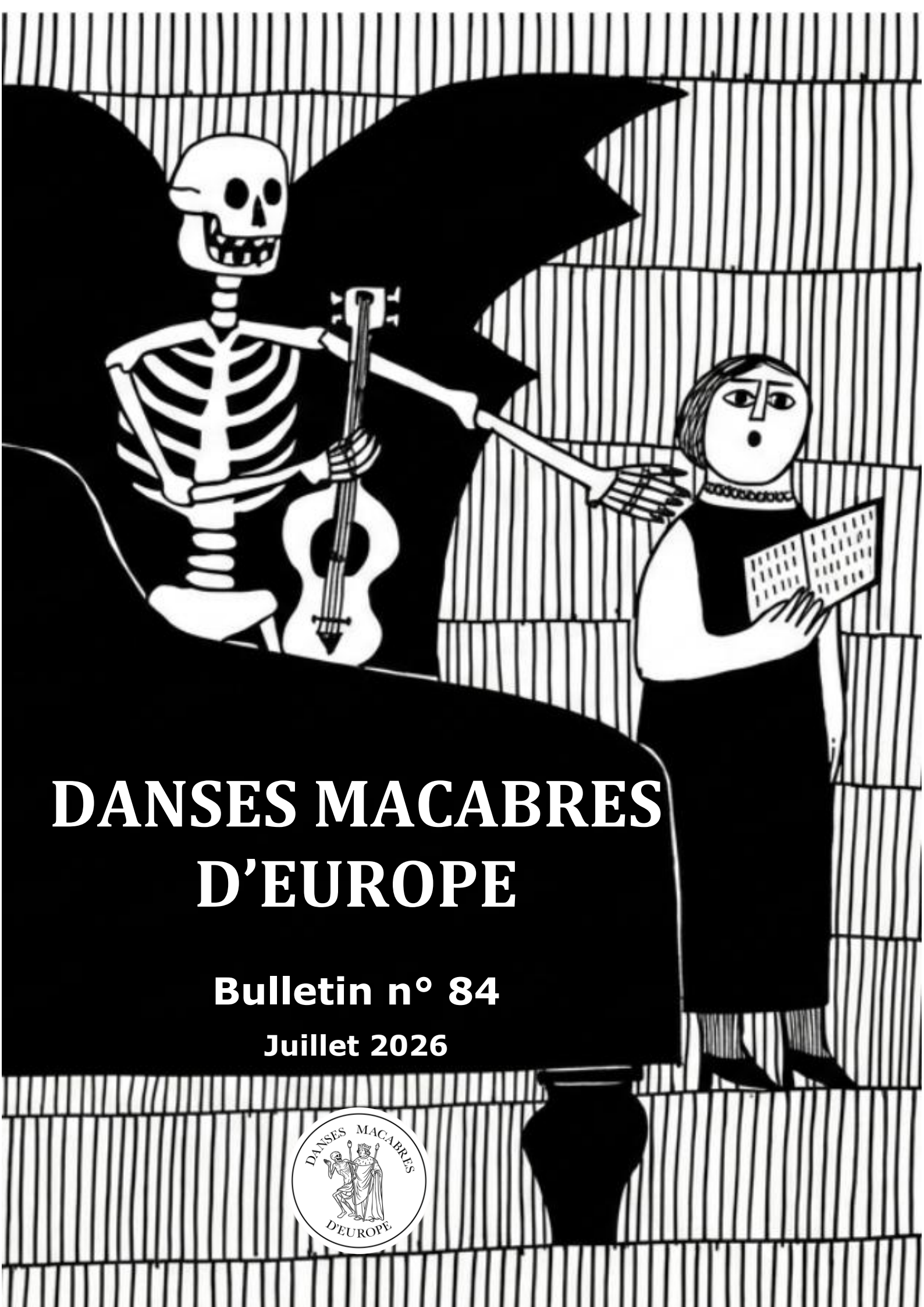




DANSES MACABRES D'EUROPE

Bulletin n° 84

Juillet 2026



Bulletin édité sous la responsabilité de
l'Association DME

Siège social :
13 bis, passage Verdeau
75009 Paris

Direction de la publication :
Ilona Hans-Collas
Didier Jugan
Danielle Quérueu

Mise en page :
Didier Jugan

Le bulletin est réalisé par l'Association DME.
Il est distribué gratuitement à tous ses
membres.

