitäts bibliothek Heidelberg.

Côté suisse, la neutralité des artistes entraîne une « dépolitisation » de l'image macabre. En effet, le squelette macabre ne représente pas un événement politique, économique ou militaire en particulier, mais un fait réel dépourvu de toute subjectivité. Dans la revue satirique, *Nebelspalter*, un artiste a représenté la Mort sous sa forme allégorique. Ici, le caricaturiste s'est largement inspiré du thème médiéval de la danse des morts pour représenter le caractère universel de la Mort. Mais, dans cette illustration, le détournement de l'image macabre réside dans le fait que la Mort est représentée sur un globe au milieu du système solaire. Or, à l'époque médiévale, les hommes croyaient que la terre était plate. Par conséquent, dans cette image macabre, l'utilisation d'une pléthore d'anachronisme, permet à l'artiste de réactualiser le thème de la danse des morts à l'époque

²⁹² Universitäts bibliothek Heidelberg, *Simplicissimus*. [En ligne]. [Consulté le 05 juin 2018]. Disponible sur : <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>

contemporaine. Et effectivement, dans cette illustration, l'artiste cherche à dédramatiser la mort de masse en représentant le caractère ordinaire du « dernier présent ». Dès lors, on peut parler d'une « apolitisation » de l'image macabre : le squelette décharné ne sert pas de « couverture » pour dénoncer un événement diplomatique ; il n'a pas de vocation à convaincre l'opinion publique d'une réalité déguisée ; et, il ne cherche pas à influencer sur les consciences individuelles et collectives.



Figure CIX: Anonyme, « Der Erdballtänzer », in *Nebelspalter*, n°34, 24 août 1918, chromolithographie, Bibliothèque Nationale de Suisse²⁹³.

Au XXe siècle, l'image macabre devient un instrument de « contre-propagande » qui permet aux artistes de lutter contre l'oppression. En France, par exemple, le gouvernement exige que la presse satirique face son « devoir » en disséminant auprès du grand public des dessins de presse en lien avec l'actualité officielle. Dans le journal *La Baïonnette*, le caricaturiste français, Paul Iribe, représente un crâne squelettique surmonté d'un casque militaire à l'effigie de l'aigle impérial allemand. Dans cette illustration, l'ennemi allemand est représenté sous la forme d'une allégorie de la Mort, la bouche ensanglantée, à cause des crimes abominables qu'il a commis²⁹⁴. De prime abord, on pourrait penser que l'image macabre vise uniquement les forces ennemies. Mais, dans la réalité des faits, la mort de masse n'est pas seulement causée par les armées allemandes. Et, dans cette illustration, l'anonymat du squelette laisse songer que les français, autant que les allemands, sont responsables de la mort de masse. En effet, on peut penser que le squelette macabre représente l'égalité des forces alliées et ennemies devant la mort de masse.

²⁹³ Anonyme, « Der Erdballtänzer », in *Nebelspalter*, n°34, 24 août 1918. [En ligne]. [Consulté le 13 juin 2018]. Disponible sur : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=neb-001:1918:44#1985>

²⁹⁴ Paul Iribe, « La danse macabre », in *La Baïonnette*, n°41, 13 avril 1916. [En ligne]. [Consulté le 13 juin 2018]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65809407.item>



Figure CX : Paul Iribe, « La danse macabre », in *La Baïonnette*, n°41, 13 avril 1916, chromolithographie, 31 x 23 cm, collection particulière des musées de Strasbourg²⁹⁵

En définitive, dans cette image macabre, le détournement de la thématique de la danse des morts réside dans le fait que la Mort se farde sous les traits d'un officier allemand alors qu'à l'époque médiévale, la Mort est anonyme et asexuée. Mais, c'est surtout dans les arts graphiques que les forces alliées et ennemies se déchaînent contre les belligérants franco-allemands. Dans sa série de cartes postales intitulée *Danse macabre européenne*, l'artiste italien Alberto Martini, dénonce les crimes commis par l'Allemagne et l'Empire Austro-Hongrois durant la Grande Guerre. L'objectif de ses affiches de propagande est le suivant : réveiller les consciences individuelles et collectives pour convaincre l'opinion publique que les forces ennemies sont responsables de l'ensemble des atrocités commises. A titre d'exemple, dans sa lithographie, *Acte de la danse macabre européenne*, il personnifie le conflit franco-allemand sous les traits d'un squelette macabre qui tire des marionnettes à l'effigie des chefs politiques. Ici, l'artiste détourne l'image macabre en lui attribuant un sens politique, et en personnalisant les corps *post-mortem*. Pour lui, ce sont les représentants politiques des nations européennes franco-allemandes qui sont responsables de la mort de masse. Et effectivement, dans cette lithographie, la mort détient Georges Clémenceau, ministre de la guerre en France, et l'Empereur allemand, Frédéric Guillaume Victor Albert de Hohenzollern. Dans cette illustration, l'artiste se positionne clairement du côté des forces alliées. Le belligérant allemand est représenté dans son armure car il s'apprête à entrer en guerre avec la nation française. Alors que, Georges Clémenceau, porte une potence sur son épaule. Elle personnifie la « Grande Guerre », qui est vécue, d'après Alberto Martini, comme une torture par les forces alliées²⁹⁶.

²⁹⁵ Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Op. Cit.*, p. 155.

²⁹⁶ MARTINI Alberto, *L'ultima danza macabra*, Treviso: Domenico Longo, 1915. [En ligne]. [Consulté le 18 juin 2018]. Disponible sur : https://www.europeana.eu/portal/en/record/2048088/RM0255_DIG_2874.html?q=alberto+martini

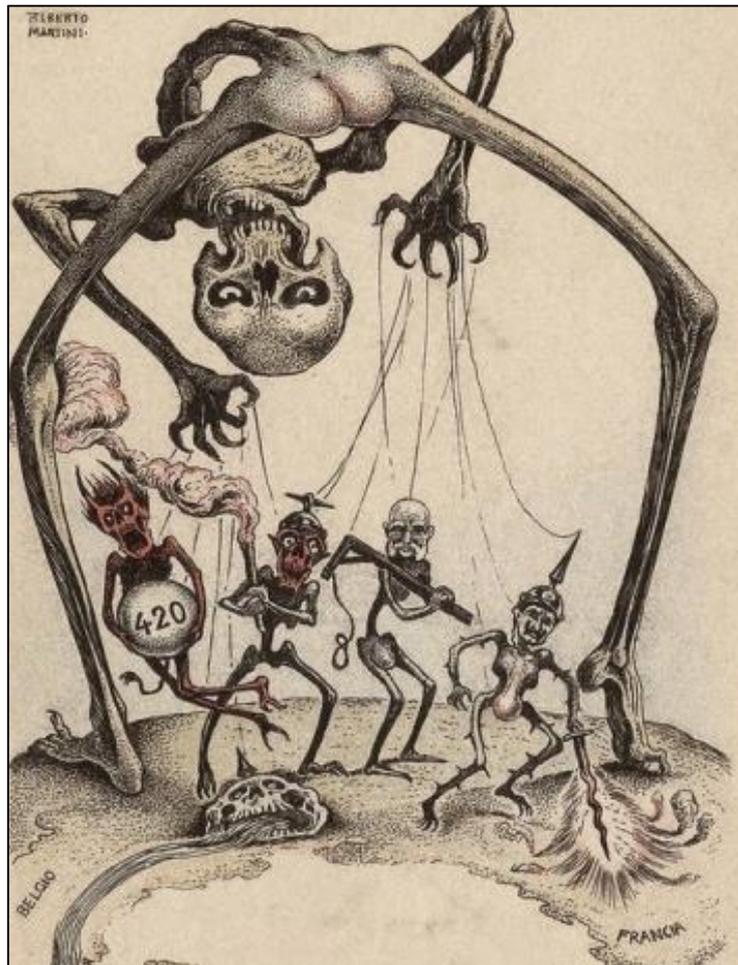


Figure CXI : Alberto Martini, *Danza Macabra Europea*, 1915, planche n°2, chromolithographie, Museo centrale del Risorgimento di Roma.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

Dans son sillon, Alfred Kubin édite une série de lithographies pour réveiller les consciences individuelles et collectives. Dans son recueil *Ein totenantz*, il dissémine des représentations traumatiques de la Grande Guerre. En effet, l'artiste s'engage dans l'armée austro-hongroise durant le conflit franco-prussien. A son terme, il reste bouleversé par les images de corps *post-mortem* qui ont guidé son quotidien durant quatre années de guerre. Par conséquent, dans sa lithographie, *Die Maske des Todes*, il représente une allégorie de la Mort à l'effigie d'un simple soldat allemand. Dans cette gravure macabre, l'artiste accuse délibérément les belligérants allemands d'avoir inutilement causé la mort d'une pléthore de poilus. Aussi, le « contre-discours » de cette illustration s'étend au-delà de l'association de l'allégorie de la Mort et de l'allégorie de la Guerre. Outre la critique véhémement à l'encontre du pouvoir politique allemand, l'artiste tente de disséminer auprès du grand public sa vision pacifique des relations diplomatiques. En définitive, le détournement du thème de la danse des morts réside ici dans le fait que l'image macabre ne fait référence à aucune catégorie sociale. En effet, les classes favorisées étaient mobilisées au même titre que les classes défavorisées durant la Première Guerre mondiale. Et comme nous l'avons abordé précédemment, l'évolution des mentalités individuelles et collectives influe sur la représentation du thème de la danse macabre à l'époque contemporaine. Ici, le squelette n'est pas en présence d'un moribond, il ne danse pas la sarabande, et il ne représente pas l'égalité de tous devant la mort. Il conserve son caractère ironique, et sa fonction de *memento mori*, dans le sens où l'image macabre sert d'exutoire aux vivants.



Figure CXII : Alfred Kubin, « Die Maske des Todes », in *Ein Totentanz*, 1918, impression photomécanique, 35,5 x 28 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg²⁹⁷.

En définitive, le détournement du thème de la danse des morts dans la presse satirique n'a pas de vocation à faire rire le grand public. Il permet surtout de réveiller les consciences individuelles et collectives pour alerter le grand public sur des réalités dissimulées. Dans les journaux satiriques français, par exemple, les caricaturistes cherchent essentiellement à contrecarrer les campagnes de

²⁹⁷ Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Op. Cit.*, p. 171.

propagande officielles. En effet, Honoré Daumier dénonce « l'asthénie » du gouvernement français à l'issue de la guerre franco-prussienne de 1870 ; et Paul Iribe révèle au *vulgum pecus* les mensonges du pouvoir politique concernant la mort de masse durant la Grande Guerre. Côté allemand, le détournement de l'image macabre se structure surtout autour de l'élaboration de « contre-discours ». En effet, les artistes germanophones accusent le gouvernement allemand d'avoir volontairement causé la mort d'une pléthore de soldats. C'est notamment le cas de l'artiste autrichien Alfred Kubin, qui reproche à l'État allemand d'avoir orchestré une mort de masse pour conserver des territoires dérobés à la France lors de la guerre franco-prussienne de 1870. Dans les journaux allemands, les images macabres témoignent d'un désenchantement du monde qui contraste avec l'image de « toute-puissance » véhiculée par le pouvoir politique. Dans le journal satirique, *Der Wahre Jacob*, par exemple, le gouvernement allemand est clairement accusé d'opprimer les classes sociales populaires, qui vivent dans des conditions sociales déplorables. En définitive, le thème de la danse des morts ne sert pas à décrédibiliser les événements historiques, politiques et économiques dans la presse satirique. C'est à partir de la Première Guerre mondiale que l'image macabre devient un instrument de lutte politique. En effet, à travers l'image de l'allégorie de la Mort, les artistes dénoncent les dangers auxquels s'expose le commun des mortels lorsque des régimes autoritaires accèdent à la gouvernance des états européens.

B- Vers une politisation de l'image macabre ?

« L'image macabre n'est pas le miroir de la résignation. Elle mobilise et démobilise. Elle restitue la violence. Elle panse les [imaginaires individuels et collectifs]. Elle permet à *quidam* de résister ou de se révolter contre les réalités politiques, économiques et culturelles qui impactent la mort²⁹⁸ »

Au terme de la Première Guerre mondiale, les crises politiques, économiques et sociales qui s'abattent sur les États européens engendrent une montée du nationalisme²⁹⁹. En effet, Joseph Staline instaure un régime autoritaire et totalitaire fondé sur l'idéologie communiste dans l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques (U.R.S.S.) ; Benito Mussolini intronise une dictature fasciste en Italie ; Adolf Hitler impose le national-socialisme, un mouvement d'extrême droite qui repose sur la hiérarchisation de l'espèce humaine à partir de la notion de « races » en Allemagne ; et Francisco Franco établit une dictature militaire en Espagne. Par conséquent, dans les arts graphiques, les artistes se mobilisent pour dénoncer les doctrines nationalistes. Ils utilisent l'image macabre pour réveiller les consciences individuelles et collectives quant à la menace que représentent les régimes totalitaires en Europe. Et dès lors, le thème de la danse des morts se politise. Il ne sert plus uniquement à décrédibiliser les gouvernements. Il ne permet plus seulement de revendiquer une réalité dissimulée par les belligérants. Mais, il se présente comme un « contre-pouvoir » susceptible de retourner l'opinion publique contre l'autoritarisme. En 1933, Adolf Hitler, nationaliste et chef du parti nazi allemand, est élu chancelier en Allemagne. Après son élection, des nationalistes, des socialistes, et des communistes se liguent contre lui pour dénoncer sa politique despotique. C'est le cas de l'artiste allemand, Ralph Soupault, qui se présente comme un nationaliste antihitlérien. Dans son œuvre, *Septembre en Allemagne, la fête de la moisson*, il dénonce la politique militaire du *Reichsführer*. En effet, le chef du parti nazi engage des *Sturmabteilung*, c'est à dire des sections d'assauts (SA), qui lui permettent d'éliminer ses opposants politiques. Par conséquent, dans cette illustration terriblement prémonitoire, l'artiste essaye de mettre en garde le *vulgum pecus*. Au premier plan, il représente une allégorie de la Mort en train d'effectuer un salut nazi. Et ce geste, qui lui permet de connoter politiquement l'image macabre, est une forme de contestation du régime hitlérien. En effet, si Adolf Hitler et ses partisans figurent en arrière-plan, c'est l'endoctrinement de masse généré par le régime nazi qui préoccupe l'artiste. Et effectivement, les assassinats commis par les adeptes du nazisme laissent présager des actes de répression violents, des massacres et des génocides dans un futur plus ou moins proche.

²⁹⁸ ALEXANDRE-BIDON Danièle, TREFFORT Cécile, *Op. Cit.*, p. 131.

²⁹⁹ HERMET Guy, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris : Éd. du Seuil, 1996, p.15.

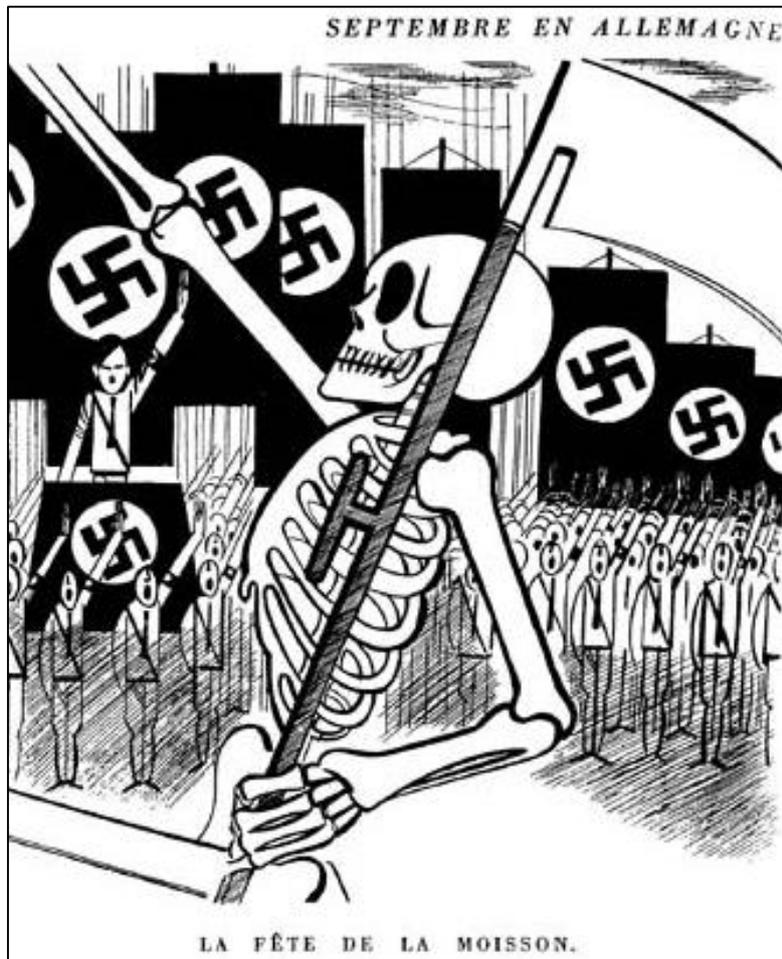


Figure CXIII : Ralph Soupault, *Septembre en Allemagne, la fête de la moisson*, 1934, impression offset, 35 x 30 cm, Collection Francis Meyer³⁰⁰

³⁰⁰ Philippe Kaenel, Franck Knoery, Frank Muller, Florian Siffer, *Op. Cit.*, p.181.

