

***Au chant des violons, aux flammes des bougies :*  
sur les traces des danses macabres**

Par Juliana Schmitt  
Université de São Paulo - Brésil

Le 4 novembre 1866, une drôle d'illustration a été publiée dans une gazette humoristique brésilienne intitulée *O Cabrião*. Sur l'image, des vivants et des morts boivent avec animation, discutent, dansent et fument entre les pierres tombales du cimetière de la *Consolação*, un de plus grands et plus importants de la ville de São Paulo (figure 1).



Figure 1 : *O cemitério da Consolação no dia de finados*. Source : *Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo Campos e Antônio Manuel dos Reis: 1866-1867*. 2a edição. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Publication satirique, *O Cabrião* incommoda plus d'une fois les secteurs les plus conservateurs du pays par ses positions antigouvernementales, qui n'épargnaient aucun échelon de l'Empire, ni le clergé, ni la morale, ni les bonnes mœurs – mais, cette fois-là, il semble que *O Cabrião* dépassa les bornes. Il choqua tout le monde avec cette invasion d'un cimetière. A la suite de cette illustration, l'hebdomadaire essuya un procès criminel public et fut accusé d'attenter aux défunts (le procès-verbal évoque même la « profanation de cadavres »).

Gens de lettres et intellectuels de l'opposition intervinrent aussitôt en défense du journal. On sait que – à São Paulo au moins – le sujet alimentait les débats les plus brûlants, étant donné, d'ailleurs, que les nombreux collaborateurs de cette publication comptaient parmi eux des personnages importants et réputés du monde littéraire, qui y écrivaient anonymement ou sous couvert de pseudonymes. Les éditeurs alléguaient que l'estampe incriminée n'avait pour objectif que de ridiculiser les familles qui se rendaient au cimetière le jour de la Toussaint non pour accomplir un acte solennel et religieux, mais pour participer à un pique-nique informel, avec force plaisanteries et boissons, sur un quelconque lieu de villégiature. Rien n'y fit, et la polémique persista.

L'auteur du dessin se manifeste alors. Il fait publier dans le *Correio Paulistano*, journal à grand tirage et des plus influents, un article intitulé « As danças dos cemitérios » ou « A dança dos mortos » (« Les danses du cimetière » ou « La danse des morts »). Il y déclare que « ces danses ne sont pas une nouveauté », et que, depuis leur apparition jusqu'à la funeste année 1866, « personne n'avait eu l'idée de poursuivre quiconque en justice » par leur faute, puisque de telles images n'avaient jamais représenté un manque de respect pour les défunts. Il termine son texte en citant plusieurs exemples de cette iconographie, vingt d'entre eux au total, et tous européens.

Or, le cas du *Cabrião* est intéressant car il montre que, dans le répertoire du milieu intellectuel brésilien de la seconde moitié du XIXe siècle, circulaient certains motifs qui étaient étrangers à l'imaginaire populaire. D'où provenait donc cette référence si directe aux danses macabres, qui ne font pas partie de la culture populaire brésilienne, mais sont des expressions de la culture européenne médiévale, sans équivalent au Brésil ?

En effet, les danses macabres apparaissent dans le contexte du Bas Moyen Age chrétien, découlant d'une série d'éléments propres à cette conjoncture : la Peste Noire,

la Guerre de Cent Ans, les grandes famines, une diversification progressive des métiers suite au développement urbain, la valorisation croissante du matériel au détriment du spirituel, les changements dans la manière d'envisager la mort... Tous ces facteurs additionnés allaient culminer dans ces œuvres qui associent, dans un même décor, des personnes et... des cadavres. La « danse macabre » peut donc être définie comme une œuvre, littéraire ou iconographique, ou les deux à la fois, qui présente un ensemble de personnages à la file, certains d'entre eux étant morts et d'autres en vie. Les morts, en mouvement, tiennent ou guident individuellement un vivant, dans un geste qui suggère que ce dernier est amené vers la mort. Les vivants représentent chacun une figure typique de la société médiévale, depuis les hiérarchies cléricale (pape, évêque, abbé, moine, curé, etc.) ou laïque (empereur, roi, comte, chevalier, etc.) jusqu'aux couches plus ordinaires de la population (commerçant, paysan, musicien, enfant, etc.). Souvent, ces défilés commencent et s'achèvent par la présence d'un prédicateur, ce qui confère à ces danses une tournure de sermon. Il semble apparemment y avoir ici quelque chose à apprendre – sur l'inévitabilité et l'universalité de la mort, ou sur la nécessité d'y être toujours préparé. Dans le cas des poèmes, les vers recouvrent toujours la forme d'un dialogue, entre la victime en question et un mort.