ISSN : 2555 2228 /Dépôt légal : mars 2026

Courrier postal :
Nadine Legendre - BP 30 024
143, rue de Montamets, 78630 Orgeval

E-mail :
asso.dme@orange.fr

Facebook :
www.facebook.com/Danses.Macabres.Europe

LinkedIn :
<https://www.linkedin.com/company/danses-macabres-d-europe>

Site Internet :
www.danses-macabres-europe.org

Image de couverture : détail de *La cantatrice et la mort*, un
des dessins de *Der Totentanz / La danse macabre* de Véronique
Filozof, Bâle, éd. Pharos, 1976.

SOMMAIRE

Didier Jugan, Éditorial	p. 1
Ilona Hans-Collas, Didier Jugan, Nadine Legendre, Danielle Quérueu, Vie de l'association	p. 2
Philippe Eber, Didier Jugan, Robert Niemand-Lavigue, Saint Fridolin et Ursus. 2 ^e partie : corpus des images et culte	p. 8
Virginie Barba, De la Danse macabre à « The Skeleton Dance » : réappropriation et transformation d'un motif médiéval par Disney	p. 28
Cécile Convert, Louis Welden Hawkins, le philosophe des cimetières	p. 32
Anne Brousmiche, Danses macabres européennes, du mythe à la réalité. L'originalité du peintre Véronique Filozof	p. 37
Expositions Expositions passées recensées par Philippe Eber, Didier Jugan	p. 49
Expositions en cours recensées par Philippe Eber, Didier Jugan, Marie-Claude Léonelli	p. 51
Œuvres macabres et leurs artistes 100 ans de surréalisme (5) : Salvator Dali (1 ^{ère} partie), par Didier Jugan	p. 56
Publications récentes Livres recensés par Cécile Coutin, Philippe Eber, Marie Gilles, Didier Jugan	p. 59
Revue recensée par Cécile Coutin, Didier Jugan	p. 63
Revue (à paraître) recensée par Laurent Ungeheuer	p. 64
Zine recensé par Marie Gilles	p. 66
Cinéma : courts-métrages recensés par Marie Gilles, Catherine Nennig	p. 67
Musique : disque recensé par Marie Gilles	p. 68
Journées d'études, colloques Événements passés recensés par Christine Leduc-Gueye, Marie-Claude Léonelli et commentés par Ilona Hans-Collas, Didier Jugan et Danielle Quérueu	p. 70
Événement à venir recensé par Didier Jugan	p. 77
Ventes recensées par Philippe Eber, Didier Jugan	p. 78
Actualités des podcasts et vidéos recensées par Philippe Eber	p. 81
Lu, vu, entendu dans les médias, collecté par Philippe Eber, Didier Jugan	p. 82
Courrier des lecteurs : par Gilles Thomas, Didier Jugan, Jacques Bellut	p. 83

Éditorial

DIDIER JUGAN
Président

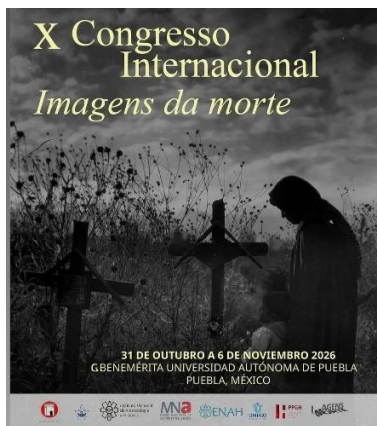
Chers membres et ami(e)s, chers lectrices et lecteurs,

Après dix ans à la tête de Danses macabres d'Europe, Ilona Hans-Collas a souhaité passer la main et c'est donc dans cet esprit que nous avons échangé nos fonctions de président(e) et de vice-président(e) au sein de DME et qu'un nom nouveau figure à cette place éditoriale. Je veux saluer tout le travail réalisé par Ilona en qualité de présidente et je mesure la difficulté qui m'attend à la reprise de ses activités, moi qui n'ai ni son charisme ni sa joyeuse ouverture d'esprit. Je ferai de mon mieux dans cette présidence de transition (tenir dix ans pour moi est plus une espérance de vie optimiste qu'une capacité sérieuse à animer DME) et j'invite tous les plus jeunes à se mettre d'ores et déjà sur les rangs pour que perdure notre belle association créée par Bertrand et Hélène Utzinger, dont le relais a été assuré avec bonheur par Solange Fouilleul et Ilona Hans-Collas, et qu'a merveilleusement accompagnée Jean-Claude Le Bot.