Dans son sillon, Helmut Herzfeld s'exile dès l'accession d'Adolf Hitler au pouvoir. Lors du référendum de la Sarre en janvier 1935, l'artiste berlinois dissémine des affiches de propagande à l'encontre du régime nazi pour informer le *vulgum pecus* des intentions du chancelier. Fervent communiste, il redoute une réunification des États allemands qui permettrait à Adolf Hitler d'obtenir la reconnaissance des nationalistes et des anciens combattants³⁰¹. Quelques jours avant le scrutin, il faut paraître en masse une rotogravure qu'il intitule *Der braune Tod vor den Toren*. Dans cette illustration, on aperçoit un squelette macabre déguisé en partisan du régime nazi. Subrepticement, l'allégorie de la Mort se dirige vers la région de la Sarre afin d'imposer ses idéologies racistes, nationalistes, et antisémites. Ici, la politisation de l'image macabre réside dans le fait que l'allégorie de la Mort se farde sous les traits d'un officier nazi. En effet, elle tient dans sa main droite une croix gammée, emblème du régime nazi par excellence, et un couteau aiguisé dans sa main gauche, en référence à la « nuit des longs couteaux³⁰² ». Dans cette illustration, Helmut Herzfeld cherche à influencer sur l'opinion publique. Il souhaite, comme Ralph Soupault, réveiller les consciences individuelles et collectives quant aux intentions politiques et militaires du parti nazi après la réunification de l'Allemagne. Et le 13 janvier 1934, ses craintes se confirment. L'enrôlement des masses populaires par le parti nazi est tel que 91% des électeurs votent « oui » à la réunification des États allemands.



Figure CXIV : Helmut Herzfeld, *Der braune Tod vor den Toren*, Berlin, Parti des travailleurs communistes de Berlin, 38,2 x 28 cm, rotogravure, 10 janvier 1935, Museum of Fines Arts of Houston.

³⁰¹ Maingon Claire, « Quand l'art dénonce la guerre », dans *L'art face à la guerre*, sous la direction de Maingon Claire. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2015, p. 95-120. URL : <https://www.cairn.info/l-art-face-a-la-guerre--9782842924317-page-95.htm>

³⁰² Chapoutot Johann, *Le meurtre de Weimar*. Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2010, 144 pages. URL: <https://www.cairn.info/le-meurtre-de-weimar--9782130580508.htm>. En 1934, les sections d'assauts reprochent à Adolf Hitler de ne pas tenir ses engagements politiques. Ils souhaitent devenir indépendants et s'opposent au chancelier. Dans l'ombre, ils continuent d'éminer de potentiels opposants au régime nazi. Et dans la nuit du 29 au 30 juin 1934, Adolf Hitler les fait assassiner.

En 1939, Adolf Hitler annexe la Pologne. Face à cet affront, les nations européennes décident de déclarer la guerre à l'Allemagne. Mais, le *Reichsführer* s'infiltré en Belgique, en France et aux Pays-Bas durant les mois de mai et juin 1940. Et cet événement à des répercussions sur l'ensemble du ponant. En effet, on estime que dix millions d'européens ont émigrés dans des pays étrangers pour fuir les troupes nazies³⁰³. Dans sa série de dessins, *Ein Totentanz*, Frans Masereel représente l'exode des populations européennes à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Dans cette illustration, l'artiste suisse représente un cortège d'exilés guidés par la Mort. Ici, l'allégorie de la Mort personnifie le régime nazi qui est accusé de déplacer les populations locales pour étendre son idéologie sur les nations européennes. Mais, en Europe, la plupart des pays sont dirigés par des dictateurs. Et, les populations qui émigrent s'installent dans des villages abandonnés situés dans des pays limitrophes. En définitive, dans cette image macabre, le thème de la danse des morts se nantit d'une portée politique. Pacifiste dans la première partie de sa vie, Frans Masereel s'engage effectivement contre le fascisme et le nazisme dans ses représentations macabres. En 1933, il écrit :

« Nous allons vers une époque où Goethe serait en prison, Beethoven pendu, Shakespeare enfermé, Rembrandt dans un camp de concentration, Voltaire guillotiné³⁰⁴ »

Cette citation qui précède de sept ans cette œuvre graphique, nous renseigne, dans une certaine mesure, sur les intentions de l'auteur. En effet, à travers l'exemple du nazisme, l'artiste dénonce les conséquences de la montée en puissance du fascisme : la suppression des libertés individuelles et collectives, les répressions sanglantes, et la politique expansionniste.



Figure CXV : Frans Masereel, *Ein Totentanz*, New-York : Pantheon Books, 1940, dessin au crayon.

³⁰³ Jean Vidalenc, *L'exode de mai-juin 1940*, Paris : PUF, 1957, pp. 13-32.

³⁰⁴ VAN PARYS Joris, *Frans Masereel : une biographie*, Bruxelles : AML Éditions, 2008, p. 264.

Côté Russe, le régime communiste est responsable des innombrables famines qui déciment les populations locales. En effet, les membres de « l'État ouvrier » refusent de se faire aider par les « États impérialistes³⁰⁵ ». Et cette politique « autosuffisante » engendre la mort de cinq millions de personnes dans le bassin de la Volga entre 1921 et 1922. Dans cette affiche de « contre-propagande », par exemple, un artiste anonyme a représenté un squelette macabre aux yeux gorgés de sang qui s'apprête à faucher un être vivant. Ici, l'artiste tente de dénoncer le désastre engendré par la famine sur les comportements sociaux. Et d'après les survivants, une pléthore de citoyens russes s'est adonnée à des actes anthropophagiques :

« Families were killing and devouring fathers, grandfathers and children. Ghastly rumours about sausages prepared with human corpses though officially contradicted, were common³⁰⁶ »



Figure CXVI : Anonyme, *La grande famine*, 1921, chromolithographie³⁰⁷.

Dans la réalité des faits, les survivants restent traumatisés par le souvenir des dépouilles posthumes. Et les rumeurs de cannibalisme demeurent invérifiables. Par conséquent, la portée politique de cette image macabre réside dans le fait que l'auteur remet en cause les fondements du régime communiste.

³⁰⁵ Vogt Carl-Emil, « Fridtjof Nansen et l'aide alimentaire européenne à la Russie et à l'Ukraine bolcheviques en 1921-1923 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2009/3 (N° 95), p. 5-12. URL : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2009-3-page-5.htm>

³⁰⁶ PATENAUDE Bertrand, *The big show in Bololand : the american relief expedition to Soviet Russia in the famine of 1921*, Stanford : Stanford University Press, 2002, p.265.

³⁰⁷ ROSTA posters, « La grande famine dans le bassin de la Volga », in *Affiches URSS, 1917-1924*. [En ligne]. [Consulté le 15 juin 2018]. Disponible sur : <http://affiches-urss.cinema-depot.fr/periode-1917-1924>

En 1940, le chef du gouvernement soviétique, Joseph Staline, décide de fédérer les états communistes. Après concertation, il fonde l'Union des Républiques Sociales Soviétiques (U.R.S.S.), une communauté de pays qui réunit les quinze républiques soviétiques d'Europe de l'est³⁰⁸. Mais, durant la Seconde Guerre mondiale, les nazis cherchent à discréditer le régime communiste pour annexer ses territoires³⁰⁹ : c'est le cas de la Lituanie, un pays balte que les allemands occupent de 1941 à 1944. Pour disqualifier l'idéologie bolchévique aux yeux du *vulgum pecus*, les hauts dignitaires du régime nazi disséminent des campagnes de propagande. Ils utilisent notamment le thème de la danse des morts pour faire le procès du communisme. Dans l'illustration *Kova bolševizmu !*, les nazis s'emparent de l'imagerie macabre pour s'affranchir de l'ensemble des crimes commis durant la Seconde Guerre mondiale³¹⁰. En effet, dans cette affiche de propagande, les nazis personnifient le communisme sous les traits d'une allégorie de la Mort. Le nazisme, quant à lui, est représenté sous la forme d'une épée phosphorescente qui empêche l'extension du communisme sur l'ensemble du ponant. Et d'après l'artiste, les nationalistes allemands viennent secourir les populations locales pour les préserver de la mort de masse. Mais, dans la réalité des faits, les autorités nazies viennent pour disséminer leur idéologie sur l'ensemble du globe. En définitive, dans cette image macabre, le thème de la danse des morts conserve des éléments traditionnels : le squelette incarne un groupe social défini, à savoir les communistes ; il est vêtu d'un costume à la couleur du bolchévisme ; et la dichotomie qui réside entre le nazisme et le communisme dans cette affiche, personnifie la rencontre de la vie et de la mort. En effet, à l'époque médiévale, le squelette macabre emportait sans distinction le Noble, le Clerc et le Paysan. Il se nantissait d'un costume à la mode du temps présent qu'il choisissait en fonction de l'activité professionnelle du moribond. Et, il faisait office de *memento mori*. Par conséquent, dans cette affiche de propagande³¹¹, le détournement de l'image macabre réside dans le fait que les nazis s'emparent du thème de la danse des morts pour influencer sur les convictions politiques du commun des mortels.

³⁰⁸ Gaudillière Jean-Paul, « À propos de l'URSS et de son histoire », *Mouvements*, 2005/1 (no 37), p. 142-145. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-1-page-142.htm>

³⁰⁹ Meyer Philippe, « Seconde Guerre mondiale en Baltique », dans *Baltiques. Histoire d'une mer d'ambre*, sous la direction de Meyer Philippe. Paris, Éditions Perrin, « Pour l'histoire », 2013, p. 394-418. URL : <https://www.cairn.info/baltiques--9782262042158-page-394.htm>

³¹⁰ Anonyme, *Kova bolševizmu !*, 1941-1944. [En ligne]. [Consulté le 18 juin 2018]. Disponible sur : <https://www.europeana.eu/portal/fr/record/2021803/C1B0001317664.html>

³¹¹ COQUIN Françoise-Xavier, « L'affiche révolutionnaire soviétique (1918-1921) : mythes et réalités ». [Article]. In *Revue des Études Slaves*, n°59, 1987, pp. 719-740. [En ligne]. [Consulté le 28 juin 2018]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_4_5690



Figure CXVII : Anonyme, *Kova bolševizmui !*, 1941-1944, chromolithographie, Martynas Mažvydas National Library of Lithuania

Mais, durant la Seconde Guerre mondiale, les nazis ne sont pas les seuls à incriminer le communisme pour s'affranchir des problèmes politiques, sociaux et culturels occasionnés par les conflits armés. Durant la guerre civile espagnole (1936-1939), par exemple, le parti nationaliste dissémine des affiches de propagande qui associent les revendications du parti républicain au communiste. En effet, les partisans du général Francisco Franco accusent, à tort, les républicains de vouloir instaurer un régime communiste à la tête de l'État espagnol. Dans l'affiche *El comunismo siembra la muerte*, par exemple, un artiste anonyme rend les républicains responsables de la mort de masse qui sévit en Espagne depuis le début de la guerre civile³¹². Ici, l'image macabre est pourvue d'un sens politique puisque le squelette macabre incarne le communisme, un régime politique anathématisé par les nationalistes. En effet, les nationalistes accusent leurs rivaux de vouloir instaurer un régime totalitariste et autosuffisant pour les discréditer. Mais, en réalité, l'artiste s'inspire des affiches de propagande russes pour instaurer un culte de la personnalité du général Franco. Dans la légende rhétorique qui figure en dessous de l'image, le slogan ajouté par l'artiste est révélateur : « Franco lo vence en los campos de batalla ! ». Francisco Franco est présenté comme le sauveur de l'Espagne et le vainqueur de la guerre³¹³.



Figure CXVIII: Anonyme, *El comunismo siembra la muerte*, 1936-1939, Servicio Nacional de Propaganda, lithographie.

³¹² Académie de Grenoble, « El comunismo siembra la muerte », in *Affiches de propagande*, p.2. [En ligne]. [Consulté le 18 juin 2018]. Disponible sur : http://www.ac-grenoble.fr/college/pagnol.valence/file/HDA/Espagnol/Affiches_de_Propagande_Guerre_civile.pdf

³¹³ *Ibid.*, p.2.

Dans la propagande antifranquiste, le thème de la danse des morts est également utilisé pour dénoncer la montée en puissance du général Franco et de ses partisans nationalistes. Dans une affiche lithographiée de 1937, *El generalísimo*, un certain Pedrero représente le général Francisco Franco en compagnie des trois groupes sociaux qui le soutiennent contre l'établissement d'un régime républicain : l'Église, l'Armée, et la Bourgeoisie³¹⁴. Dans cette illustration républicaine, l'artiste utilise le thème de la danse des morts pour discréditer le général Franco aux yeux du *vulgum pecus*. Il cherche à démontrer que le général est un individu dangereux pour l'équilibre du pays. Dans cette image macabre, Francisco Franco est représenté avec un casque à pointe allemand. Sur son armure, le squelette macabre qui personnifie le général, possède une croix gammée nazie. Son apparence monumentale laisse présager que ce militaire de carrière a l'intention d'instaurer un régime fascisme car il collabore avec des dictatures européennes³¹⁵. Et effectivement, durant la guerre civile, il fait appel au régime nazi pour se réarmer. De plus, lorsque l'affiche paraît en 1937, le patriotisme de Franco accroît les inquiétudes des républicains qui craignent l'intronisation d'une dictature fasciste en Espagne. En effet, durant la guerre civile, Francisco Franco combat les idées républicaines au nom de la restauration d'un régime conservateur.



Figure CXIX : El pedrero, *El generalísimo*, 1937, Madrid, Junta Delegada de Defensa de Madrid, 100 x 70 cm, lithographie, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En Italie, le dictateur fasciste, Bénéto Mussolini, est rarement dépeint sous la forme d'un squelette macabre. Mais, dans une illustration anonyme intitulée *A bas la guerre impérialiste*³¹⁶, le portrait *post-mortem* de Mussolini figure sur tract clandestin. De prime abord, on pourrait penser qu'il s'agit d'une illustration fasciste. En effet, le thème de la danse macabre est régulièrement convoqué par les

³¹⁴ *Ibid.*, p.1.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ STURANI Enrico, *Mussolini, un dictateur en cartes postales*, Paris : Somogy, 1997, p. 235.

fascistes car il représente la rhétorique du sacrifice et l'exaltation de la guerre³¹⁷. Mais, dans la presse communiste, cette image macabre permet de dénoncer la mort de masse et les crimes commis par le dictateur italien. En effet, on retrouve des éléments traditionnels de la thématique. L'image se nantit d'un caractère satirique, elle s'insère dans un contexte de crise politique, économique et sociale, et le squelette macabre incarne l'allégorie de la Mort. Mais, le détournement de l'image macabre réside dans le fait que la Mort se farde sous les traits de Mussolini, qu'elle se connote d'un sens politique (image de propagande éditée par le parti communiste pour discréditer le fascisme) et qu'elle s'émancipe de l'iconographie traditionnelle chrétienne (l'image macabre perd sa fonction de *memento mori* et il n'est pas question du devenir *post-mortem* des moribonds).

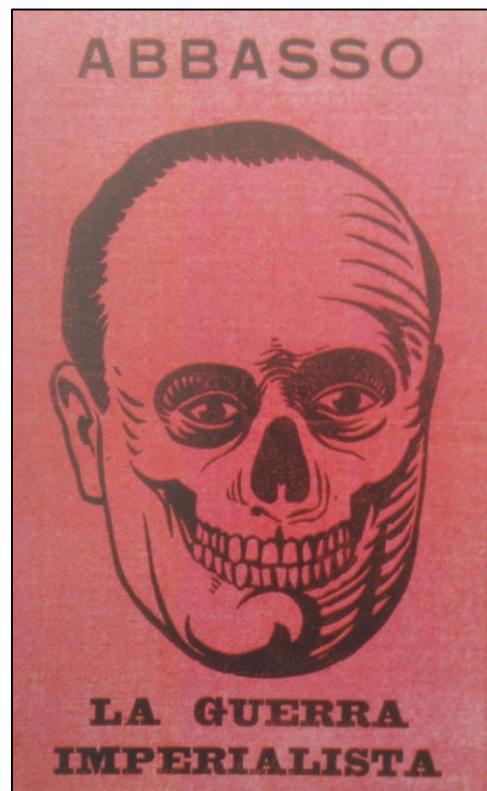


Figure CXX : Anonyme, *A bas la guerre impérialiste*, 1930, tract politique, presse clandestine communiste.

En définitive, le thème de la danse des morts se politise au XXe siècle. Les artistes détournent l'image macabre pour discréditer les régimes fascistes qui s'implantent en Europe. Ils accusent notamment les nationalistes de semer le trouble sur l'ensemble du ponant. Mais, les nationalistes allemands, italiens, russes et espagnols se réapproprient également la thématique pour incriminer leurs adversaires. En Allemagne, les nazis cherchent à annihiler le communisme pour annexer l'Europe de l'est. Ils utilisent l'allégorie de la Mort pour interrompre l'extension du « monstre » communiste, ce gigantesque squelette à la peau rouge qui génère une mort de masse. En Espagne, le thème de la danse des morts est détourné par les nationalistes. Dans les campagnes de propagande, les artistes

³¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

Partie II : Les métamorphoses du squelette macabre à l'époque contemporaine

s'inspirent considérablement de la propagande nazie. Ils réutilisent l'image macabre pour convaincre le *vulgum pecus* que les républicains cherchent à instaurer un régime communiste. En définitive, malgré le détournement de l'image macabre à des fins politiques, le thème de la danse des morts conserve des éléments traditionnels. En effet, le squelette macabre désigne systématiquement un groupe social, il se vante d'un costume qui permet à *quidam* d'identifier sa victime, et sa représentation allégorique est encore utilisée pour dénoncer des réalités qui concernent le monde des vivants. Mais, durant la Seconde Guerre mondiale, un groupe social se réapproprie considérablement le thème de la danse des morts. Il s'agit des populations juives persécutées par le régime nazi. En effet, les victimes de l'Holocauste se servent de l'image macabre pour dénoncer les crimes commis par Adolf Hitler et ses partisans, et pour résister à la mort de masse qui hante les mémoires individuelles et collectives dans les camps de concentration.