Les expressions « Danse de la mort », « Danse des morts » ou « Danses macabres » sont employées indistinctement pour désigner ce thème, tout en établissant à chaque fois l'identité précise du ou des personnage(s) décédé(s) : qu'il s'agisse d'un groupe de défunts représentant la mort ou personnifiant un événement de la mort – ou bien, même, une sorte de double du personnage vivant, sa réflexion, qui reflète le futur –, ou encore, qu'il s'agisse de la Mort elle-même, individualisée, invitant les vivants à rejoindre sa danse fatale. La nomenclature des danses dans d'autres langues révèle ces divers usages : en allemand, le terme le plus fréquent est *Totentanz* ; *Dance of death* en anglais, *Danza de la muerte* en espagnol, *Dansa de la morte* en italien. En français, comme en portugais, l'expression qui prévalut fut *Danse macabre* / *Dança macabra*. Indépendamment de leur nom, elles relèvent toutes du même genre.

Il est généralement admis que l'utilisation du terme « danse » ne se réfère pas nécessairement à l'existence de sa pratique homonyme, c'est-à-dire qu'il n'est pas avéré que les « danses macabres » fussent effectivement mises en scène au Moyen Âge. Néanmoins, il ne faut pas nier la possible influence pour ce thème de la musique et de la danse des fêtes populaires ou des processions organisées par l'Église, très répandues

dans la vie quotidienne médiévale. Il semble également peu probable que les compositions musicales eussent abordé ce motif, malgré la présence dans ces œuvres graphiques de musiciens-cadavres jouant allègrement de leur instrument au début ou à la fin de ces défilés. La légitimité du terme « danse » se justifie plutôt par l'attitude des morts, toujours en mouvement – au contraire des vivants qui se figent. Cette inversion est, en soi, une satire : les morts, *animés*, exhibent une vitalité bien plus grande que leurs partenaires vivants.

En ce qui concerne le terme « macabre », il est probablement lié au processus de décomposition des cadavres. Il évoque la dépouille et la représentation réaliste du corps en putréfaction. Le Bas Moyen Age avait développé une curiosité obsessionnelle pour le corps décomposé et l'aspect macabre de la mort. « C'était comme si l'esprit de la fin du Moyen Age fût incapable d'envisager la mort sous un autre aspect que celui de la détérioration », explique Johan Huizinga.<sup>1</sup> Et ce n'est pas par hasard. À une époque marquée par les famines et les épidémies, il était courant d'assister à des morts terribles et d'y projeter sa propre fin. Avec un réalisme morbide, les artistes s'efforçaient de traduire le caractère horrifique de la peste, insistant sur les décès fulminants et sur ce que cette contagion avait de plus odieux, de plus inhumain et de plus répugnant.

On peut imaginer que les récits sur les empilements de cadavres putrides dans les villes et les villages furent transmis comme héritage aux générations suivantes. L'épidémie ne fut pas complètement endiguée, et des foyers de peste réapparaissaient sporadiquement en plusieurs lieux au cours des trois siècles suivants, rappelant la rapidité et la férocité de cette maladie.

La fascination pour la mort physique était particulièrement observable dans les représentations des étapes qui suivent le décès dans l'iconographie (comme dans l'art tumulaire, par exemple) et dans la littérature – que l'on qualifie, ainsi, de « macabre » : « l'adjectif qui, pour nous, a gardé une nuance de sens si précise et qui lui est si propre, au point que, par celui-ci, on peut qualifier toute la vision de la mort de la fin de la période médiévale » – encore selon Huizinga.<sup>2</sup> Pour citer Philippe Ariès, « on a l'habitude d'appeler “macabres” les représentations réalistes du corps humain pendant qu'il se décompose. Le macabre médiéval, [...], commence après la mort et s'arrête au

---

<sup>1</sup> HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos  
<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 231 (traduction faite par l'auteur).

squelette », <sup>3</sup> autrement dit, c'est la mort moite, l'étape de « transi », comme fut nommé cette condition transitoire de la dissolution.

Que ce soit comme cadavre répulsif, corps desséché ou squelette, le mort était montrée et décrite d'une manière inédite. L'exposition de la pourriture y est soulignée, en particulier celle du ventre – étouffé ou ouvert, grouillant de vers exaltés, ou évidé, les chairs ballantes. « Cela signifie que l'on veut montrer ce qu'on ne voit pas, ce qui se déroule sous la terre et qui est, la plupart du temps, caché aux yeux des vivants »<sup>4</sup>, toujours selon Ariès.