Nous poursuivons dans ce bulletin la saga de saint Fridolin en insistant sur l'ancrage géographique du culte. Nous avons découvert à notre dernière Assemblée générale la Danse macabre de Véronique Filozof et c'est avec plaisir que nous accueillons dans ce bulletin un article de sa petite-fille Anne Brousmiche qui nous permet d'avoir une vue exhaustive des personnages de sa Danse macabre et d'établir le contexte de cette création.

Le cinéma est à l'honneur avec l'étude de Virginie Barba sur les sources de Walt Disney pour sa *Skeleton Dance*, mais aussi par la découverte par Catherine Nennig¹ d'un petit bijou d'animation à voir absolument (malheureusement disponible seulement jusqu'au 23 août) ; Marie Gilles signale un festival *Court métrage* consacré à la mort.

Cécile Convert nous plonge dans l'univers du peintre Louis Welden Hawkins qui enveloppe ses peintures dans la brume des cimetières et dans la méditation funèbre qui caressent avec subtilité notre sensibilité au macabre sans jamais nous le mettre sous les yeux. À l'inverse, l'exposition de Baden-Baden, *Vanitas*, sur la beauté de l'éphémère, utilise à foison le crâne pour marquer que rien ne dure. Dans un autre registre, une exposition, à Strasbourg, à la suite des études de Philippe Ariès, insiste sur la variété des pratiques funéraires dans le monde avec des exemples étonnants.



Le début d'année est propice aux journées d'étude. Après celle de Grenoble, le 24 février, sur les premiers livres imprimés (la bibliothèque de Grenoble possède l'édition de 1485 de la Danse macabre de Guy Marchant) qui fera l'objet d'une publication², se sont tenues le 8 mai à Pontorson les 11^e *Rencontres historiques des chemins du Mont* avec pour thème *Saint Michel et la mort*, et le 9 juin à la Sorbonne une journée doctorale sur *La mort des saintes et des saints (X^e-XVI^e siècles)*. Vous trouverez un compte-rendu de ces deux événements dans ce *Bulletin DME*. Nous avons appris l'existence d'une organisation universitaire *Imagens da morte* qui, en Amérique latine, organise des congrès sur les images de la mort. Le X^e congrès se tiendra à Puebla (Mexique) en novembre (voir ci-contre). Nous tenterons d'entrer en contact avec cette structure jumelle de la nôtre par l'intermédiaire de Juliana Schmitt, une nouvelle adhérente DME et universitaire brésilienne, qui communique à ce congrès sur la *Danse macabre des femmes*, sujet de son dernier livre.

Le courrier des lecteurs montre que la création autour de la Danse macabre se porte bien et qu'elle est largement inspirée par ses illustres aïeules, les danses des Saints-Innocents ou de La Chaise-Dieu. Trois belles réalisations actualisent le sujet : une mosaïque sous le cimetière du Montparnasse avec un homme en cravate, des personnages mythiques du Nordeste sur un dessin monumental, enfin des musiciens et des danseurs pleins de vie dans une peinture sur toile à l'acrylique exposée à La Chaise-Dieu. Un musicien et artiste graphique breton, Christophe Paquereau, renouvelle le genre macabre avec des ensembles colorés faits de collages de cartons et de plumes (ci-contre).

Avant de conclure cet éditorial, il nous faut signaler, Ilona et moi, le décès de Serge Gravet, 94 ans, membre de DME, qui avait valorisé la Danse macabre de la chapelle Saint-André à Binche par un film présenté au Congrès de Brest.



¹ Catherine a rejoint l'équipe de relecture du bulletin et s'est mise sans difficulté au diapason du groupe.

² Thierry Claerr signale que les actes paraîtront en 2027 dans la revue *Histoire et civilisation du livre*.