C- Les prolongements du thème de la danse des morts dans les camps de concentration

« Tous les matins, l'orchestre sortait et marchait entre les morts et les cadavres qui étaient là par terre. Et pendant que les cheminées brûlaient, [il] traversait le camp avec [ses] violons infernaux³¹⁸ »

Durant la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), les nazis annexent des régions situées en Europe de l'est pour disséminer leur idéologie raciale sur l'ensemble du ponant. Pour se faire, ils massacrent des populations juives. Mais, en 1942, le génocide s'intensifie. Et le chancelier allemand, Adolf Hitler, décide d'exterminer la totalité du peuple juif. Dès lors, les victimes ne sont plus seulement fusillées. Elles sont gazées au zyklon B, un gaz toxique qui tue trente-six fois plus vite que le monoxyde de carbone³¹⁹. Au total, six millions de juifs sont assassinés. C'est presque 40% de la population juive au XXe siècle. Mais, dans les camps de concentration, les artistes parviennent à résister contre le régime nazi en utilisant l'image macabre comme exutoire. En effet, dans les camps d'extermination, la mort de masse hante les mémoires individuelles et collectives. Et dans les arts graphiques, les artistes représentent la réalité du cadavre en dépeignant les atrocités commises par les nazis.

« Dans les camps de concentration, des Juifs déportés sont morts de faim, de maladie et d'épuisement. D'autres ont été victime de meurtres et de mauvais traitements³²⁰ »

En déportation, certains prisonniers réalisent des dessins qui témoignent de l'omniprésence de la mort dans les camps. En effet, cette confrontation permanente avec l'anamorphose du corps « mort » génère une résurgence du thème de la danse des morts. La présence de corps entassés dans des fosses communes, l'apparence squelettique des détenus, et la mort de masse provoque, dans une certaine mesure, une résurgence de l'image macabre. Durant la Première Guerre mondiale, on avait déjà assisté à la réminiscence du thème de la danse des morts dans les arts graphiques. L'absence de sépulture pour les défunts, l'amoncèlement de corps déchiquetés par les obus, et la disparition des corps *post-mortem* avait effectivement incité les artistes à se réapproprier le thème de la danse macabre pour dénoncer les horreurs de la guerre. Par conséquent, dans les camps de concentration, les détenus détournent l'image macabre pour adapter la thématique à la réalité de la mort dans les centres d'extermination.

³¹⁸ BOTZ Gerhard, POLLAK Michael, GLAS-LARSSON Margareta, « Survivre dans un camp de concentration », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°41, 1982, p. 14. [En ligne]. [Consulté le 26 juin 2018]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_41_1_2140

³¹⁹ Brayard Florent, « L'humanité versus Zyklon B. L'ambiguïté du choix de Kurt Gerstein », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/1 (no 73), p. 15-25. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-1-page-15.htm>

³²⁰ Kranz Tomasz, « L'extermination des Juifs dans le camp de concentration de Majdanek », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2012/2 (N° 197), p. 179-243. URL : <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2012-2-page-179.htm>

Dans les représentations iconographiques judaïques, le squelette macabre est rarement en présence de son double *in vivo*. Il incarne le moribond. Ce « mort-vivant » ni mort ni vivant qui attend que la mort s'empare de lui pour le sauver de l'horreur des camps. Mais, durant la Seconde Guerre mondiale, certains éléments traditionnels de la danse des morts réapparaissent. Le caractère satirique du squelette macabre, la rencontre des morts et des vivants, et la présence d'instruments de musique rappellent sans aucun doute le thème originel de la danse macabre. Somme toute, dans les représentations iconographiques contemporaines, le détournement de l'image macabre réside dans le fait que la mort ne s'attaque plus à un groupe social mais à un groupe ethnique, qu'il ne s'agit plus d'une malédiction divine mais d'une volonté humaine, et que la mort n'est plus cette faucheuse égalitaire de l'époque médiévale, mais un monstre inégalitaire qui extermine les hommes avec un discernement effroyable. Ainsi, les représentations de la danse des morts dans les camps de concentration sont parsemées d'éléments contemporains. Les artistes représentent généralement une pléthore de corps *post-mortem*, il n'existe aucune hiérarchie sociale, et la mort s'invite dans le quotidien des vivants. Par conséquent, dans cette sous-partie, les images sélectionnées allient des éléments traditionnels de la danse des morts avec leurs prolongements contemporains.

Dans son illustration, *Une charrette de Buchenwald remplie de déportés presque morts*, le détenu Walter Spitzer représente des vivants à l'état de squelette³²¹. Dans ce croquis, on retrouve des éléments traditionnels de la danse des morts. En effet, si les corps squelettiques ne sont pas les doubles posthumes des vivants qui les transportent, ils leurs renvoient leur propre image macabre. De plus, un squelette accroupi dans le charriot, peut-être une allégorie de la Mort, semble prévenir ses camarades de leur devenir *post-mortem*. Enfin, les vivants sont vêtus d'un costume qui permet à *quidam* de les identifier, alors que les morts et les corps squelettiques sont dépourvus de vêtements. Mais, dans cette illustration, l'artiste a ajouté des éléments contemporains. En effet, et à l'instar des représentations macabres de la Première Guerre mondiale, l'auteur représente la mort de masse en multipliant les corps « morts ». Les morts ne dansent pas la sarabande. C'est la Mort qui s'invite dans le quotidien des vivants. Et enfin, le caractère satirique du squelette macabre est quasiment absent dans cette représentation. C'est le message véhiculé par l'image macabre qui nous permet de comprendre que le thème de la danse des morts est utilisé ici pour condamner les massacres orchestrés par les nazis. En outre, dans les camps de concentration, ces dessins de déportés étaient généralement considérés comme des actes de résistance. Mais, pour l'auteur, ses représentations macabres n'avaient « aucune prétention historique ». En effet, lors de son « incarcération » dans les camps d'extermination, Walter Spitzer « n'a jamais pensé que [ses] dessins étaient [des actes] de résistance³²² ». Il « photographiait » des scènes du quotidien afin de laisser un témoignage de son passage à Buchenwald. Mais, contrairement à de nombreux artistes déportés dans les camps de concentration, il a pu reproduire, grâce à sa mémoire rétrospective, les dessins qu'il avait réalisés lors de sa détention.

³²¹ SPITZER Walter, *Sauvé par le dessin*, Lausanne : Favre, 2004, p. 107.

³²² France Info, *Walter Spitzer, sauvé des camps grâce au dessin*. [En ligne]. [Consulté le 26 juin 2018]. Disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/walter-spitzer-sauve-des-camps-grace-au-dessin_1682941.html

En effet, lorsque les alliés libèrent les camps d'extermination en 1945, Walter Spitzer fait partie des survivants. Ses dessins deviennent alors un exemple représentatif du détournement de l'image macabre dans les camps de concentration.



Figure CXXI : Walter Spitzer, *Une charrette de Buchenwald remplie de déportés presque morts*, 1945, Musée de Beit Lohamei Ha Ghetot (Israël)

Dans son sillon, Félix Nussbaum (1904-1944), juif allemand déporté à Auschwitz en 1944, témoigne de la persistance du thème de la danse des morts dans l'iconographie judéo-chrétienne contemporaine. En effet, si la danse macabre a longtemps été considérée comme un motif chrétien, la thématique demeure profane. Et durant la Seconde Guerre mondiale, les mémoires individuelles et collectives restent hantées par les atrocités de la « Grande Guerre ». Dans les arts graphiques, par exemple, la prosopopée de la Mort ressurgit. Et dans son tableau, *Le triomphe de la Mort*, Félix Nussbaum reprend le thème de la danse des morts. Des squelettes macabres jouent de la trompe, de la flûte et de l'orgue en dansant la sarabande ; la Mort emporte les vivants sans regarder leur rang, leur âge, leur sexe ou leurs richesses ; et les séides de la Mort font offices de *Memento mori*. En ce qui concerne les éléments contemporains, l'artiste est influencé par les productions graphiques d'Otto Dix, et par les œuvres artistiques du courant « Nouvelle Objectivité » qui préconise un retour au réel et au quotidien. En effet, il représente une pléthore de corps *post-mortem*, l'arrière-plan ressemble à un paysage de champ de bataille bombardé par des obus, et la Mort s'insinue dans le quotidien des vivants.



Figure CXXII : Félix Nussbaum, *Le triomphe de la mort*, 18 avril 1944, huile sur toile, 100 x 150 cm, Musée d'art et d'histoire du judaïsme de Paris.

Dans cette image macabre, on retrouve effectivement le thème de l'irruption de la Mort dans le quotidien inauguré par Hans Holbein dans ses *Simulachres et histoires faces de la mort*. La Mort s'introduit dans les camps de concentration, et elle emporte ses victimes pendant leurs activités de la vie quotidienne. Mais, dans cette représentation, Félix Nussbaum reprend également la tradition iconographique instaurée par Matthäus Merian dans sa série de gravures sur la danse macabre du Grand-Bâle. En effet, les squelettes macabres portent des vêtements de détenus, la Mort les a dépossédés de leurs effets personnels, et leurs corps *post-mortem* sont soumis à une anamorphose inégale. Sommes toutes, la « solution finale » établit par le régime nazi pour exterminer le peuple juif durant la Seconde Guerre mondiale fait prendre conscience à cet artiste-peintre allemand exilé en Belgique que sa mort est inéluctable. En effet, Félix Nussbaum est arrêté et déporté en 1940 dans un camp de concentration duquel il parvient à s'enfuir. Il mène alors une vie clandestine durant quatre années avant d'être à nouveau arrêté, déporté et gazé en août 1944. Par conséquent, dans ses représentations graphiques, l'artiste ne dépeint pas l'horreur des camps d'extermination. Il représente son angoisse de mourir en résistant au nazisme par le truchement de l'image macabre :

« Si je meurs, ne laissez pas mes peintures me suivre, mais montrez-les aux hommes³²³ »

En définitive, Félix Nussbaum ne représente pas son expérience de la Mort dans les camps de concentration. Mais sa perception de la réalité de la Mort d'après son vécu personnel en camp d'internement. En effet, dans sa représentation picturale, les corps squelettiques ne sont pas véritablement des squelettes. Ils n'incarnent pas le double *post-mortem* d'un vivant. Mais, des « morts-vivants » en sursis qui attendent l'arrivée inéluctable de leur décès. Néanmoins, dans les camps d'extermination, certains détenus parviennent à représenter le visage de la Mort.

³²³ « Images, lettres et sons », Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2011/3 (n° 111), p. 177-190. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-3-page-177.htm>

C'est le cas du résistant français, Léon Delarbre (1889-1974), un déporté qui représente des scènes de la vie ordinaire dans les centres d'extermination où il séjourne³²⁴. Lors de son transfert à Bergen-Belsen, par exemple, il parvient à conserver son carnet de dessins. Et durant cette « marche de la mort », il s'empare du thème de la danse des morts pour représenter la réalité de la mort de masse dans les camps. Dans *Misère*, un dessin qu'il réalise durant sa détention, Léon Delarbre représente un corps *post-mortem* surmonté d'un squelette macabre³²⁵. Dans cette illustration, on peut retrouver des éléments traditionnels de la danse des morts. En effet, l'artiste semble avoir représenté le cadavre d'un moribond en présence de son double posthume. Le squelette demeure nu, asexué, et décharné comme dans les danses macabres médiévales. Et l'amoncellement des corps laisse songer que l'auteur fait référence à l'entassement des cadavres dans les fosses communes. Par conséquent, dans cette image macabre, les corps décharnés font penser aux cadavres de pestiférés abandonnés dans des tranchées lors des épidémies de peste du XVe siècle.

En outre, le détournement de l'image macabre dans cette illustration réside dans le fait que l'artiste n'a pas représenté de manière distincte le corps *post-mortem*. Ici, l'allégorie de la Mort n'est pas convoquée pour critiquer un groupe social, pour protester contre une infortune, ou pour résister face à une offensive. Mais, pour prolonger les travaux des victimes de la Première Guerre mondiale, qui se sont évertuées à détourner le thème de la danse macabre pour rematérialiser la réalité de la mort sur les champs de bataille. Ainsi, et contrairement aux représentations de l'époque médiévale, le squelette macabre de Léon Delarbre ne danse pas la sarabande, ne joue pas d'un instrument de musique, et ne se moque pas du vivant qu'il est en train d'emporter. En effet, l'omniprésence de la mort dans les camps de concentration contamine les imaginaires individuels et collectifs. Et dès lors, l'allégorie de la Mort n'apparaît plus sous sa forme traditionnelle et universelle. Elle s'insinue dans le quotidien des vivants, elle se déshumanise et elle perd son caractère égalitaire.

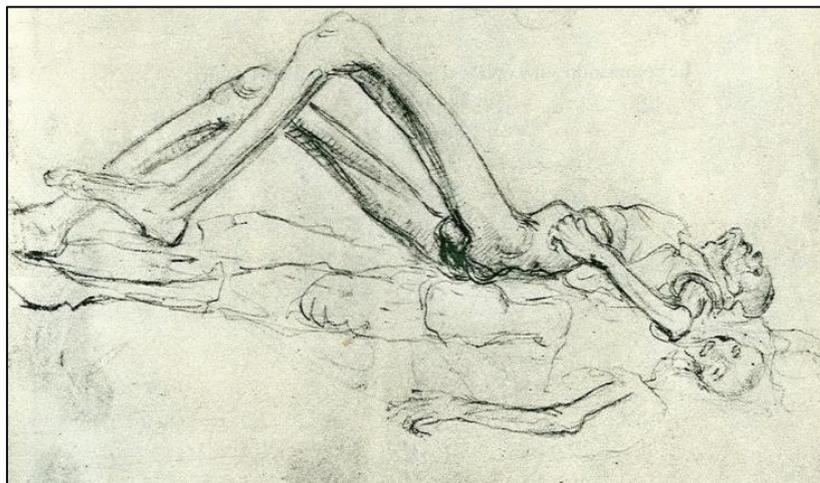


Figure CXXIII : Léon Delarbre, *Misère*, février 1945, dessin au crayon, Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon.

³²⁴ BILLOT Renée, *Léon Delarbre : le peintre déporté : croquis d'Auschwitz, Buchenwald et Dora*, Éd. de l'est, 1989, pp. 25-34.

³²⁵ *Ibid.*, p. 48.

En définitive, dans cette représentation macabre, le thème de la danse des morts perd sa fonction de *Memento mori*. En effet, si la Mort s'empare toujours de *quidam*, la réalité du « dernier présent » dans les camps d'extermination engendre une métamorphose des attitudes individuelles et collectives devant la mort. Les détenus se représentent le caractère inéluctable de la mort. Ils sont à l'affût des signes de leur propre finitude. Et, l'aspect physique de leurs corps influe sur leur rapport personnel au thème de la danse macabre. Ainsi, dans sa représentation picturale, *Le petit camp à Buchenwald*, l'artiste-peintre, Boris Taslitzky, représente l'indicible. Marqué par le décès de son père durant la Première Guerre mondiale, il résiste contre la déshumanisation de la mort par le truchement des arts graphiques. Dans ce dessin, par exemple, l'allégorie de la Mort est représentée au centre de la composition. Elle fixe le spectateur, enroulée dans un manteau rouge, pour témoigner de la mort de masse et du sang versé par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Dans cette peinture, on peut parler d'un prolongement et d'un détournement du thème de la danse des morts. En effet, les vivants et les morts s'entremêlent, chaque vivant est affublé d'un costume qui correspond à sa fonction (l'officier allemand porte son uniforme de nazi, les détenus se nantissent d'un costume rayé blanc et bleu), et le squelette macabre fait office de *Memento mori*. Mais, dans cette représentation de la danse des morts, les squelettes ne dansent pas, ils ne se moquent pas, et ils ne s'expriment ni oralement ni musicalement. En effet, si l'artiste colore sa fresque de la danse des morts comme à l'époque médiévale, le détournement de l'image macabre réside dans le fait que Boris Taslitzky dénonce l'anonymat et la déshumanisation des corps *post-mortem* dans les camps de concentration.



Figure CXXIV : Boris Taslitzky, *Le petit camp à Buchenwald*, 1945, huile sur toile, 300 x 500 cm, Paris, Centre Pompidou.

Sommes toutes, dans les camps de concentration, le thème de la danse des morts réapparaît sous ses formes anciennes et contemporaines. En effet, les artistes convoquent l'allégorie de la Mort pour dénoncer la monstruosité de leurs conditions de vie et de mort dans les camps d'extermination. Généralement, le squelette macabre fait office de *Memento mori*. Il entraîne dans une danse infernale ses victimes. Et, chaque personnage se nantit d'un costume adapté à son statut

social. Mais, dans les représentations contemporaines, le thème de la danse macabre se métamorphose. Les personnages *in vivo* ne sont plus représentés en présence de leurs doubles *post-mortem* ; les squelettes macabres ne sont plus considérés comme des cadavres mais comme des « morts-vivants » ; la Mort s'insinue dans le quotidien des vivants ; elle s'adapte à toutes les situations ; et sa faux, symbole de l'égalité de tous devant la mort, disparaît des représentations iconographiques. De surcroît, à l'époque contemporaine, le caractère « chrétien » de la danse des morts se dissipe. En effet, durant la Première Guerre mondiale, la danse macabre se « laïcise ». Elle ne représente plus le devenir posthume de *quidam*. Mais les tourments des vivants. Et dans ce *continuum*, les artistes juifs réintroduisent le thème de la danse des morts dans les camps de concentration pour exorciser les images traumatiques qui hantent leurs mémoires individuelles et collectives. Dans certaines représentations macabres, par exemple, on retrouve le thème de l'irruption de la mort dans le quotidien. En effet, jusque dans la seconde moitié du XXe siècle, les œuvres de Hans Holbein, et de son disciple, Matthäus Merian, participent au renouvellement de l'image macabre. En définitive, le détournement de l'image macabre dans les camps de concentration réside dans le fait que le thème de la danse des morts ne représente plus une réalité universelle, mais une réalité individuelle. La mort perd son caractère universel, elle ne possède plus sa fonction de *memento mori*, et ses moyens d'expression, à savoir la musique, la poésie, et la satire, lui sont retirés. Mais, dans les centres d'extermination, les artistes utilisent surtout l'image macabre pour lutter contre le nazisme, pour dépeindre la réalité de la mort de masse dans les camps, et pour s'affranchir de leurs angoisses individuelles et collectives.