Le fait est que la première occurrence écrite de l'expression « danse macabre » apparaît dans les vers d'un poème intitulé *Le respit de la mort*, écrit en 1376. Son auteur, un juriste et poète français, nommé Jean Le Fèvre (1322-1387), venait de guérir d'une grave maladie et résolut de raconter son expérience de cette presque mort et ce qu'il en a appris. Son texte est le témoignage d'un homme qui sait qu'il est proche du décès, évoquant avec amertume ses douleurs et ses angoisses les plus profondes ; il entre alors dans une longue convalescence et, finalement, remercie la nouvelle chance de vivre qui lui est accordée. On peut lire, à partir du vers 3079 : « *Je fis de Macabré la dance / Qui tous gens maine à sa trace / Et à la fosse les adressse / Qui est leur dernière maison* ».

Le vers, polémique, « *je fis de Macabré la dance* », suscita la controverse et les plus diverses interprétations. Quel serait le sens exact de « macabre » dans ce poème ? Aucune des théories avancées sur ce sujet n'apparaît satisfaisante, et le doute persiste encore aujourd'hui. Suivant cette première proposition de rapprochement des termes *danse* et *macabre*, on considère que la première « danse macabre », portant déjà ce qualificatif, fut une fresque peinte sur un mur du charnier du cimetière des Saints Innocents, à Paris, en 1424. Sur la façade intérieure de l'une des galeries, donnant sur la cour, le long d'une surface large de 20 mètres, la danse macabre fut peinte par un artiste anonyme. Sa trentaine de personnages, tous masculins, se partagent l'espace avec des strophes en huit vers, dont l'auteur est également inconnu. Elle ne représente pas la

---

<sup>3</sup> ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1989, p. 118 (traduction faite par l'auteur).

<sup>4</sup> Idem. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 140 (traduction faite par l'auteur).

Mort venant entraîner les vivants, mais les morts. Un prédicateur introduit ce défilé et le referme.

Quelques années auparavant, la capitale française avait été victime de la peste, en 1412, et de la famine, en 1417, ce qui occasionna probablement une accumulation de cadavres en décomposition au cours de ces années. On estime à cent mille le nombre de morts enterrés dans la fosse commune en 1418 – d’après les relevés d’Hélène et Bertrand Utzinger.<sup>5</sup> Le cimetière était un lieu très fréquenté par l’ensemble de la population, et il est aisé d’imaginer l’impact causé à l’époque par une œuvre d’art publique qui représentait des vivants entraînés par des morts dans le commun élan d’une ronde.

Dans l’impossibilité de savoir s’il s’agissait déjà d’un motif populaire, on peut toutefois constater qu’à la suite de cette peinture le thème se propagea. La fresque du cimetière parisien représenta l’exemple le plus renommé parmi les nombreuses occurrences de danses macabres réalisées, considéré à l’origine de toutes les autres, et, probablement, vu par le plus grand nombre de gens. A partir de celui-ci apparurent d’innombrables reproductions. Son influence se diffusa dans toute l’Europe, non seulement sous la forme de fresques, mais en particulier sous la forme de gravures imprimées. Parmi ces dernières, les plus réputées et les plus copiées furent, sans aucun doute, la *Danse macabre* publiée par le libraire parisien Guyot Marchand, en 1485, et celle de Hans Holbein, réalisée autour de 1525 et publiée pour la première fois à Lyon en 1538, dans laquelle on peut déjà observer d’importantes modifications : *les morts* y sont remplacés par *la Mort*, qui se présente désormais sous les traits d’un squelette.

Le genre continua de se développer, et il connut son apogée dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle – mais, dorénavant, en dépit de sa survivance, il évoquait une société qui n’avait plus guère de similitudes avec la société de l’ère moderne. Pour cette raison, les danses perdirent progressivement leur force moralisatrice et, à partir de ce moment-là, nombre de fresques furent recouvertes ou détruites.

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pourtant, connut une redécouverte des thèmes de la culture médiévale, influencé par l’obsession des romantiques pour cette période. Cette

---

<sup>5</sup> UTZINGER, Hélène et Bertrand, *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres, Éditions J.M. Garnier, 1996.

vogue fut encouragée par différents facteurs. Le grand intérêt montré par cette période pour l'historiographie, les rééditions d'œuvres de l'époque antérieure – ou l'invention même de cette littérature (comme dans le cas, exemplaire, des *Poèmes d'Ossian*) –, et la fascination pour le style gothique en architecture, dans sa reprise par le néogothique, sont autant d'exemples de cette mode. Le Moyen Age jouait, pour ce commencement du Romantisme, un rôle de mythe fondateur.