Vie de l'association

ILONA HANS-COLLAS, DIDIER JUGAN, NADINE LEGENDRE, DANIELLE QUÉRUEL

1. - Assemblée générale du 28 mars 2026

Ilona Hans-Collas, présidente de DME, adresse un mot de remerciement aux présents et souhaite la bienvenue à toutes et à tous. Elle remercie Thierry Claerr, responsable de la bibliothèque des Archives nationales, qui nous offre aujourd'hui la possibilité de nous retrouver dans cette salle du Caran (Centre d'accueil et de recherche des Archives nationales, 11 rue des Quatre-Fils, 75003) et qui a obtenu l'accord de la directrice, Madame Marie-Françoise Limon-Bonnet pour cette réunion.

Présents (20) : Régine Carles, André Chabot, Thierry Claerr, Cécile Coutin, Marie Gilles, Michel Hans, Ilona Hans-Collas, Didier Jugan, Esther Lasocki, Nadine Legendre, David Lillington, Sophie Motsch, Catherine Nennig, Bernard Parente, Antoine Philippe, Joël Raskin, Olivier de Schrynmakers, Danielle Quéruel, Bertrand Utzinger, Yvette Vibert.

Pouvoirs (33) : Michèle Bargeon, Lavinia Bory, Éliane Béranger, Roseline Bertin, Laurence Blondaux, Hervé Bohnert, Jean-Pierre Boisseux, Swanilda Brenans, Marie Cazalet, Madeleine Chapuis, Françoise Decloquement, Alain Dierkens, Isabelle Fabre, Catherine Guillard, Anne Jouve, Vincent Juhel, Martine Jullian, Anne Lafran, Jean-Michel Lang, Patrick Layet, Gaëdic Le Bot, Christine Leduc-Gueye, Patrick Lemé, Kristiane Lemé-Hébuterne, Vasiliki Malatra, Robert Niemand-Lavigue, Sophie Oosterwijk, Anne-Marie Renaudie, Françoise Tirilly, Laurent Ungeheuer, Michèle Vauthier, Salvador Vega Ferrer, Antonia Víñez Sánchez.

Présents et pouvoirs : 53, le quorum est donc atteint. (121 adhérents sont à jour de leur cotisation à la date de l'AG). Excusés : Virginie Barba, Jean-Pierre Clément.



Rapport moral 2025 (présenté par Ilona Hans-Collas)

2025 a été une grande année pour DME. Elle a été marquée par le 21^e congrès qui s'est déroulé du 1^{er} au 4 octobre 2025. Cette année a vu le chiffre des adhérents à DME encore en hausse (les années de congrès : Paris en 2019 : 89 adhérents ; Bucarest en 2021 : 101 ; Brest en 2023 : 131 et Paris en 2025 : 182 dont 45 nouveaux adhérents). Ces chiffres sont exceptionnels.

Activités 2025

1. Congrès de Paris :

Plusieurs réunions préparatoires ont été nécessaires. Nous remercions Thierry Claerr et Guy-Michel Leproux pour leur aide. Un énorme travail éditorial a été réalisé : choix des intervenants, préparation des Actes, relectures. Dès le début de juillet le programme a été diffusé grâce au travail de la graphiste. Les inscriptions ont alors été très rapides et nombreuses et plusieurs partenaires culturels à Paris ont manifesté leur intérêt : les Catacombes de Paris, la Tour Jean sans Peur, le musée de Cluny, le musée Carnavalet où se déroula la première journée et l'École du Louvre où le congrès se prolongea les 2^e et 3^e jours. En ce qui concerne le budget, les Actes (527 pages) ont représenté la plus grosse dépense. Les 450 volumes se vendent bien et nous sommes presque rentrés dans nos frais.

Fréquence : 211 inscriptions au total (chiffre indiqué par Didier Jugan). 187 personnes présentes le 1^{er} jour, 141 et 117 les 2^e et 3^e jours. Au concert à la BHVP 85 personnes, à Cluny 46, à la Tour Jean sans Peur 47, aux Catacombes 33 et au Père-Lachaise 30. Le congrès se termina par un déjeuner de gala : 34 personnes.

Antoine Philippe a réalisé un album rapportant les différents moments de ce congrès. On peut le voir sur le site internet de DME (<https://dances-macabres-europe.org/evenements-passes/>).