En outre, dans la presse satirique, dans les affiches de propagande politiques, et dans les dessins réalisés en camps de concentration, le détournement de l'image macabre permet surtout aux artistes de réveiller les consciences individuelles et collectives. En effet, dans les arts graphiques, le thème de la danse des morts se nantit de trois fonctions : une fonction apotropaïque, qui permet à *quidam* de neutraliser ses préoccupations ; une fonction diplomatique, pour défendre ou anathématiser une cause ou une idéologie ; et une fonction nihiliste, qui consiste à dépeindre des réalités pour les désamorcer. Dans la presse satirique, par exemple, le thème de la danse des morts est essentiellement convoqué sous sa forme allégorique pour contrecarrer les discours du pouvoir politique. *A contrario*, dans les campagnes de propagande nationalistes, les artistes s'emparent de la thématique pour discréditer leurs adversaires. *In fine*, dans les représentations macabres judaïques, la danse macabre reste populaire auprès des artistes car elle permet de dénoncer la mort de masse, de résister contre le nazisme, et de se défaire des images traumatiques générées par les conditions de vie et de mort dans les camps. En définitive, à l'époque contemporaine, le thème de la danse des morts réapparaît dans des contextes de crises politiques, économiques et sociales propices à son détournement. Durant la guerre franco-allemande de 1870, l'image macabre permet aux artistes de décrédibiliser les actions du pouvoir politique. Durant la Première Guerre mondiale, les artistes s'emparent de la thématique pour panser leurs consciences individuelles et collectives. Dans l'entre-deux guerres, la montée des nationalismes engendre une politisation de l'image macabre. Et, durant la Seconde Guerre mondiale, l'image macabre s'insinue dans le quotidien des vivants. Mais, dans les représentations macabres contemporaines, le thème de la danse des morts conserve des éléments traditionnels. La mort emporte, sans distinction de genre, les hommes, les femmes et les enfants quel que soit leur rang,

leur âge ou leur sexe. Elle conserve son apparence de squelette décharné. Et, sa représentation allégorique permet à *quidam* de se libérer de ses angoisses existentielles. Toutefois, dans les danses macabres modernes, des éléments contemporains hérités de la Première Guerre mondiale s'introduisent dans les arts graphiques. On assiste à une multiplication des corps *post-mortem* et la Mort perd son caractère égalitaire en se fardant sous les traits du contendant. *In fine*, dans les prolongements contemporains du thème de la danse des morts, des éléments ajoutés par Matthäus Merian dans sa série de gravure sur la danse macabre du Grand-Bâle restent présents. En effet, quel que soit l'époque, les costumes des moribonds se réactualisent. La Mort s'acclimate à l'évolution des mentalités individuelles et collectives. Et les personnages de la fresque macabre fluctuent en fonction des événements politiques, économiques et culturels.

Partie I : Aux prolégomènes de l'imagerie macabre

CONCLUSION

« La crainte de la mort a toujours existé. Mais, à l'époque médiévale, celui qui allait mourir avait mis ses affaires en ordre, fait son testament, reçu les sacrements. [Tandis qu'à l'époque contemporaine], le mourant ignore qu'il va mourir. Il a du mal à se représenter sa fin. L'idée du néant lui est insupportable. Et pour cause, la Mort a changé et son image et son attente³²⁶ ».

En définitive, le thème de la danse des morts demeure sans précédent à l'époque médiévale. Les thématiques antiques comme celles de la Jeune Fille et la Mort et des Vanités n'ont eu aucune incidence sur son apparition. Longtemps considéré comme un genre iconographique chrétien, le thème de la danse des morts demeure néanmoins profane. C'est l'impact de la thématique sur les masses populaires qui a incité le clergé séculier à l'intégrer dans sa pédagogie religieuse pour édifier les âmes dévotes. A l'automne du Moyen-Age, le thème de la danse macabre répond effectivement aux besoins du *vulgum pecus* : il ordonne le monde en hiérarchisant les vivants et en égalisant le statut des mourants. Cependant, si la thématique fait office de *memento mori*, elle permet surtout au commun des mortels d'exorciser ses angoisses eschatologiques. Et, dans ce *continuum*, elle nous renseigne sur l'évolution des mentalités individuelles et collectives. Au XVe siècle, les épidémies, les guerres et les famines modifient les attitudes devant la mort et génèrent des épisodes de frénésies collectives. En effet, les vivants se préoccupent de leur devenir *post-mortem* en l'absence de *preparatio mortis*. Et, dans ce contexte apocalyptique, c'est le thème de la danse des morts qui permet au commun des mortels de prendre conscience que la mort n'épargne personne, qu'elle est indifférente aux inégalités sociales, et que le corps *post-mortem* n'a aucune importance face à la psychostasie. A l'époque moderne, la diffusion de l'imprimerie à caractère mobiles et le développement de la xylographie marquent un tournant dans les usages et les fonctions de l'image macabre. En effet, si la thématique conserve ses invariants, elle s'émancipe considérablement de l'iconographie chrétienne en disparaissant de l'espace monumental. Mais, comment expliquer cette disparition soudaine de la sphère architecturale ? Au XVIe siècle, une querelle éclate entre les protestants et les catholiques. Elle aboutit à une prise de distance avec les représentations macabres qui sont considérées comme chrétiennes et à l'abandon des fresques monumentales situées dans des cités protestantes. A Bâle, par exemple, la précarité du support monumental incite Matthäus Merian à reproduire la peinture médiévale. Son œuvre, qui rendra la fresque bâloise célèbre sur l'ensemble du ponant, rencontrera un franc succès entre le XVIIe et le XIXe siècle. Et d'après les études menées dans ce mémoire de recherche, on peut dire que ce graveur germano-suisse a contribué, dans une certaine mesure, à la prolongation et à la métamorphose de la thématique macabre à l'époque contemporaine. En effet, dans ses gravures macabres, Matthäus Merian adapte les costumes de ses figures à la mode moderne, transforme l'apparence des squelettes en fonction de l'évolution des savoirs ostéologiques, et modifie l'apparence de ses personnages *in vivo* en affublant à chaque représentant de la

³²⁶ Bersay Claude, « La peur de la mort », Études sur la mort, 2008/2 (n° 134), p. 125-133. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2008-2-page-125.htm>

procession macabre, un visage contemporain. *In fine*, cette tradition iconographique instaurée par Matthäus Merian se place dans la continuité des travaux de Hans Holbein, un célèbre graveur allemand qui a été considéré, à tort, comme l'auteur de la fresque bâloise. Elle contribue notamment à la résurgence de la thématique de l'irruption de la mort dans le quotidien. Mais, quels auraient été les prolongements de l'œuvre de Matthäus Merian si Hans Holbein n'avait pas été considéré comme l'auteur de la danse macabre bâloise ? Ses gravures macabres n'auraient probablement pas été rééditées au XIXe siècle. Et c'est pour cette raison qu'on ne peut pas dire que Matthäus Merian est à l'origine de la métamorphose de la thématique macabre à l'époque contemporaine. En effet, si la forme traditionnelle de la danse des morts persiste dans les rééditions de textes imprimés au XVIIIe siècle, le thème de la danse macabre oscille entre continuités et ruptures dans les arts graphiques au XIXe siècle.

D'un côté, la thématique conserve certains invariants. La Mort se présente sous la forme d'un squelette macabre, elle incarne les préoccupations du temps présent et elle se nantit d'attributs relatifs à sa fonction professionnelle ou à son statut social. De l'autre, l'image macabre se réactualise. Durant la Première Guerre mondiale, par exemple, les cadavres décharnés abandonnés sur les champs de bataille génèrent un traumatisme dans les mentalités individuelles et collectives. Par conséquent, l'anonymat du corps *post-mortem* devient insupportable. Et l'absence de dépouille empêche les proches du défunt de revêtir leurs vêtements de deuil. Dans l'entre-deux guerres, la montée des régimes fascistes engendre un détournement de l'image macabre. La Mort se farde tantôt sous les traits de sa victime, tantôt sous le visage de son ennemi. Durant la seconde guerre mondiale, le caractère pacifiste de la danse des morts laisse place à un antimilitarisme, un antifascisme et un antinazisme. Le thème de la danse macabre s'introduit dans les camps de concentration et dans les campagnes de propagande antifranquistes, anti-communistes et antihitlériennes. Enfin, à l'époque contemporaine, le thème réapparaît dans des contextes de crises politiques, économiques et sociales. Au XIXe siècle, l'image macabre sert essentiellement à dénoncer les inégalités devant la vie et devant la mort. Les artistes réinvestissent le thème de la danse des morts dans les arts graphiques pour dénoncer les conditions de travail des ouvriers, la surmortalité dans les milieux défavorisés, et les défaillances de la société capitaliste bourgeoise. Dans la presse satirique, par exemple, le squelette macabre incarne les injustices sociales. Il perd sa forme versifiée, sa fonction de *memento mori*, et son caractère eschatologique. Au XXe siècle, le thème de la danse des morts sert surtout à discréditer les campagnes de propagande officielles. Il permet aux artistes de dénoncer les crimes commis par les belligérants, de réveiller les consciences individuelles et collectives, et de protester contre les actes génocidaires.

Dès lors, on peut s'interroger sur les prolongements du thème de la danse des morts dans la seconde moitié du XXe siècle et dans la première moitié du XXIe siècle. Au XXe siècle, par exemple, les artistes cherchent surtout à démontrer l'absurdité de la vie et de la mort. Dans les arts graphiques, la mort n'est plus dépeinte comme une expérience individuelle ou collective, elle est représentée comme un phénomène anthropologique. En effet, dans la société contemporaine, la mort est dissimulée. Et ce refus de la mort génère une résurgence de l'image macabre. En 1989, l'artiste suisse, Jean Tinguely réalise une œuvre monumentale

conservée au Musée Tinguely de Bâle. Elle s'intitule *Le safari de la mort moscovite*. Dans cette œuvre, l'artiste renoue avec la tradition macabre. Il construit une automobile surplombée d'une faux qui symbolise la Mort. A première vue, cette œuvre ne présente aucune analogie avec le thème de la danse des morts. Elle se compose de débris de métaux, de bois et de matières. Mais, dans la réalité des faits, cette œuvre prolonge le thème de la danse macabre. Elle se compose de morceaux de squelettes qui ont pour ambition de faire prendre conscience à *quidam* que l'accumulation de richesses matérielles n'est d'aucune utilité face à la mort. Par conséquent, dans cette œuvre atypique on peut parler d'une réactualisation de la thématique macabre. La mort s'en prend à un groupe social précis, les grands industriels russes ; elle s'attaque à un problème du temps présent, à savoir, la société de consommation ; et elle s'adapte à l'évolution des attitudes devant la mort. En effet, au XXe siècle, la mort devient « invisible » dans l'espace public. Enfin, dans cette œuvre macabre, on peut parler d'une résurgence de la thématique car Jean Tinguely décrit son œuvre de la manière suivante :

« J'ai fait un jeu, une danse, une danse macabre avec la mort³²⁷ »

Sommes toutes, dans cette sculpture macabre, les débris de crânes évoquent le tragique de la condition humaine, l'obsession de la mort, et la disparition du corps *post-mortem*. Les ossements sont disséminés sur l'ensemble de la sculpture, ils n'ont plus l'apparence du squelette macabre médiéval, ils symbolisent la disparition de la mort dans le quotidien des vivants.



Figure IXXV : Jean Tinguely, *Le safari de la Mort moscovite*, 1989, Renault Safari, ferraille, crânes, tissu, faux, lampes, moteur électrique, 270 x 520 x 180 cm, Musée Tinguely de Bâle.

³²⁷ Korff-Sausse Simone, « Les machines de Tinguely. Danser avec la mort. », *Champ psychosomatique*, 2006/4 (n° 44), p. 21-31. URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-4-page-21.htm>

Mais, c'est surtout dans son œuvre *Mengele-Totentanz* qu'on retrouve des éléments traditionnels et contemporains de la danse des morts. Dans cette œuvre d'art, l'artiste s'est inspiré des événements traumatiques qui ont bouleversés l'Europe aux XIXe et XXe siècles³²⁸. En effet, lors d'un incendie spectaculaire, les flammes qui s'échappent des bâtiments calcinés rappellent à Jean Tinguely les cheminées des chambres à gaz dans les camps de concentration. Et comme nous l'avons déjà vu dans ce mémoire, les déportés s'étaient déjà inspiré de l'imagerie macabre pour dépeindre les horreurs commises par les nazis dans les camps d'extermination. Par conséquent, on peut dire que dans cette série de quatorze œuvres, l'artiste perpétue le thème de la danse macabre. Il utilise des ossements pour rappeler les corps *post-mortem* dans les camps d'extermination, il dissémine une machine du docteur Josef Mengele pour replacer l'œuvre dans son contexte, et il reprend le caractère satirique de la thématique en jouant sur l'apparence de ses œuvres pour qu'elles provoquent le rire devant le « non-sens » de la mort de masse.



Figure CXXVI : Jean Tinguely, *Mengele-Totentanz*, 1986, matériaux divers, Musée Tinguely de Bâle.

Enfin, et comme nous l'avons déjà vu dans ce mémoire de recherche, le thème de la danse des morts d'adapte à tous les supports et à toutes les époques. En effet, dans la cité bâloise, le thème de la danse des morts reste une tradition locale malgré ses métamorphoses. Et, avant son décès, Jean Tinguely nous indique que :

« À Bâle, [il] vivait avec la Danse Macabre !³²⁹ »

Dans son sillon, Michel Journiac reprend également la thématique de la danse des morts dans ses œuvres d'art. Dans *Contrat pour un corps*, une œuvre qu'il réalise en 1972, l'artiste utilise trois squelettes décharnés. Une légende nous indique ses intentions :

³²⁸ Museum Tinguely, *Jean Tinguely*. [En ligne]. [Consulté le 30 juin 2018]. Disponible sur : <https://www.tinguely.ch/fr/ausstellungen/ausstellungen/2000/totentanz.html>

³²⁹ Korff-Sausse Simone, *Op. Cit.*

« Transformer votre corps en œuvre d'art. 1^{er} contrat : vous pariez pour la peinture, votre squelette est laqué de blanc ; 2^{ème} contrat : vous pariez pour l'objet. Votre squelette est revêtu de ses vêtements ; 3^{ème} contrat : vous pariez pour le fait sociologique, l'étalon d'or. Votre squelette est plaqué or [...] Conditions : 1. Céder votre corps à Journiac ; 2. Mourir³³⁰ »

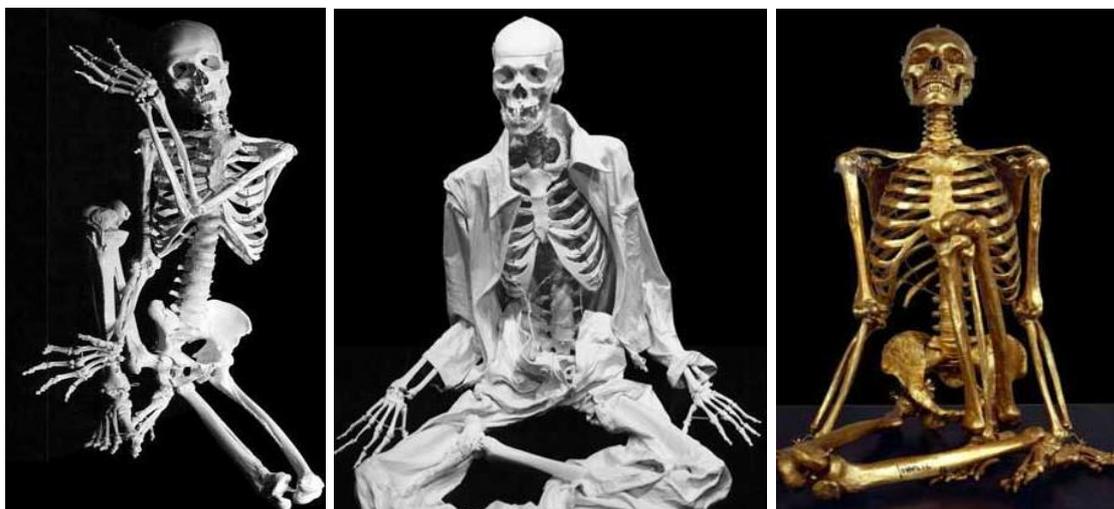


Figure CXXVII : Michel Journiac, *Contrat pour un corps*, 1972, impression offset, 14 x 21 cm, Paris, Galerie Stadler.

Dans cette œuvre d'art, Michel Journiac témoigne de son obsession pour le thème de la mort, et par dérivation, pour le thème de la danse des morts. En effet, il s'agit de mourir ou de céder son corps à l'artiste pour être transformé en œuvre. Mais, quel rapport entretient cette œuvre avec le thème de la danse macabre ? D'abord, l'œuvre contient des éléments traditionnels de la thématique. La présence du squelette décharné, son caractère satirique, sa fonction de *memento mori* et sa faculté à évacuer les émonctoires³³¹. Ensuite, ces images macabres se nantissent d'éléments contemporains. En effet, elles incarnent les dysfonctionnements de la société, l'entrée par effraction de la mort dans la vie, et la corruption des puissants qui empêchent les vivants d'être au monde. Elles cherchent, en outre, à déformer le corps de son ancrage religieux pour dépeindre la réalité du corps *ante-mortem* et *post-mortem*³³². Et effectivement, pour Michel Journiac, l'image de l'homme est en faillite à l'époque contemporaine. Son image macabre n'est plus ni son miroir, ni sa réalité. Elle s'est volatilisée.