La pastorale médiévaliste voyait dans le temps jadis un traitement contre une certaine mélancolie qui envahissait les mentalités collectives à l'aube du XVIIIe siècle. Idéalisée, la période précédant l'émergence de la société industrielle et du capitalisme était conçue avec nostalgie comme celle de la vie en communauté, de populations primitives qui cohabitaient harmonieusement et intimement avec la nature et la religion. N'étant pas, certes, la seule perspective des poétiques romantiques de l'évasion, le Moyen Age semble toutefois avoir été l'un de leurs motifs les plus recherchés.

La reprise de la culture médiévale pourrait expliquer, en partie, la réapparition des cadavres en décomposition dans la littérature romantique et, en particulier, des danses macabres. Il est possible que les poètes du XIXe siècle aient eu connaissance des gravures de Holbein ou, même, de Marchand, mais cependant, ce qui attire l'attention, c'est la façon dont il se réapproprient le topos médiéval, en en modifiant non seulement la structure mais aussi en y développant ce thème. Généralement, le récit se déroule dans un cimetière où, sous le carillonnement des cloches de minuit, les cadavres sortent de leurs sépultures pour se retrouver – et non plus pour entraîner les vivants vers la mort. Les danses romantiques perdent leur caractère didactique, pierre de touche des danses macabres originelles, et se concentrent sur les caractères fantomatiques et horribles (brumes, défunts qui reviennent à la vie au milieu de l'obscurité de la nuit, etc.). Le déclin de la production iconographique semble aussi affecter les œuvres poétiques, qui se font plus plastiques, plus visuelles, et qui préfèrent les atmosphères et les descriptions d'actions au dialogue.

On peut ainsi retrouver le motif dans le poème *Dance of Death*, de Walter Scott, en 1815, et, plus encore, dans la balade *Der Totentanz*, que Goethe écrit cette même année. Outre les éléments habituels (les cloches sonnantes minuit, les morts sortant de terre, le rendez-vous macabre), on y voit un fossoyeur qui dérobe le linceul d'un des cadavres et qui subit les conséquences de cet acte. Franz Liszt se serait inspiré de cette

œuvre de l'écrivain allemand pour composer *Totentanz*, en 1838 – l'année même où, en France, fut publié le roman *Danse des Morts*, de Flaubert. En 1868, la nouvelle *La Danse des Morts* paraît dans le recueil *Le rêve et la vie*, de Nerval.

Dans le cas de la *Danse macabre* de Baudelaire, publiée dans la première édition des *Fleurs du mal*, on découvre la figure d'une Mort coquette, « fière autant qu'un vivant », qui fascine et effraie, ensorcelant tout le monde avec sa « taille mince » et « sa robe exagérée ». Ainsi, dans un mélange de cauchemar et de séduction, « au chant des violons, aux flammes des bougies », se déroule le bal, « le branle universel de la danse macabre »<sup>6</sup>. Avec ce poème, Baudelaire allait être l'un des principaux instigateurs de la diffusion du thème au XIXe siècle. On peut en voir l'influence dans des œuvres aussi importantes que la *Comédie de la Mort*, de Théophile Gautier, en 1838 ; *The Masque of the Red Death* (*Le Masque de la Mort Rouge*), d'Edgar Allan Poe en 1842 ; ou dans le poème *Nuit du Walpurgis Classique*, de Verlaine, en 1866, parmi tant d'autres.

Le Romantisme brésilien fut redevable aux thèmes du Romantisme européen, de la France en particulier, car les auteurs français étaient lus dans leur langue originale. Il n'est donc pas surprenant que le topos de la danse macabre ait aussi connu un écho sous les tropiques, et ce bien qu'il appartienne à une tradition médiévale inexistante au Brésil. On sait que l'évasion médiévaliste prit la forme, dans notre pays, d'une idéalisation de l'époque précoloniale (avec la valorisation de l'indigène et de la nature vierge), mais il est intéressant de voir comment les poètes se sont approprié ces danses.