2. Trois Bulletins de liaison : n° 80, mars 2025 (78 p.), n° 81, juillet 2025 (74 p.), n° 82, novembre 2025 (82 p.). Ces bulletins s'enrichissent de nouveaux sujets et de nouveaux contributeurs. Ils reflètent également une riche actualité : publications, expositions, médias autour de l'art macabre.

3. Deux réunions : assemblée générale et réunion de travail le 29 mars et réunion de travail le 6 décembre.

4. Podcasts : 35 podcasts Balad'os ont été produits par Philippe Eber en 2025, soit 12 h d'écoute. Depuis le début de l'activité (en septembre 2023), il y a eu 1506 téléchargements et 47 écoutes sur les 30 derniers jours.

5. Présence sur les réseaux sociaux : Philippe Eber signale que, pour 2025, 60 publications ont été postées sur Instagram en 2025 avec 329 followers et 52 publications l'ont été sur LinkedIn générant 651 abonnés.

Ilona Hans-Collas termine le rapport moral qui est adopté à l'unanimité.

Rapport financier (présenté par Nadine Legendre, trésorière)

Le tableau ci-dessous donne une synthèse du rapport financier pour 2025. Les tableaux plus détaillés sont fournis aux adhérents à jour de leur cotisation qui en feraient la demande au bureau.

RECETTES		DEPENSES	
Cotisations/ Adhésions	6245 €	Frais généraux	3245 €
Vente de produits	4735 €	Communication	858 €
Intérêts 2025 sur placement	318 €	Bulletins de liaison	3224 €
XXI ^e congrès	5190 €	XXI ^e congrès	11458 €
TOTAL	16 488 €	TOTAL	18 785 €

Il apparaît un déficit de 2297 € qui est lié au coût d'édition des actes du congrès. Il sera compensé par la poursuite de la vente de ces actes dans les années à venir. La trésorerie (banque et caisse) s'élevait à 12348 € au 31 décembre 2025.

Le rapport financier est adopté à l'unanimité

Élections

7 membres du Conseil d'administration sont sortants : Michel Hans, Gaëdic Le Bot, Kristiane Lemé-Hébuterne, Patrick Lemé, Sophie Motsch, Antoine Philippe, Danielle Quérueu. Tous se représentent et sont réélus.

Le Conseil d'administration se compose de 15 membres : Marie-Laure de Contenson, Cécile Coutin, Philippe Eber, Michel Hans, Ilona Hans-Collas, Marie Gilles, Didier Jugan, Gaëdic Le Bot, Nadine Legendre, Kristiane Lemé-Hébuterne, Patrick Lemé, Sophie Motsch, Antoine Philippe, Danielle Quérueu, Joël Raskin.

Élection du Bureau :

Ilona Hans-Collas rappelle qu'elle est présidente depuis 2016 où elle a succédé à Solange Fouilleul (décédée en 2016). Elle souhaite devenir vice-présidente et propose à Didier Jugan, actuel vice-président, de prendre la fonction de président.

Candidatures :

- Didier Jugan pour la présidence
- Ilona Hans-Collas pour la vice-présidence
- Philippe Eber pour la communication

Votants : 14 présents ou représentés. Marie-Laure de Contenson est absente.

Le CA se réunit pour élire le bureau : 12 oui, 2 non.

Le nouveau bureau est composé de :

Didier Jugan, président ; Ilona Hans-Collas, vice-présidente ; Nadine Legendre, trésorière ; Danielle Quérueu, secrétaire ; Philippe Eber, communication ; Michel Hans, assistance technique.

Projets 2026-2027

Le XXII^e congrès de Danses macabres d'Europe se tiendra du 13 au 16 octobre 2027 au château du Valentino à Turin. Il est organisé par le département Studi Umanistici (StudUm) de l'université de Turin. L'appel à communications, dont le texte se trouve sur le site internet de Danses macabres d'Europe, a été diffusé avec pour exigence un envoi des propositions au plus tard le 10 septembre 2026. Les acceptations seront retournées aux candidats entre le 30 septembre et le 10 octobre 2026.