³³⁰ GAGNEBIN Murielle, *Pour une esthétique psychanalytique : L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Paris : PUF, 1994, p.

³³¹ En effet, Michel Journiac a été marqué par le décès prématuré de son frère.

³³² Lachaud Jean-Marc, Lahuerta Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, 2007/1 (n° 41), p. 84-98. URL : <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm>

Enfin, Christian Boltanski propose une réflexion sur le génocide juif sans jamais le nommer³³³. Dans son *Théâtre d'ombres* réalisé en 1984, il reprend le thème de la danse macabre. En effet, le spectateur se place à la fois du côté de la victime et du bourreau. L'artiste reprend les grands thèmes de l'histoire et son œuvre s'articule autour de la question de la mémoire collective, de la mort, et du souvenir. Ainsi, dans cette œuvre, une pléthore de squelettes macabres danse autour des vivants et des morts. Un squelette armé d'une faux, qui symbolise la mort de masse générée par le régime nazi, cherche à s'emparer de l'âme d'un vivant, qui incarne le peuple juif. Mais, peut-on dire que cette œuvre s'inscrit dans le prolongement du thème de la danse des morts ? Assurément oui. On retrouve l'articulation de la mort et de la vie, la présence du squelette macabre avec ses attributs de l'époque médiévale, le caractère universel de la mort, la fonction de *memento mori* de l'image macabre, et l'arrivée *ex abrupto* de la mort dans le quotidien du moribond. Mais, l'artiste s'inspire également des danses macabres contemporaines. Le squelette ne danse plus la sarabande, il perd son caractère satirique, il s'attaque à des faits de société, il dénonce l'indicible, il incarne la mémoire individuelle et collective, et il représente l'évolution des attitudes devant la vie et devant la mort. En effet, dans ce spectacle, l'artiste joue sur les images mentales. A aucun moment, il ne fait référence à l'Holocauste. Ce sont les images qui défilent qui rappellent sans aucun doute le massacre orchestré par les nazis dans les camps de concentration. Enfin, dans cette œuvre, Christian Boltanski ajoute des éléments nouveaux. La mort se dématérialise, elle devient une ombre, et le squelette macabre cesse d'être le miroir de l'humanité. En effet, dans la seconde moitié du XXe siècle, la mort se dissout dans le quotidien des vivants. Elle apparaît tantôt comme un fantôme, tantôt comme un simulacre. Un monstre effroyable qui cherche à exterminer les vivants.

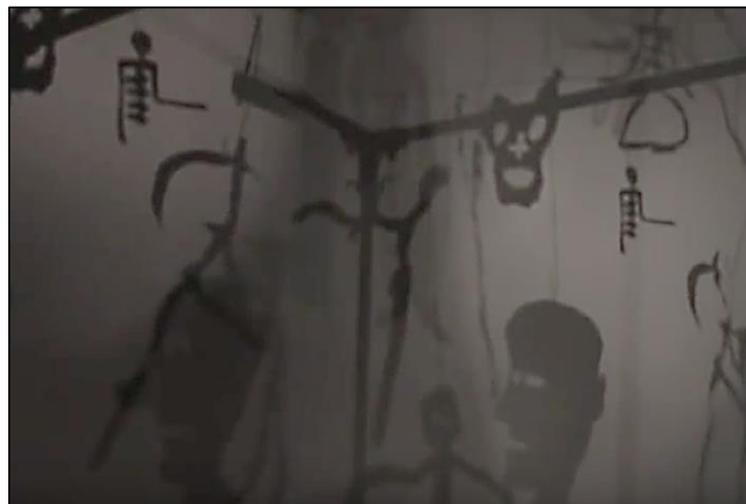


Figure CXXVIII : Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1984-1997

Mais, dans les arts graphiques du XXIe siècle, le thème de la danse des morts ne disparaît pas. Parmi ses sculptures macabres, l'artiste français, Marc Petit, réalise un bronze qu'il intitule *La Famille*. Dans cette sculpture qui articule les

³³³ Abella Garcia Adela, « Christian Boltanski : un artiste contemporain vu et pensé par une psychanalyste », *Revue française de psychanalyse*, 2008/4 (Vol. 72), p. 1113-1135. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-4-page-1113.htm>

notions de vie et de mort, l'artiste s'est probablement inspiré du thème de la danse macabre. Issu d'une famille juive marquée par le génocide de la Seconde Guerre mondiale, il représente trois squelettes décharnés et asexués, sans doute deux adultes et un enfant, qui regardent dans la même direction. Et effectivement, dans cette œuvre, on peut parler d'un prolongement du thème de la danse des morts, car l'artiste utilise la figure du squelette macabre pour perpétuer la mémoire individuelle et collective de l'Holocauste. En sus, dans cette sculpture, il allie des éléments traditionnels et contemporains. La mort est représentée sous la forme d'un squelette macabre, elle fait office de *memento mori*, et elle représente le caractère universel de la mort. Mais, l'artiste axe surtout son propos sur le souvenir du défunt. Et sa sculpture est marquante par l'absence de vivant aux côtés de la mort. En effet, depuis la Première Guerre mondiale, les artistes représentent la mort de masse par la multiplication des corps *post-mortem* et la disparition des vivants. Somme toute, d'après Bernard-Marie Dupont, les œuvres de Marc Petit nous parlent de la vie. La notion de « mort » ne serait qu'un prétexte pour rappeler aux vivants qu'il faut vivre malgré les traumatismes individuels et collectifs :

« L'ontologie que nous propose Marc Petit est celle de la vie elle-même, de toute vie, aussi anonyme soit-elle : en modelant, il nous rend visite de multiples façons ; il renvoie le spectateur à une infinité de possibilités, toujours à l'horizon de ce que nous aurions pu être et que nous sommes quand même en assumant nos manquements, nos errements, nos échecs mais aussi nos réussites. Son œuvre n'est ni triste ni violente : elle dit la vie avec cette indéfinissable nostalgie que seuls les Portugais savent exprimer d'un mot intraduisible, cette *saudade* qui évoque tout à la fois la tristesse, la nostalgie, le regret et la mélancolie : l'écartèlement douloureux de nous-mêmes avec nous-mêmes³³⁴ »



Figure CXXIX : Marc Petit, *La Famille*, 2000, bronze, 180 x 180 x 65 cm, Ajaccio, Musée Marc Petit.

³³⁴ Centre d'art contemporain Raymond Farbos, *Marc Petit*, 2008. [En ligne]. [Consulté le 01 juillet 2018]. Disponible sur : <http://cacrf.canalblog.com/archives/2008/09/30/10777281.html>

Au XXI^e siècle, le thème de la danse des morts se réimplante dans l'espace monumental. Mais, contrairement à l'époque médiévale, il ne se cantonne pas aux espaces clos. En effet, le Street art, un mouvement artistique contemporain qui se développe dans les milieux urbains, permet aux artistes de colorer les façades des maisons, de parsemer les routes goudronnées de graffitis, et de réaliser des fresques qui s'inspirent de peintures murales de l'époque médiévale. Et dès lors, le squelette macabre quitte le cimetière, le livre imprimé, et les arts graphiques pour s'insinuer dans les allées des venelles, sur les murs des restaurants, et dans les jardins publics. C'est le cas de cette peinture macabre réalisée dans le quartier du Temple Bar, à Dublin³³⁵. Dans cette œuvre anonyme, on retrouve le thème traditionnel de la danse des morts. Le squelette est anonyme, il s'adapte à la mode moderne, et il s'introduit dans le quotidien des vivants. Mais, dans cette représentation macabre, le squelette ne fait pas office de *memento mori*. Il s'adresse aux vivants en disant « no worries », un aphorisme qui permet à *quidam* de relativiser sur les normes instaurées par la société quant aux tenues vestimentaires. Dans ce cas précis, le caractère ironique de la danse des morts est convoqué pour faire prendre conscience aux passants que quel que soit leur apparence ou leur statut social, ils peuvent pénétrer dans ce lieu.



Figure CXXX : Anonyme, « Sans titre », [s.d.], Dublin, Temple Bar.

Mais, malgré le retour de l'image macabre dans l'espace monumental, le thème de la danse des morts ne disparaît totalement des représentations graphiques. Les artistes utilisent la thématique pour illustrer des événements nationaux, régionaux ou locaux. C'est le cas de la commune de Pèzenas, dans l'Hérault, qui célèbre chaque année la fête des morts. Organisé par le collectif « Temporadas », le festival MARTROR se structure autour de bals populaires qui permettent à *quidam* de se réconcilier avec la mort. En effet, les membres du collectif présentent la fête des morts de la manière suivante :

³³⁵ Hannah's Scribbles, *Street art in Dublin*. [En ligne]. [Consulté le 01 juillet 2018]. Disponible sur : <https://hannahscribbles.com/2013/07/07/1499/>

« Depuis les origines de l'humaine condition, la fête des morts interpelle. Sa célébration est une date qui compte dans l'humanisation des humains. Notre espace occitan a la chance d'avoir vu toutes sortes de peuples et de cultures célébrer ce rituel. Cette expérience devrait nous aider à impulser une fête des morts digne du XXI^e siècle ou, au moins, à nous demander pourquoi ce dialogue avec les morts fait encore peur alors qu'il a été inspiré par la vie pour la vie³³⁶ ? »

Dans cette affiche du festival « MARTROR », le thème de la danse des morts est convoqué pour exorciser les angoisses individuelles et collectives face à la mort. En effet, des squelettes décharnés font de la musique en dansant. Le premier squelette, qui se trouve à gauche de l'affiche, joue de la trompe, un instrument mortuaire par excellence. Mais, à sa droite, le second squelette joue de l'accordéon, un instrument populaire qui inspire la vie. Par conséquent, dans cette image macabre, les artistes utilisent le thème de la danse des morts pour illustrer la vie. Les squelettes se nantissent d'un chapeau traditionnel, ils jouent de la musique pour divertir les vivants sans les entraîner dans une sarabande *post-mortem*, et ils s'adaptent aux codes graphiques de l'époque contemporaine. En effet, au XXI^e siècle, le texte coexiste avec l'image macabre. De plus, le thème de la danse des morts n'est pas convoqué ici pour représenter un fait universel. Mais, pour inciter les habitants de la commune à participer à un événement collectif. Enfin, dans cette affiche, les artistes détournent le thème de la danse macabre pour faire figurer la prépotence de la vie sur la mort.

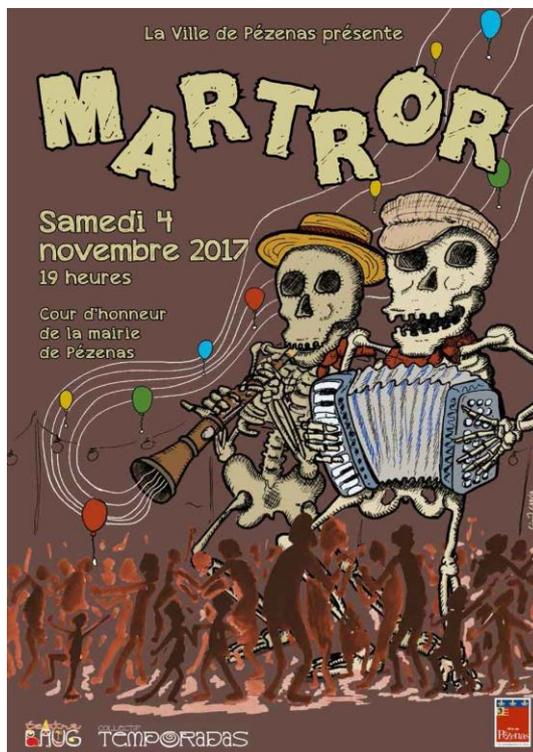


Figure CXXXI : Gérard Garcia, *Martror*, 2017, impression offset, affiche pour la fête des morts de la commune de Pézenas.

³³⁶ Collectif Temporadas, *MARTROR : La Festa dels Mòrts*. [En ligne]. [Consulté le 01 juillet 2018]. Disponible sur : <http://www.temporadas.org/martror/>

En définitive, dans la seconde moitié du XXe siècle et dans la première moitié du XXIe siècle, le thème de la danse des morts conserve des éléments traditionnels. La mort figure toujours sous la forme d'un squelette macabre, elle conserve son caractère satirique, elle s'adapte à la mode moderne et à l'évolution des attitudes devant la mort. Mais, c'est surtout la reprise du thème de la danse macabre à l'époque contemporaine, et plus particulièrement, dans les camps de concentration, qui permet à la thématique de se prolonger dans les arts graphiques, dans les activités artistiques, et dans les arts visuels urbains et contemporains.

ETAT DES SOURCES

I- LES EDITIONS ANTE-MORTEM DE « LA DANSE DES MORTS COMME ELLE EST DEPEINTE DANS LA LOUABLE ET CELEBRE VILLE DE BASLE »

MERIAN Matthäus, *Todtentanz wie derselbein de Bettberumbten statt Baslals ein Spiegel*, Bâle : Mattheus Mieg, 1621

MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz : Wie derselbein in der weit berümbten Stät Baselals ein Spiegel menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich mit lebendigen farben gemälet nicht ohne nutz liche verwunderung zuschen ist*, Bâle : Mattheus Mieg, 1625

MERIAN Matthäus, *Todten-Tantz wie denselbein Löblichen vnd weiberühnten statt Basel, als ein spiegel Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich gemählet zu sehen ist*, Francfort-sur-main : Matthäus Merian, 1649

II- LES REEDITIONS MODERNES ET CONTEMPORAINES DE LA « DER TODTEN-TANTZ STATT BASEL »

MERIAN Matthäus (1593 - 1650), CHOVIN Jacques-Antony (1720 - 1776), *Todten-Tanz wie derselbein der löbl.u.welt berühmten stadt Basel, als ein spiegel menschlichen Beschaffenheit künstlich gemalhet und zu sehen ist*, Bâle : Jean-Rodolphe Im-Hoff, 1744

MERIAN Matthäus, *La danse des morts pour servir de miroir à la nature humaine : avec le costume dessiné à la moderne et des vers à chaque figures*, Au Locle : Samuel Girardet, 1800

MERIAN Matthäus, *Todtentanz der Stadt Basel : The dance of death : La danse des morts*, Bâle : C.F. Beck, 1852

MERIAN Matthäus, *La danse des morts : gravée d'après les tableaux à fresque qui se trouvaient sur le mur du cimitière de l'église de St. Jean à Bâle*, Bâle : Félix Schneider, 1875

III- LES INSTRUMENTS DE TRAVAIL

BILLE Edmond, *Une danse macabre*, Lausanne : SPES, 1919

BILLOT Renée, *Léon Delarbre : le peintre déporté : croquis d'Auschwitz, Buchenwald et Dora*, Éd. de l'est, 1989

BONNIER Bernadette, LEBLANC Véronique, PRIOUL Didier, VÉDRINE Hélène, *Félicien Rops : Rops suit, aultre ne veulx estre*, Bruxelles : Éditions complexe, 1998

DEGLI Marina, *Le macabre fin de siècle dans la littérature et l'iconographie, 1870-1914*. Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Gilbert Lascault, Tome I, Université Paris I, 1996

KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Dernière danse, l'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Strasbourg : Musée de Strasbourg, 2016

KUBIN Alfred, *Ein Totentanz*, Berlin : Bruno Carisser, 1918

Historial de la Grande Guerre, *Otto Dix, la Guerre*, Paris : Gallimard, 2015

PAU Béatrix, *Le ballet des morts*, Paris : Vuibert, 2016

UTZINGER Hélène & Bertrand, *Itinéraires des danses macabres*, J-M. Garnier, 1996

SAUGNIEUX Joël, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris : Les Belles-Lettres, 1972

SPITZER Walter, *Sauvé par le dessin*, Lausanne : Favre, 2004

SULLIVAN Edmund, *The Kaiser's Garland*, Londres : W. Heinemann, 1915

IV- LES BANQUES D'IMAGES NUMERIQUES POUR LA RECHERCHE ET L'IDENTIFICATION DES IMAGES MACABRES

E-Periodica, la bibliothèque numérique des journaux et des revues de la Bibliothèque Nationale de Suisse. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.e-periodica.ch/>

Europeana, la bibliothèque numérique européenne. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.europeana.eu/portal/en>

Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France. [En ligne]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

Joconde, portail des collections des musées de France. [En ligne]. Disponible sur : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

Kupferstichkabinett, le catalogue des collections graphiques du Kunstmuseum de Bâle. [En ligne]. Disponible sur le site internet du musée <https://kunstmuseumbasel.ch/fr/collection/cabinet-des-arts-graphiques>

Heidelberger historische Bestände, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque Universitaire d'Heidelberg. [En ligne]. Disponible sur : http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rire_rouge1916/0068

La Mort dans l'art, *La Danse Macabre*. [En ligne]. Disponible sur : <http://lamortdanslart.com/>

Numelyo, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque municipale de Lyon. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.google.com/search?q=numelyo&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab>

VD 17, le répertoire bibliographique des livres imprimés entre 1601 et 1700 dans les pays germanophones. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.vd17.de/>

VD 18, le répertoire bibliographique des livres imprimés entre 1701 et 1800 dans les pays germanophones. [En ligne]. Disponible sur : <http://gso.gbv.de/DB=1.65/>

Virtuelles Kupferstichkabinett, la base d'estampes du Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig et de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/de/>

BIBLIOGRAPHIE

I- Études générales sur la mort et son iconographie

ARIES Philippe, *L'homme devant la mort : Le temps des Gisants*, Tome 1, Paris : Éd. du Seuil, 1977

ARIES Philippe, *L'homme devant de la mort : La Mort ensauvagée*, Tome 2, Paris : Éd. du Seuil, 1985

BIDON Colette, *L'œuvre diabolique et apocalyptique de Marcel Roux : graveur lyonnais : 1878-1922*, Paris : Nouvelles de l'estampe, n° 105, Mai-Juin 1989

CHARLES-DOMINIQUE Luc, *L'iconographie musicale, révélateur de la marginalité ménétrière : l'exemple des fêtes toulousaines, officielles, publiques, civiles et religieuses, du XVe au XVIIIe siècle*, Imago Musicæ, International, Yearbook of Musical Iconography, 1998, pp. 145-165.