Álvares de Azevedo, le plus grand romantique brésilien, s'est à son tour emparé du festin des morts dans l'un des cauchemars de son *Conde Lopo*, le *Comte Lopo*, probablement écrit en 1848. Le Comte, après avoir erré dans la forêt, parvient devant une église, dont les cloches sonnent minuit. En y entrant, il découvre un banquet servi pour des « squelettes aux crânes encapuchonnés », « les cheveux rongés, asséchés », et « le thorax altéré / par les dents des vers ». L'un d'eux lui sert une coupe d'un épais vin rouge au goût de sang. Et voici qu'au-dessus de la « bruyante clameur des fantômes », on entend un appel au bal : « *À dança! à dança! / À dança! à dança!* » – *todos / Em côro repetiram – longo círculo / Dadas as frias mãos formaram todos / Em torno ao Conde Lopo – com tal força / Ante ele a voltear – que só lhe ouvia / O confuso tropear rangendo a pedra / E o frio rir e o retinir dos ossos!* » (« *À la danse! à la danse! / À la danse! à la danse!* » – tous /

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961, p. 71-72.



En chœur répétèrent-ils – dans le vaste cercle / Qu'ils formaient en se donnant leurs mains froides / Autour du Comte Lopo – avec une telle force / tournoyant devant lui – qu'il n'entendait plus / Que les trébuchements confus qui grinçaient sur la pierre / Et le rire froid et le tintement des os ! »)<sup>7</sup>

Mais les œuvres les plus remarquables seront celles qui mélangent le prototype européen aux éléments de la culture locale. Dans cette seconde catégorie, on peut mentionner la courte nouvelle *A dança dos ossos* (*La danse des os*), en 1871, de Bernardo Guimarães, l'un des romantiques brésiliens les plus importants. Un « *caboclo* » (type d'habitant des régions intérieures du Brésil) raconte au narrateur la nuit où, perdu au cœur de la forêt, il découvrit la tombe d'un habitant local qui avait été enterré là à la suite d'une mort particulièrement tragique. De ce fait, il fut témoin de ce que tout le monde redoutait dans la région : il vit le squelette du défunt se réveiller. En imitant le parler régional, l'auteur raconte comment il vit sauter hors de la terre les petits os blancs les uns sur les autres, en rythme, des plus petits aux plus grands, dessinant toute une chorégraphie. A la fin vient le crâne « avec des yeux de feu et sautillant comme un crapaud ». Les plus petits osselets, toujours en mouvement, se rapprochent, et, petit à petit, ils forment les pieds qui n'arrêtent pas de faire des claquettes. Les os de la cheville bondissent sur eux, suivis pas ceux des jambes, des hanches, des côtes, des bras, chacun de ceux qui étaient éparpillés allant trouver sa place. « Je pensais que j'avais déjà tout vu ; mais le plus laid était encore à venir », dit le narrateur à ce moment-là. Le squelette, presque complet, saisit le crâne, et fait avec lui « mille tours et pirouettes, il joue à la balle avec lui et il le jette en l'air ». Finalement il le met à sa place, dans un bruit terrible et effrayant. Mais ce n'est pas tout : « Ce maudit squelette de l'enfer – Dieu me pardonne ! n'ayant plus un os avec quoi danser, se mit en tête de se jouer de moi ». Ainsi, comme dans les danses médiévales, le *caboclo*, effrayé, reconnaît qu'il était « raide comme une statue », avec « le cœur qui ne battait pas », « plus mort que vif, sans une goutte de sang », contrairement à l'espiègle squelette.<sup>8</sup>

Du même auteur, il faut mentionner le poème « *Orgia dos duendes* » (« Orgie des lutins »), de 1865, qui met en scène, comme en un fol et frénétique sabbat, des

<sup>7</sup> AZEVEDO, Álvares. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 444-448 (traduction faite par l'auteur).

<sup>8</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. Edição preparada por Hélio Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 210-212 (traduction faite par l'auteur)?

figures du folklore local avec des sorcières, des démons, des lutins et, bien sûr, des morts. Ces derniers sont chargés de la musique qui met en joie la délirante célébration – révélant, à nouveau, le curieux paradoxe par lequel ceux qui animent la fête nocturne et lui donnent de la vie sont justement les êtres inanimés. « Au plus fort de la fête », c’est la Mort elle-même qui apparaît, « maigre spectre », « abominable squelette », « montée sur une jument jaune »<sup>9</sup>, pour mettre fin à la noce. L’œuvre est emblématique du certain relâchement que connaissent les thèmes les plus pesants du Romantisme lorsqu’ils arrivent au Brésil, d’autant plus que le ton du récit est résolument humoristique et satirique. L’image que produit l’« Orgie des Lutins » nous renvoie directement à l’illustration du *Cabrião*, publiée un an plus tard, en révélant ainsi l’amplitude des échos de l’imaginaire macabre – romantique ou médiéval – en terres tropicales.

---

<sup>9</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 40 (traduction faite par l’auteur).