CHAVANCE (Vve), *Emblèmes et devises chrétiennes*, Lyon : Chez la Veuve Chavance, Dédié à S.M. le roy Louis XV, 1701

CHAVANCE Mathieu, *Emblèmes ou Devises chrétiennes : ouvrage mêlé de prose et de Vers, et enrichi de figures, dédié au Roy*, Lyon : Chez Mathieu Chavance, 1717

CLOUZOT Martine, *Le Musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*, Paris : EHESS. [Thèse de Doctorat]. « Histoire et civilisations », Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, 1995

DEKONINCK Ralph, *Ad imaginem : Statuts, fonctions, usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève : Droz, 2005

DUBUS Pascale, *L'art et la mort*, Paris : CNRS Éditions, 2006

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen- Age : Signification et symbolique*, Paris : Le Léopard d'Or, 1996

GUÉRARD Cécile, *L'ironie : le sourire de l'esprit*, Paris : Éditions Autrement, 1998

Jacques Jacques, *Le Faut Mourir et les excuses inutiles qu'on apporte à cette nécessité, le tout en vers burlesques*, Paris : Claudie Costa, Edition honoré champion, [1655], [1657], [1780], 1998

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales XIe – XVe siècles*, Paris : PUF, « Nouvelle Clio », 1996

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Emblème de la mort : Le dialogue de l'image et du texte*, Paris : Nizet, 1988

MIRIMONDE A.P. (de), *L'homme et la mort : Danses macabres de Durer à Dali*, Paris : Goethe Institut, Catalogue de l'exposition du 9 octobre au 8 décembre 1985 : « L'Homme et la mort, de la collection de l'Université de Düsseldorf »

MIRIMONDE (de) Albert, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons ; la musique dans les arts plastiques, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Picard, 1975

MORIN Edgar, *L'Homme et la Mort*, Paris : Éd. du Seuil, 1976

PASTOUREAU Michel, *L'Etoffe du Diable : Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris : Editions du Seuil, 1991

PUTOIS Olivier, *La conscience*, Paris : GF Flammarion, 2005

TENENTI Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Saint-Pierre : S. Fleury, « La mesure du temps », 1983

TERNAVANT (de) Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450 – 1600)*, Genève : Droz, 1997

THOMAS Louis-Vincent, *La mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris : L'Harmattan, « Nouvelles Études Anthropologiques », 1991

THOMAS Louis-Vincent, *La Mort*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), « Que sais-je », 2003

VOVELLE Michel, *Mourir Autrefois*, Paris : Gallimard, 1974

VOVELLE Michel, *L'Heure du grand passage*, Paris : Gallimard, 1993

WIRTH Jean, *L'image à a fin du Moyen-Age*, Paris : Éditions du Cerf, 2011

II- Études spécialisées sur la danse des morts en France, en Allemagne et en Suisse (XVe-XVIIIe)

Actes du colloque international, « Icône – Image », *L'image sosie : L'original et son double*, Sens : Les Trois P. Obsidiane, 2005

Actes du Colloque de Royaumont, *Instruments à cordes du moyen-âge*, Paris : Centre européen pour la recherche et l'interprétation des musiques médiévales (CERIMM), 1994

Actes du dixième colloque international sur les danses macabres, *Les « éditions bleues » de la danse macabre ; continuité et rupture* », Meday-le-Grenet : Association des danses macabres d'Europe, 2003, pp. 93-100.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, TREFFORT Cécile, *A Réveiller les morts : La mort au quotidien dans l'occident médiéval*, BML : Presses de l'Université de Lyon, 1993

BERTHIER J.J (Révérend-Père), *La plus ancienne danse macabre au Klingenthal*, Bâle : Lethellieux [libraire-éditeur], 1897

BERSIER Jean, *La gravure : Les procédés, l'histoire*, Boulogne-Billancourt : Berger-Levrault, 1995

CLARK James, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance with illustrations*, Glasgow : Jackson, son & compagny, 1950

CORVISIER André, *les danses macabres*, PUF : Vendôme, « Que sais-je », 1998

EGGER Frank, *Basler Totentanz*, Bâle : Historisches Museum Basel, 1990

KASTNER Georges, *Les danses des morts : Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales*, Paris : Brandus & cie, 1832

LANGLOIS Eustache, *Essai historique, philosophe et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen : A. Lebrument, 1852

LECLERC Marie-Dominique, QUÉRUEL Danielle, ROBERT Alain, *Danser avec la mort*, Lyon : Musée de l'imprimerie, 2004

LEPAPE Séverine, « Estampes : comment identifier les techniques ? » in *Apprendre à gérer des collections patrimoniales en bibliothèque*, Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2012

PAPILLON Jean-Michel, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris : Chez Pierre-Guillaume Simon, Imprimeur du Parlement, rue de la Harpe, à l'Hercule, 1766

PEIGNOT Gabriel, *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*, Dijon : 1826

QUERUEL Danielle, LECLERC Marie-Dominique, *Danser la mort : Autour des danses macabres troyennes*, Troyes : Archives départementales de l'Aube, 2001

SCHREIBER W.L., *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Berlin : A. Cohn, 1892

SAUGNIEUX Joël, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris : Les Belles-Lettres, 1972

UTZINGER Hélène et Bertrand, *Itinéraires des danses macabres*, Nancy : Editions J.M. Garnier, 2005

III- L'image macabre dans la presse satirique, dans les campagnes de propagande et dans les arts graphiques (XIXe-XXe)

Aslangul Claire, « Andreas Paul Weber, entre nationalisme et pacifisme. Itinéraire d'un fils d'Allemagne. », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2007/3 (n° 227), p. 95-112.

AUCLERT Jean-Pierre, *Baïonnette aux crayons : caricatures et propagande de la Grande Guerre*, Paris : Gründ, 2013

BEURIER Joëlle, *Voir ou ne pas voir la mort. Premières réflexions sur une approche de la mort dans la Grande Guerre*, Paris : Somogy, 1998

BILLOT Renée, *Léon Delarbre : le peintre déporté : croquis d'Auschwitz, Buchenwald et Dora*, Paris : Éditions de l'est, 1989.

BONNIER Bernadette, LEBLANC Véronique, PRIOUL Didier, VÉDRINE Hélène, *Félicien Rops : Rops suis, aultre ne veulx estre*, Bruxelles : Éditions complexe, 1998.

BRYANT Mark, *La Première Guerre mondiale en caricatures*, Paris : Hugo & Cie, 2010

DEGLI Marina, *Le macabre fin de siècle dans la littérature et l'iconographie (1870 – 1914)*, Paris : Presses universitaires de la Sorbonne, 1996

DRAGUET Michel, *Le cabinet des dessins, Rops*, Paris : Flammarion, 1998.

Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, *Empreintes : poèmes et dessins des prisons et camps de concentration nazis*, Paris : FNDIRP, 1990

FRACHON Matthieu, *Le rire des tranchées : 1914-1918, la guerre en caricatures*, Paris : Balland, 2013

GRAND-CARTERET John, *La Kultur et ses hauts faits. Caricatures et images de guerre*. Paris : Chapelot, 1916

Historial de la Grande Guerre, *Otto dix, la guerre*, Paris : Gallimard, 2015

HORAN-LOIRANSKY Georges, *Le camp de Drancy, seuil de l'enfer juif : dessins et estampes, 1942-1947*, Paris : Créaphis Éditions, 2017.

KAENEL Philippe, KNOERY Franck, MULLER Frank, SIFFER Florian, *Dernière danse : L'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Strasbourg : Musée de Strasbourg, 2016

KAENEL Philippe, « La danse macabre de l'ouvrier et du soldat : Edmond Bille face à la Première Guerre mondiale », in *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, 2003

LAURENT Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris : PUF, 1993

LEDOUX Sébastien, ORY Pascal, *Le devoir de mémoire*, Paris : CNRS Éditions, 2016

LETHEVE Jacques, *La caricature et la presse sous la IIIe république*, Besançon : Armand Colin, Imprimerie moderne de l'Est, 1961

PAU Béatrix, *Le ballet des morts*, Paris : Vuibert, 2016

SARCINELLI François, *Vie et mort dans les camps de concentration et d'extermination*, Paris : Éd. de Vecchi, 1975

SELINGER Shelomo, *Les camps de la mort, dessins d'un rescapé*, Paris : Somogy, 2005

SPITZER Walter, *Sauvé par le dessin*, Lausanne : Favre, 2004

STURANI Enrico, *Mussolini, un dictateur en cartes postales*, Paris : Somogy, 1997

SURAUULT Pierre, *L'Inégalité devant la mort*, Paris : Économica, 1979

WILLENER Alfred, *L'Image-action de la société ou la Politisation culturelle*, Paris : Éd. du Seuil, 1970

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : LES EDITIONS ET REEDITIONS DE LA « DANSE DES MORTS DU GRAND-BALE » ENTRE LE XVII^E ET LE XX^E..... 182

ANNEXE 2 : LA DANSE MACABRE DE BALE, D'APRES LES GRAVURES DE MATTHÄUS MERIAN DANS L'EDITION UNILINGUE DE 1649.....187

ANNEXE 3 : TABLEAU DES PERSONNAGES LES PLUS FREQUEMMENT RENCONTRES DANS LES DANSES MACABRES FRANCOPHONES ET GERMANOPHONES A L'EPOQUE MEDIEVALE229

ANNEXE 1 : LES EDITIONS ET REEDITIONS DE LA « DANSE DES MORTS DU GRAND-BALE » ENTRE LE XVIII^E ET LE XXI^E

I- LES EDITIONS ET LES REEDITIONS DU XVIII^E SIECLE

Titre	Auteur(s)	Lieu d'édition	Éditeur/imprimeur	Date	Lieu de conservation	Format
Todtentanz, wie derselbein de Bettberumbten Statt Baslals ein Spiegel	Matthäus Merian	Bâle	Mattheus Mieg	1621	Bayerische Staatsbibliothek (BSB)	In-12°
Todten-Tantz : wie derselbe in der weiterümbten Stät Basel als ein Spiegel [...]	Matthäus Merian	Bâle	Mattheus Mieg	1625	Besitzende Universitätsbibliothek Basel	In-4°
Todten-Tantz, Wie derselbe in der löblichen vnd weitberühmten Statt Basel [...]	Matthäus Merian	Francfort	Matthäus Merian	1649	SLUB Dresden	In-4°
Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weltberrühmten Stadt Basel	Matthäus Merian	Francfort	[s.n.]	1696	Bibliothèque Nationale de France (BNF)	In-4°
Danse des morts telle qu'on la voit dépeinte dans la célèbre ville de Basle [...]	Matthäus Merian	Berlin	Les héritiers de Matthäus Merian	1698	Staatsbibliothek zu Berlin	In-4°
La dance des morts telle qu'on la voit depeinte dans la celebre ville de Basle [...]	Matthäus Merian	Francfort	Les héritiers de Matthäus Merian	1698	Staatsbibliothek zu Berlin	In-4°

II- LES EDITIONS ET LES REEDITIONS DU XVIII^E SIECLE

Titre	Auteur(s)	Lieu d'édition	Éditeur/imprimeur	Date	Lieu de conservation	Format
Der Todten-Tantz, Wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel	Matthäus Merian	Bâle	Johann Von Konrad Mechel	1724	Universitätsbibliothek Heidelberg	
Todtentanz wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Stadt Basel [...]	Matthäus Merian	Bâle	[s.n.]	1725	Bibliothèque de Genève (BGE)	In-4°
Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weit-berühmten Stadt Basel	Matthäus Merian	Francfort	Andrae / Hort / Hienrich	1725	Universitätsbibliothek JCS - Franckfurt am Main	In-4°
Todten-Tanz, wie derselbe in der löbl. Welt-berühmten Stadt Basel	Matthäus Merian ; J.-A. Chovin	Bâle	J.-R. Im-Hoff	1744	Staatsbibliothek zu Berlin	In-4°
La Danse des Morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle [...]	Matthäus Merian	Bâle	J.-R. Im-Hoff	1756	Staatbibliothek zu Berlin	In-4°
La danse des morts, pour servir de miroir, à la nature humaine [...]	Matthäus Merian	Au Locle (Canton de Neuchâtel)	Samuel Girardet	1786	Bibliothèque de Genève (BGE)	In-4°
La danse des morts, comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle	Matthäus Merian ; Jacques-Antony Chovin	Bâle	J.-R. Im-Hoff & fils	1789	Musée Médard – Centre d'interprétation du livre et du patrimoine écrit	In-4°

III- LES EDITIONS ET LES REEDITIONS DU XIXE SIECLE

Titre	Auteur(s)	Lieu d'édition	Éditeur/imprimeur	Date	Lieu de conservation	Format
Todtentanz der Stadt Basel	Matthäus Merian ; Jacques-Antony Chovin	Bâle	Fuchs	1825	Kantonsbibliothek Graubünden	In-8°
La danse des morts gravée d'après les tableaux à fresque qui se trouvoient sur le mur du cimetière de l'Église St. Jean à Bâle	Matthäus Merian	Bâle	Birmann & fils	1830	Koninklijke Bibliotheek	In-8°
Der Todten-Tanz, wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel [...]	Matthäus Merian	Bâle	Mähly-Lamy	1843	Boston Athenaeum	In-8°
Der Todtentanz wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel [...]	Matthäus Merian	Bâle	[s.n.]	1848	Bern UB Münstergasse	In-8°

Todtentanz der Stadt Basel = The Dance of Death at Basle = La Dance des Morts à Bâle	Matthäus Merian	Bâle	J.J. Mast	1850	University of Glasgow	
Todtentanz der Stadt Basel	Matthäus Merian	Bâle	C.F. Beck	1852	Swiss National Library	
The Dance of death : engraved from the fresco-paintings on the cemetery wall of St. John's church at Basle	Matthäus Merian	Bâle	Otto Stuckert	1858	Cornell University Library	In-16°
La Danse des morts composée par H. Hess d'après les tableaux à fresque qui se trouvaient sur le mur du cimetière de l'église de St. Jean à Bâle	Matthäus Merian	Bâle	Alb. Sattler	1860	Badische Landesbibliothek	
Todtentanz der Stadt Basel	Matthäus Merian	Bâle	Félix Schneider	1867	Basel UB Hauptbibliothek	In-8°
Der Todten-Tantz, wie derselbe in der weitbrümbten Statt Basel	Matthäus Merian	Leipzig	Danz	1870	Düsseldorf : Universitäts- und Landesbibliothek	
La danse des morts : d'après les tableaux à fresque qui se trouvaient sur le mur du cimetière de l'église St. Jean à Bale	Matthäus Merian	Bâle	Félix Schneider	1875	Yale University Library	In-18°

IV- LES REEDITIONS DU XXE ET XXIIE SIECLES

Titre	Auteur(s)	Lieu d'édition	Éditeur/imprimeur	Date	Lieu de conservation	Format
Totentanz der Stadt Basel	Matthäus Merian	Bâle	J.L. Fuchs	1900	Solothurn Zentralbibliothek	
La danse des morts : gravée d'après les tableaux à fresque qui se trouvaient sur le mur du cimetière de l'église St. Jean à Bâle	Matthäus Merian	Bâle	Félix Schneider	1930	Harvard University	In-16°
Totentanz von Basel : mit den Dialogen des mittelalterlichen Wandbildes = La danse des morts à Bâle = The dance of death at Basle	Matthäus Merian	Dresde	Kunst	1966	Nukat - Narodowy Uniwersalny Katalog Centralny	In-Folio
Totentanz von Basel	Matthäus Merian	Dresde	Kunst	1968	Nukat - Narodowy Uniwersalny Katalog Centralny	In-4°

ANNEXE 2 : LA DANSE MACABRE DE BALE, D'APRES LES GRAVURES SUR CUIVRE DE MATTHÄUS MERIAN DANS L'ÉDITION UNILINGUE DE 1649

In articulo mortis, Matthäus Merian rachète ses bois gravés et les réédite dans une édition unilingue en 1649. Mais dans quel contexte s'insère cette réédition ? Cette édition est le produit d'une démarche personnelle. En effet, le graveur germano-suisse déclare, dans sa préface, qu'il s'agit d'une réflexion sur le moment de sa mort qui s'approche à chaque instant³³⁷. Mais, dans cette ultime édition, l'artiste va plus loin. Il réédite ses quarante gravures sur cuivre pour que tous ceux qui ne peuvent plus aller au cimetière des dominicains puissent méditer sur le moment de leur mort³³⁸. Mais, quel est l'intérêt de mettre l'intégralité de la danse macabre du Grand-Bâle de Matthäus Merian en annexe ? D'abord, parce qu'il n'était pas possible d'étudier l'ensemble des gravures macabres. Ensuite, parce que ce sont les gravures qui nous renseignent sur les modifications effectuées par le graveur lorsqu'il a réalisé une copie de la fresque. Enfin, parce que les fragments de la peinture médiévale sont incomplets. Et que les gravures de Matthäus Merian nous donnent un aperçu de la fresque originale.



MERIAN Matthäus, « Page de titre de l'édition de 1649 », in *Todten-Tanz von Statt Basel*, 1649.

³³⁷ CHOVIN Antony, « Déclaration de Merian le graveur », *Op. Cit.*, pp. VI-VII

³³⁸ *Ibid.*

TABLE DES GRAVURES

Gravure 1 : La Mort aux Spectateurs.....	181
Gravure 2 : La Mort au Pape.....	182
Gravure 3 : La Mort à l'Empereur.....	183
Gravure 4 : La Mort à l'Impératrice.....	184
Gravure 5 : La Mort au Roi.....	185
Gravure 6 : La Mort à la Reine.....	186
Gravure 7 : La Mort au Cardinal.....	187
Gravure 8 : La Mort à l'Évêque.....	188
Gravure 9 : La Mort au Duc.....	189
Gravure 10 : La Mort à la Duchesse.....	190
Gravure 11 : La Mort au Comte.....	191
Gravure 12 : La Mort à l'Abbé.....	192
Gravure 13 : La Mort au Chevalier.....	193
Gravure 14 : La Mort au Jurisconsulte.....	194
Gravure 15 : La Mort au Magistrat.....	195
Gravure 16 : La Mort au Chanoine.....	196
Gravure 17 : La Mort au Médecin.....	197
Gravure 18 : La Mort au Gentilhomme.....	198
Gravure 19 : La Mort à la Noble Dame.....	199
Gravure 20 : La Mort au Marchand.....	200
Gravure 21 : La Mort à l'Abbesse.....	201
Gravure 22 : La Mort au Pauvre Boîteux.....	202
Gravure 23 : La Mort à l'Ermite.....	203
Gravure 24 : La Mort au Jeune Homme.....	204
Gravure 25 : La Mort à l'Usurier.....	205
Gravure 26 : La Mort à la Jeune Fille.....	206
Gravure 27 : La Mort au Musicien.....	207
Gravure 28 : La Mort au Héraut.....	208
Gravure 29 : La Mort au Maire.....	209
Gravure 30 : La Mort au Grand-Prévôt.....	210
Gravure 31 : La Mort au Bouffon.....	211
Gravure 32 : La Mort au Mercier.....	212
Gravure 33 : La Mort à l'Aveugle.....	213
Gravure 34 : La Mort au Juif.....	214
Gravure 35 : La Mort au Païen.....	215
Gravure 36 : La Mort à la Païenne.....	216
Gravure 37 : La Mort au Cuisinier.....	217
Gravure 38 : La Mort au Paysan.....	218
Gravure 39 : La Mort au Peintre.....	219
Gravure 40 : La Mort à la Femme du Peintre.....	220

Gravure 1 : La Mort aux Spectateurs



Gravure 1 : Matthäus Merian, « La Mort aux Spectateurs », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 2 : La Mort au Pape



Gravure 2 : Matthäus Merian, « La Mort au Pape », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 3 : La Mort à l'Empereur :



Gravure 3 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Empereur », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 4 : La Mort à l'Impératrice



Gravure 4 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Impératrice », in *Todten-Tanz, Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 5 : La Mort au Roi



Gravure 5 : Matthäus Merian, « La Mort au Roi », in Todten-Tanz Statt Basel, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 6 : La Mort à la Reine



Gravure 6 : Matthäus Merian, « La Mort à la Reine », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 7 : La Mort au Cardinal



Gravure 7 : Matthäus Merian, « La Mort au Cardinal », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 8 : La Mort à l'Evêque



Gravure 8 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Évêque », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 9 : La Mort au Duc



Gravure 9 : Matthäus Merian, « La Mort au Duc », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 10 : La Mort à la Duchesse



Gravure 10 : Matthäus Merian, « La Mort à la Duchesse », in *Todten-Tanz, Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 11 : La Mort au Comte



Gravure 11 : Matthäus Merian, « La Mort au Comte », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 12 : La Mort à l'Abbé



Gravure 12 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Abbé », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 13 : La Mort au Chevalier



Gravure 13 : Matthäus Merian, « La Mort aux Spectateurs », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 14 : La Mort au Jurisconsulte



Gravure 14 : Matthäus Merian, « La Mort au Jurisconsulte », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 15 : La Mort au Magistrat



Gravure 15 : Matthäus Merian, « La Mort au Magistrat », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 16 : La Mort au Chanoine



Gravure 16 : Matthäus Merian, « La Mort au Chanoine », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 17 : La Mort au Médecin



Gravure 17 : Matthäus Merian, « La Mort au Médecin », in *Todten-Tanz. Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 18 : La Mort au Gentilhomme



Gravure 18 : Matthäus Merian, « La Mort au Gentilhomme », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 19 : La Mort à la Noble Dame



Gravure 19 : Matthäus Merian, « La Mort à la Noble Dame », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 20 : La Mort au Marchand



Gravure 20 : Matthäus Merian, « La Mort au Marchand », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 21 : La Mort à l'Abbesse



Gravure 21 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Abbesse », in *Todten-Tanz. Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 22 : La Mort au Pauvre Boiteux



Gravure 22 : Matthäus Merian, « La Mort au Pauvre Boiteux », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 23 : La Mort à l'Ermite



Gravure 23 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Ermite », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 24 : La Mort au Jeune Homme



Gravure 24 : Matthäus Merian, « La Mort au Jeune Homme », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 25 : La Mort à l'Usurier



Gravure 25 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Usurier », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 26 : La Mort à la Jeune Fille



Gravure 26 : Matthäus Merian, « La Mort à la Jeune Fille », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 27 : La Mort au Musicien



Gravure 27 : Matthäus Merian, « La Mort au Musicien », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 28 : La Mort au Héraut



Gravure 28 : Matthäus Merian, « La Mort au Héraut », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 29 : La Mort au Maire



Gravure 29 : Matthäus Merian, « La Mort au Maire », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 30 : La Mort au Grand-Prévôt



Gravure 30 : Matthäus Merian, « La Mort au Grand-Prévôt », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 31 : La Mort au Bouffon



Gravure 31 : Matthäus Merian, « La Mort au Bouffon », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 32 : La Mort au Mercier



Gravure 32 : Matthäus Merian, « La Mort au Mercier », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 33 : La Mort à l'Aveugle



Gravure 33 : Matthäus Merian, « La Mort à l'Aveugle », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 34 : La Mort au Juif



Gravure 34 : Matthäus Merian, « La Mort au Juif », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 35 : La Mort au Païen



Gravure 35 : Matthäus Merian, « La Mort au Païen », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 36 : La Mort à la Païenne



Gravure 36 : Matthäus Merian, « La Mort à la Païenne », in *Todten-Tanz. Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 37 : La Mort au Cuisinier



Gravure 37 : Matthäus Merian, « La Mort au Cuisinier », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 38 : La Mort au Paysan



Gravure 38 : Matthäus Merian, « La Mort au Paysan », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 39 : La Mort au Peintre



Gravure 39 : Matthäus Merian, « La Mort au Peintre », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

Gravure 40 : La Mort à la Femme du Peintre



Gravure 40 : Matthäus Merian, « La Mort à la Femme du Peintre », in *Todten-Tanz Statt Basel*, Francfort-sur-Main, 1649, gravure sur cuivre, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek

ANNEXE 3 : TABLEAU DES PERSONNAGES LES PLUS FREQUEMMENT RENCONTRES DANS LES DANSES MACABRES FRANCOPHONES ET GERMANOPHONES A L'EPOQUE MEDIEVALE³³⁹

	LÜBECK	ULM	BERLIN	LA CHAISE-DIEU	PARIS	KERMARIA	LA FERTE-LOUPIERE	BALE	BERNE	LUCERNE
PAPE	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
EMPEREUR	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
IMPERATRICE	X	X	X					X		X
ROI	X	X	X	X	X		X	X	X	X
REINE								X	X	X
ÉVEQUE	X	X	X		X	X	X	X	X	X

³³⁹ Les danses macabres allemandes sont en violet, les danses macabres françaises sont en bleu, et les danses macabres suisses sont en rose.

CARDINAL	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
COMTE		X						X	X	X
DUC	X	X	X				X	X	X	X
ABBE	X	X	X	X	X	X		X	X	X
ABBESSE		X						X	X	X
CHEVALIER	X	X	X	X	X	X		X	X	X
MARCHAND	X	X	X	X	X			X	X	X
LE NOBLE	X	X	X		X			X		X
LA NOBLE		X			X			X		X
AVEUGLE								X		

PAUVRE BOITEUX		X				X		X		
LABOUREUR	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
BOUFFON			X					X	X	X
MUSICIEN					X	X	X	X	X	
PEINTRE								X		X
MEDECIN	X	X		X	X	X		X	X	
CUISINIER		X						X	X	
MERE / ENFANT		X	X	X	X		X	X		X
USURIER	X		X		X	X		X		
ERMITE	X				X		X	X	X	

GLOSSAIRE

Allégorie : Personnification d'une notion morale par une image, un récit ou un symbole.

Anamorphose : Dégénérescence du corps *post-mortem*. Dans les danses macabres, l'anamorphose se traduit par la déformation de l'apparence du cadavre.

Artes moriendi : L'*ars moriendi*, comme son nom l'indique, est un art du « bien mourir ». Il prend généralement la forme d'un manuel destiné au *vulgum pecus* pour l'inciter à se préparer à la mort en méditant sur la notion de *memento mori*.

Arts graphiques : Est considéré comme une œuvre graphique, toute composition artistique qui utilise un procédé graphique (dessin, peinture, gravure) et une technique de reproduction en relation avec cet art.

Condition humaine : La condition humaine se structure autour des événements majeurs de l'existence. La naissance, la croissance, la sénescence, et la mort font partis des caractéristiques fondamentales de la condition humaine.

Danse macabre : Procession funèbre menée par une allégorie de la Mort qui entraîne des vivants de toute condition dans une ronde infernale. Cette thématique, d'origine médiévale, s'adapte à tout type de support (peinture, sculpture, gravure, arts graphiques) et à toutes les époques. Elle se métamorphose en fonction de l'évolution des attitudes devant la mort et devant la vie.

De Cujus : Le terme « de cuius » est une locution latine qui désigne juridiquement un futur défunt. Il s'agit, plus précisément, d'une personne dont la succession est ouverte en prévision d'un éventuel décès.

Der Todten-Tanz von Basel : En allemand, le thème de la danse macabre est communément appelé *totentanz*. Mais, en vieil allemand, le terme s'écrivait *todten-tanz*. Par conséquent, dans ce mémoire de recherche, c'est la forme moderne du mot qui a été retenue. L'ancienne orthographe du terme *totentanz* n'a été conservée que pour citer l'œuvre du graveur Matthäus Merian. En effet, l'expression « Der Todten-Tanz von Basel » ne désigne pas seulement la danse macabre du Grand-Bâle. Elle fait référence aux éditions imprimées par le graveur germano-suisse au XVIIe siècle.

Eau-Forte : Procédé de gravure en taille-douce qui consiste à enduire une plaque métallique d'un vernis protecteur et d'un acide pour que le solvant vienne mordre les parties laissées nues par le graveur. Il permet à l'artiste de multiplier les états de son estampe.

Fresque : Peinture murale de grandes dimensions mettant en scène de nombreux personnages colorés.

Génocide : Extermination d'un groupe social, ethnique ou politique qui partage une langue, une religion, une nationalité ou des convictions en commun.

Gravure sur bois : Gravure en relief sur une plaque de bois à l'aide d'un couteau. La méthode de la « taille d'épargne » est généralement utilisée par les graveurs pour creuser des motifs dans le bois. Ce sont les parties non taillées qui apparaissent en noir à l'impression.

Gravure sur cuivre : Gravure en creux sur une plaque de cuivre à l'aide d'un burin – tige de métal sur un manche de bois – qui permet de creuser les copeaux de cuivre en sillon afin de tailler des motifs avec des traits extrêmement fins.

Hétéronomie : L'hétéronomie se définit par l'absence d'autonomie. En ce qui concerne les danses macabres, l'hétéronomie de l'image se traduit par l'auto-censure, la présence d'un texte, ou l'adaptation de l'image macabre aux discours officiels.

Holocauste : Le terme « Holocauste » désigne généralement les massacres systématiques orchestrés par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale dans les camps de concentration.

Lithographie : Procédé de gravure à plat sur une pierre calcaire lisse et à grains fins. Sur la pierre, le lithographe dessine à l'encre grasse avant de l'enduire d'un liquide qui se dissémine dans les endroits où l'encre est absente. Les parties qui ne sont pas enduites d'encres grasses définissent le motif final.

Memento mori : Locution latine qui signifie littéralement « Souviens-toi que tu vas mourir ». A l'époque médiévale, cette méditation sur la mort permettait au croyant de se préparer à son devenir *post-mortem*.

Métamorphose : Changement de corps, de nature ou de structure, de façon à ce que l'objet, la chose ou le symbole ne soit plus reconnaissable.

Obusite : Syndrome post-traumatique des poilus après la Première Guerre mondiale. Cette pathologie psychosomatique se traduit par la perte d'un ou plusieurs sens, par des vomissements, des tremblements, des crises d'angoisse, ou des troubles de la perception.

Offset : Procédé d'impression hérité de la lithographie, mais qui remplace le support calcaire par une plaque cintrable. Cette technique permet d'imprimer des images sur divers supports (papier, carton, métal) pour un coût relativement faible.

Ossuaire : Lieu où sont entreposés les ossements dans un cimetière.

Ostéologie : Science qui étudie la structure des os et plus généralement le squelette humain ou animal.

Polémologie : La polémologie désigne l'étude de la guerre d'un point de vue sociologique

Presse satirique : Presse écrite qui utilise la satire comme mode d'expression. Elle a pour fonction de réveiller les consciences individuelles et collectives, de dénoncer les injustices sociales, et de décrédibiliser les actions du pouvoir politique.

Propagande : Action exercée sur l'opinion publique pour influencer sur les consciences individuelles et collectives. Elle s'introduit généralement dans la presse illustrée ou dans les arts graphiques pour disséminer une idéologie, une doctrine ou une idée.

Réédition : Action de publier une nouvelle édition d'un ouvrage. Contrairement à la réimpression, elle possède des éléments textuels ou visuels différents.

Réimpression : La réimpression consiste à reproduire à l'identique une édition imprimée.

Squelette : D'un point de vue général, le squelette désigne la structure osseuse d'un être vivant. Mais, dans l'iconographie macabre, il symbolise la mort.

Symbole : Signe figuratif, être animé ou chose qui évoque spontanément, dans un groupe social donné, un concept sous la forme d'une image, d'un attribut ou d'un emblème

Vulgum pecus : L'expression « vulgum pecus » est une expression latine qui désigne le commun des mortels.

Xylographie : Gravure sur bois.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure I : MARCHANT Guyot, <i>La Mort et le Pape - La Mort et le Roi</i> , Paris, G. Marchant, 1485.....	16
Figure II : MERIAN Matthäus, « La Mort et le Pape », in <i>Der Todtentanz von Basel</i> , Francfort, 1649.....	17
Figure III : MARCHANT Guyot, <i>Le médecin et l'amoureux</i> , 1485.....	18
Figure IV : MERIAN Matthäus, « La Mort au Médecin », in <i>Der Todtentanz von Basel</i> , Francfort, 1649.....	19
Figure V : MERIAN Matthäus, « La Mort au Médecin », in <i>Der Todtentanz von Basel</i> , Francfort, 1649.....	19
Figure VI : CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, « L'ossuaire », in <i>La danse des morts comme elle est dépeinte dans la célèbre et louable ville de Basle</i> , 1744	22
Figure VII : Anonyme, <i>Berliner Totentanz</i> , Berlin : Marienkirche, 1484.....	30
Figure VIII : BOCK Hans, <i>Le Pape et l'Empereur</i> , Bâle, 1596.....	31
Figure IX : FEYERABEND Johann-Rudolf, <i>Démolition de la danse des morts au faubourg Saint-Jean à Bâle</i> , 1806.....	36
Figure X : WITZ Konrad, <i>L'Empereur</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	38
Figure XI : WITZ Konrad, <i>Le Cardinal</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	38
Figure XII : WITZ Konrad, <i>L'Évêque</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	39
Figure XIII : WITZ Konrad, <i>Le Duc</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	39
Figure XIV : WITZ Konrad, <i>La Duchesse</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	40

Figure XV : WITZ Konrad, <i>Le Comte</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	40
Figure XVI : WITZ Konrad, <i>Le Juge</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	41
Figure XVII : WITZ Konrad, <i>Le Conseiller Municipal</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	41
Figure XVIII : WITZ Konrad, <i>Le Médecin</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	42
Figure XIX : WITZ Konrad, <i>Le Gentilhomme</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	42
Figure XX : WITZ Konrad, <i>La Noble Dame</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	43
Figure XXI : WITZ Konrad, <i>Le Marchand</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	43
Figure XXII : WITZ Konrad, <i>L'Abbesse</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	44
Figure XXIII : WITZ Konrad, <i>L'Ermite</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	44
Figure XXIV : WITZ Konrad, <i>Le Jouvenceau</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	45
Figure XXV : WITZ Konrad, <i>Le Héraut</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	45
Figure XXVI : WITZ Konrad, <i>Le Cuisinier</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	46
Figure XXVII : WITZ Konrad, <i>Le Paysan</i> , fragment conservé de la <i>Predigertotentanz</i> , 1440.....	46

Figure XXVIII : HUSZ Mathieu, "La Mort emportant les imprimeurs-libraires", in *La grant danse macabre des hommes et des femmes*, Lyon, 1499.....51

Figure XXIX : CALCAR Jean-Stéphane (de), TIZIANO Vecellio, VÉSALE André, « Humani corporis ossium caeteris quas sustinent partibus liberorum, suaque sede positorum ex latere delineatio : prima et secunda ossium tabula » in *De humani corporis fabrica*, Amsterdam, Joannes Oporinus, 1543.....53

Figure XXX : STOCK Andries, *La leçon d'anatomie de Pieter Paaw*, 1615.....54

Figure XXXI : MERIAN Matthäus, "Der Tod der Bischof", in *Der todten-tanz von Basel*, Bâle : Jacob Merian, 1621.....55

Figure XXXII : MARCHANT Guyot, "Le Cardinal et le Roi", in *La danse macabre de Paris*, 1485.....55

Figure XXXIII : VON WYL Jakob, *Der luzerner totentanz*, 1610-1615 ; MEGLINGER Kaspar, *Spreuerbrücke totentanz*, 1616-1619.....56

Figure XXXIV : MERIAN Matthäus, *Vues topographiques de la ville de Paris*, Paris : Nicolas Mathonière, 1615.....57

Figure XXXV : BOCK Hans, *Le Pape et l'Empereur*, 1596.....60

Figure XXXVI : MERIAN Matthäus, " La Mort au Pape", in *Der Tod von Basel*, 1621.....61

Figure XXXVII : BÜCHEL Emmanuel, MERIAN Matthäus, WITZ Konrad, *La Mort au Cuisinier*, XVe-XVIIIe.....62

Figure XXXVIII : BÜCHEL Emmanuel, MERIAN Matthäus, WITZ Konrad, *La Mort au Héraut*, XVe-XVIIIe.....62

Figure XXXIX : MERIAN Matthäus, "Comparaison des gravures de "La Mort à l'Abbé" dans les éditions de 1621 et 1649", in *Der Todten-tanz von Basel*.....64

Figure XL : MERIAN Matthäus, "Comparaison des pages de titre des éditions de 1621 et 1649, in *Der Todten-tanz von Basel*.....65

Figure XLI : MERIAN Matthäus, "La Mort à l'Empereur", in <i>Der Todten-tanz von Basel</i> , 1649.....	66
Figure XLII : MERIAN Matthäus, "Représentation d'Adam et Eve" ; "Représentation du prédicateur s'adressant aux moribonds", 1649.....	68
Figure XLIII : CHOVIN Jacques-Antony, "Comparaison des pages de titre en français et en allemand dans l'édition de 1744", in <i>La danse des morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle</i> , 1744.....	69
Figure XLIV : MERIAN Matthäus, Anonyme, <i>Page de titre d'une édition posthume de la danse macabre du Grand-Bâle en langue française</i> , 1698.....	70
Figure XLV : CHOVIN Jacques-Antony, "La Mort au Mercier", in <i>La danse des morts comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre ville de Basle</i>	71
Figure XLVI : CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, "Comparaison des gravures de "La Mort à l'Abbesse" dans les éditions de 1649 et 1744".....	72
Figure XLVII : CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, "Comparaison des gravures de "La Mort au Juif " dans les éditions de 1649 et 1744".....	73
Figure XLVIII : CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, "Comparaison des gravures de "La Mort à la Noble Dame" dans les éditions de 1649 et 1744".....	73
Figure XLIX : CHOVIN Jacques-Antony, GIRARDET Samuel, "Comparaison de la réponse du Bouffon à la Mort" dans les éditions de 1744 et 1800".....	75
Figure L : GIRARDET Samuel, <i>Les textes et les gravures du Musicien et du Héraut</i> , 1800.....	76
Figure LI : CHOVIN Jacques-Antony, GIRARDET Samuel, MERIAN Matthäus, "Comparaison des gravures de "La Mort au Roi" dans les éditions de 1649, 1744 et 1800.....	77
Figure LII : BECK Christian-Friedrich, "La Mort au Grand-Prévôt", in <i>La danse macabre de Bâle</i> , 1852.....	79
Figure LIII : LIPS Jakob, SPALINGER Johannes, <i>La danse macabre du Grand-Bâle</i> , 1852.....	80

Figure LIV : BECK Christian-Friedrich, "Pages de titre en français, en anglais et en allemand", in <i>La danse macabre de Bâle</i> , 1852.....	80
Figure LV : CHOVIN Jacques-Antony, MERIAN Matthäus, SCHNEIDER Félix, "Comparaison des gravures de "La Mort à l'Ermite" dans les éditions de 1649, 1744 et 1875".....	82
Figure LVI : BECK Christian-Friedrich, SCHNEIDER Félix, STUCKERT Otto, "Comparaison des gravures de la "Mort au Pape" dans les éditions de 1852, 1858 et 1875".....	83
Figure LVII : SCHNEIDER Félix, "Pages de titre en français, en anglais et en allemand", in <i>La Danse Macabre de Bâle</i> , 1875.....	83
Figure LVIII : FEYERABEND Johann-Rudolf, <i>Aquarelkopie des Basler Totentanzes</i> , 1806.....	84
Figure LIX : SCHNEIDER Félix, WITZ Konrad, "Comparaison entre la peinture originale de "La Mort à la Duchesse" et sa gravure chromolithographiée de 1875".....	84
Figure LX : FEYERABEND Johann-Rudolf, SCHNEIDER Félix, WITZ Konrad, "Comparaison entre la peinture originale de "La Mort à la Dame" avec une aquarelle de 1806 et sa version chromolithographiée de 1875".....	85
Figure LXI : SCHNEIDER Félix, "La Mort au Peintre" ; "La Mort à la Femme du Peintre", in <i>La Danse Macabre de Bâle</i> , 1875.....	86
Figure LXII : MERIAN Matthäus, SCHNEIDER Félix, " Comparaison entre le double portrait <i>post-mortem</i> présent dans l'édition de 1649 et 1875".....	86
Figure LXIII : IRIBE Paul, "Le Kaiser et la Mort", in <i>La Baïonnette</i> , n°18, 4 novembre 1915.....	89
Figure LXIV : DIX Otto, « Totentanz anno 17 », in <i>Der Krieg</i> , Berlin : K. Nierendorf, 1924	91
Figure LXV : GRANDVILLE Isidore, HOLBEIN Hans, MERIAN Matthäus, "Comparaison des gravures de "La Mort à l'Ermite" dans les éditions de 1538, 1621 et 1830".....	91
Figure LXVI : GRANDVILLE Isidore, "Le départ du Chanoine" ; "La mort à Sainte-Pélagie", in <i>Voyage pour l'éternité</i> , 1830.....	92

Figure LXXVII : MERIAN Matthäus, WENTZEL Jean, "Comparaison des gravures de "La Mort à l'Ermitte" dans les éditions de 1621 et 1846".....	92
Figure LXXVIII : DORÉ Gustave, POSSNER Emil, WEISS Tobias, "Rue de la Vieille-Lanterne, mort de Gérard de Nerval" ; "Der Krieg" ; " Ein moderner totentanz".....	93
Figure LXXIX : BILLE Edmond, "Rumeurs guerrières" ; "Mensonges", in <i>Une danse macabre</i> , 1919.....	94
Figure LXX : HOLBEIN Hans, KUBIN Alfred, "Comparaison des gravures de la "Mort au Prédicateur" dans les éditions de 1538 et 1918".....	95
Figure LXXI : DAUMIER Honoré, "Les arènes législatives de la Chambre en 1870", in <i>Le Charivari</i> , n°138, 19 mai 1837.....	98
Figure LXXII : RETHEL Alfred, <i>La Mort comme étrangleur. Première apparition du choléra lors d'un bal masqué à Paris en 1831,1851.</i>	99
Figure LXXIII : DAUMIER Honoré, "Un cauchemar de M. von Bismarck", in <i>Le Charivari</i> , 22 août 1870.....	99
Figure LXXIV : BESNARD Albert, « Lequel ? », « La mort charitable », « Indifférente », in <i>Elle</i> , 1900-1901.	100
Figure LXXV : BILLE Edmond, "Les Ouvriers", "Le Paysan", in <i>Une danse macabre</i> , 1919.....	100
Figure LXXVI : ROPS Félicien, <i>La mort qui danse</i> , 1865.....	101
Figure LXXVII : ENSOR James, <i>Pierrot et ses squelettes</i> , 1907.....	103
Figure LXXVIII : ROPS Félicien, <i>La décadence latine, le vice suprême</i> , 1886.....	103
Figure LXXIX : RASSENFOSSE Armand, <i>La Mort est saoule</i> , 1916.....	104
Figure LXXX : ROUX Marcel, "L'orgie, ceux qu'elle se prépare", in <i>Une danse macabre</i> , 1905.....	104

Figure LXXXI : ENSOR James, <i>La Mort et ses masques</i> , 1897.....	105
Figure LXXXII : SULLIVAN Edmund, « The path of glory », in <i>The Kaiser's Garland</i> , 1915.....	106
Figure LXXXIII : DIX Otto, " Verschüttete", in <i>Der Krieg</i> , 1916.....	106
Figure LXXXIV : SATTLER Joseph, « Der Grenze », in <i>Ein Moderner Totentanz</i> , 1894.....	107
Figure LXXXV : DORÉ Gustave, <i>Eagerly I wished the Morrow</i> , 1883.....	108
Figure LXXXVI : KLINGER Max, « Auf den Schielen », in <i>Vom Tode Erster Teil</i> , 1889.....	108
Figure LXXXVIII : BLIX Ragnvald, « Der tod von Flandern », in <i>Simplicissimus</i> , 19 juin 1917.	109
Figure LXXXVIII : NOBLET Marcel, "L'anniversaire du Kaiser", in <i>Le Rire Rouge</i> , 29 janvier 1916.....	112
Figure LXXXIX : RASSENFOSSE Armand, « L'ennemi », in <i>Les Fleurs du mal</i> , 1899.....	114
Figure XC : SULLIVAN Edmund, "Dancing Partners", in <i>The Kaiser's Garland</i> , 1915.....	113
Figure XCI : LEGROS Alphonse, <i>Un squelette couché</i> , [s.d.].....	114
Figure XCII : ROPS Félicien, "Satan semant l'ivraie", in <i>Les Sataniques</i> , 1882.....	115
Figure XCIII : CADEL Eugène, <i>Personnages, chien, bombes et obus</i> , 1916.....	116
Figure XCIV : DIX Otto, "Mahlzeit in der Sappe", in <i>Der Krieg</i> , 1924.....	116
Figure XCV : BILLE Edmond, "Mensonges", in <i>Une danse macabre</i> , 1919.....	117
Figure XCVI : DIX Otto, "Bel Langemark", in <i>Der Krieg</i> , 1924.....	120
Figure XCVII : LEROUX Georges, <i>L'enfer</i> , 1917-1918.....	121

Figure XCVIII : MASEREEL Frans, "Sans nom", in <i>Debout les morts, résurrection infernale</i> , 1917.....	121
Figure XCIX : DAMBLANS Eugène, " L'anniversaire du Kaiser", in <i>Le Petit Journal Illustré</i> , 14 février 1915.....	122
Figure C : GULBRANSSON Olaf, « Die mitternacht zieht näher schon », in <i>Simplicissimus</i> , 8 août 1916	124
Figure CI : DIX Otto, <i>Lichtsignale</i> (les signaux lumineux), 1917.....	126
Figure CII : DIX Otto, « Danse macabre, cadavres dans des barbelés », in <i>Der Krieg</i> , 1924.....	127
Figure CIII : SCOTT Georges, " La Brèche. Effet d'un obus dans la nuit, avril 1915", in <i>l'Argonaute</i> , 1916.....	126
Figure CIV : MASEREEL Frans, "Sans nom", in <i>Debout les morts, résurrection infernale</i> , 1917.....	127
Figure CV : GROSZ Georges, " Je grausamer, je brumamer", in <i>Hintergrund</i> , 1928.....	128
Figure CVI : DAUMIER Honoré, "Paix, idylle", in <i>Le Charivari</i> , 1871.....	131
Figure CVII : Anonyme, "Versuche mit dem Kleinkalibrigen", in <i>Der Wahre Jacob</i> , n°207, juin 1894.....	132
Figure CVIII : GULBRANSSON Olaf, " Der grosse durchbruch", in <i>Simplicissimus</i> , 8 juin 1917.....	133
Figure CIX : Anonyme, « Der Erdballtänzer », in <i>Nebelspalter</i> , n°34, 24 août 1918	135
Figure CX : IRIBE Paul, « La danse macabre », in <i>La Baïonnette</i> , n°41, 13 avril 1916	136
Figure CXI : MARTINI Alberto, <i>Danza Macabra Europea</i> , 1915.....	137
Figure CXII : KUBIN Alfred, « Die Maske des Todes », in <i>Ein Totentanz</i> , 1918.....	138
Figure CXIII : SOUPAULT Ralph, <i>Septembre en Allemagne : la fête de la moisson</i> , 1934.....	140

Figure CXIV : HERZFELD Helmut, <i>Der braune Tod vor den Toren</i> , Berlin, Parti des travailleurs communistes de Berlin, 10 janvier 1935	142
Figure CXV : MASEREEL Frans, <i>Ein totenanz</i> , 1940.....	142
Figure CXVI : Anonyme, <i>La grande famine</i> , 1921.....	143
Figure CXVII : Anonyme, <i>Kova bolševizmui !</i> , 1941-1944.....	146
Figure CXVIII : Anonyme, <i>El comunisme siembra la muerte</i> , 1936-1939.....	147
Figure CXIX : El pedrero, <i>El Generalissimo</i> , 1937.....	147
Figure CXX : Anonyme, <i>A bas la guerre impérialiste</i> , 1930, presse clandestine communiste.....	148
Figure CXXI : SPITZER Walter, <i>Une charrette de Buchemwald remplie de déportés presque morts</i> , 1945.....	151
Figure CXXII : NUSSBAUM Félix, <i>Le triomphe de la mort</i> , 1944.....	151
Figure CXXIII : DELARBRE Léon, <i>Misère</i> , février 1945.....	155
Figure CXXIV : TASLITSKY, <i>Le petit camp à Buchenwald</i> , 1945.....	154
Figure CXXV : TINGUELY Jean, <i>Le safari de la Mort moscovite</i> , 1989.....	162
Figure CXXVI : TINGUELY Jean, <i>Mengele-Totentanz</i> , 1986.....	159
Figure CXXVII : JOURNIAC Michel, <i>Contrat pour un corps</i> , 1972.....	160
Figure CXXVIII : BOLTANSKI Christian, <i>Théâtre d'ombres</i> , 1984-1997.....	161
Figure CXXIX : PETIT Marc, <i>La Famille</i> , 2000.....	162
Figure CXXX : Anonyme, "Graffiti sans titre", [s.d.].....	163
Figure CXXXI : GARCIA Gérard, <i>Martror</i> , affiche du festival de la fête des morts de la commune de Pézenas, 2017.....	164

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	10
PARTIE I : AUX PROLEGOMENES DE L'IMAGERIE MACABRE	15
I- Un thème en vogue à l'automne du Moyen-âge	15
<i>A- L'étude de l'image macabre à travers ses invariants en Allemagne, en France et en Suisse (XIVe – XVe).....</i>	<i>15</i>
<i>B- Les variations du thème à l'échelle locale, régionale et nationale</i>	<i>26</i>
<i>C- L'exemple de la danse macabre du Grand-Bâle (1439-1805).....</i>	<i>34</i>
II- La disparition de l'espace monumental.....	48
<i>A- La fonction sociale de la gravure dans la reproduction et la diffusion de l'image macabre</i>	<i>48</i>
<i>B- Le rôle majeur de la gravure dans l'apparition des premières planches anatomiques (XVe - XVIe)</i>	<i>53</i>
<i>C- De l'édition princeps aux réimpressions « in vivo » : Matthäus Merian et sa copie de la « Der Todten-tanz von Basel »</i>	<i>57</i>
<i>D- L'édition « ne varietur » de 1649</i>	<i>64</i>
III- Les éditions et les rééditions de la « Der todten-tanz von basel » à l'époque moderne et contemporaine (XVIIIe-XIXe)	69
<i>A- L'édition bilingue de Jacques-Antony Chovin</i>	<i>69</i>
<i>B- L'édition française de Samuel Girardet</i>	<i>75</i>
<i>C- L'édition trilingue de Christian-Friedrich Beck.....</i>	<i>78</i>
<i>D- L'édition chromolithographiée de Félix Schneider</i>	<i>82</i>
PARTIE II : LES METAMORPHOSES DU SQUELETTE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE (XIXE-XXE).....	89
I- L'image macabre entre continuités et ruptures.....	89
<i>A- Les prolongements du thème de l'irruption de la mort dans le quotidien</i>	<i>92</i>
<i>B- De l'équité à l'aspérité de la fossoyeuse</i>	<i>98</i>
<i>C- De la représentation apologétique à l'avilissement du squelette.....</i>	<i>102</i>
II- Vers une « catagénese » de l'image macabre	111
<i>A- De la disparition de la forme versifiée à l'autonomie des images</i>	<i>112</i>
<i>B- De l'anonymat du cadavre à la personnalisation du « de cuius »</i>	<i>120</i>
<i>C- De la dérélition du squelette à la prolifération des cadavres décharnés : l'image macabre durant la première guerre mondiale</i>	<i>125</i>
III- Le détournement de l'image macabre à l'époque contemporaine	130
<i>A- Le squelette macabre dans la presse satirique paneuropéenne</i>	<i>132</i>
<i>B- Vers une politisation de l'image macabre ?</i>	<i>140</i>
<i>C- Les prolongements du thème de la danse des morts dans les camps de concentration</i>	<i>151</i>

CONCLUSION	160
ETAT DES SOURCES	171
BIBLIOGRAPHIE.....	174
ANNEXES.....	181
Annexe 1 : Les éditions et rééditions de la « Danse des morts du Grand-Bâle » entre le XVIIe et le XXe	182
Annexe 2 : La danse macabre de Bâle, d'après les gravures sur cuivre de Matthäus Merian dans l'édition unilingue de 1649.....	187
Annexe 3 : Tableau des personnages les plus fréquemment rencontrés dans les danses macabres francophones et germanophones à l'époque médiévale	229
GLOSSAIRE.....	232
TABLE DES ILLUSTRATIONS	235
TABLE DES MATIERES.....	245