Projet Game over. Barbara Ravelhofer de l'Université de Durham a sollicité Danses macabres d'Europe pour une participation à un projet européen quinquennal (2027-2032) *Game over*, projet mené par l'Université de Durham, en collaboration avec des partenaires en Autriche, Slovaquie, Belgique, Royaume-Uni et Canada, et d'autres entités. Date limite de candidature au CER (conseil européen de recherche) : 27 août 2026. « *Game over* étudie la « Mort » et les « Morts » en tant que personnages physiques et vivants dans la danse et le théâtre européens, dans la période comprise entre 1400 et 1650 environ. L'étude se concentre sur la Danse macabre, un phénomène paneuropéen présent dans la littérature, les arts visuels et les arts du spectacle. Parmi les autres genres étudiés figurent les cycles de pièces médiévales, le théâtre néo-latin, l'opéra-comique, etc. ».

Une réunion s'est tenue postérieurement à l'AG, à Paris, le 8 juin, entre les organisateurs de *Game over*, Barbara Ravelhofer et Lieven Baert, et des membres de DME (Didier Jugan, Ilona Hans-Collas, Danielle Quérue, Cécile Coutin) afin de mieux cerner les enjeux du projet et la participation de DME. Le projet se propose d'étudier les liens entre le macabre et les arts du spectacle, notamment le théâtre. Au-delà de cette perspective, il est envisagé de réaliser une création théâtrale. La temporalité longue du projet pourra être ponctuée par l'organisation de congrès DME en lien avec *Game over* : après Turin (2027), il est envisagé un XXIII^e congrès en Angleterre (Durham ?) et un XXIV^e congrès organisé par DME en France en 2031. L'idée, pour 2031 du site de Chambéry, où est conservé le rôle de Danse macabre découvert par Georges Fréchet, a été évoquée, ou éventuellement Grenoble, ville où est conservée la première édition de Guy Marchant. Un financement de 7000 € sera demandé auprès du CER pour l'organisation de chaque congrès.

Un voyage d'études de DME dans l'Ain avec pour point d'orgue la visite de la Danse macabre du château de La Bâtie et le Monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse était projeté pour le mois de juin mais l'impossibilité de joindre le propriétaire du château oblige à différer la visite à l'automne 2026 si le contact peut être établi, ce qui n'était pas encore le cas en juillet.

Didier Jugan souhaite qu'un axe de développement de l'association Danses macabres d'Europe se fasse dans le milieu étudiant en s'adressant aux **bibliothèques universitaires** pour leur faire découvrir le Bulletin DME et le proposer à la diffusion en adhérant à l'association.

2. - Réunion de travail

Nous commençons la réunion de travail avec un tour de table permettant à chacun de se présenter.

Olivier de Schrynmakers passe la vidéo d'une musique rock *Les poings du destin*, créée en 1988 par le groupe *La Souris Déglinguée*. L'auteur du morceau est Enzo Psl.



Le morceau de musique est animé visuellement par une succession de tableaux d'une Danse macabre dont l'autrice est Véronique Filozof. Après la réunion, Philippe Eber mène son enquête sur Madame Filozof. Il découvre que la petite fille de l'artiste, Anne Brousmiche, a fait une communication sur la Danse macabre de sa grand-mère au 5^e colloque de *Mémoire mulhousienne*, le 5 octobre 2024 à l'Hôtel de ville de Mulhouse. Il entre en contact avec Anne Brousmiche qui accepte que l'on publie le texte actualisé de son intervention (voir p. 37). Elle offre un exemplaire numéroté de la Danse macabre et adhère à DME comme membre bienfaitrice.

Elle pense que sa grand-mère qui a beaucoup représenté la jeunesse, celles des années 1960-1970, celle des hippies et des punks aurait apprécié l'utilisation de ses dessins pour illustrer un morceau de rock.

Cécile Coutin présente les recherches qu'elle a menées au sein d'une équipe de bénévoles (dont elle fait partie depuis 2015) afin de réaliser l'inventaire des églises du diocèse des Yvelines (diocèse de Versailles). Ce diocèse compte 320 églises à inventorier. L'église Saint-Germain de Mézy-sur-Seine (région de Meulan, dans le nord du département des Yvelines) fut à l'origine dédiée à saint Denis (inscrite MH 19/7/1926). Elle fut incendiée et en partie détruite pendant la guerre de Cent ans, puis reconstruite au milieu du ^{xvi}^e siècle sous le patronage des seigneurs de Mézy et consacrée en 1554 (fig. 1). Le mobilier est en partie ancien.



Fig. 1 et 2 - Mézy-sur-Seine, église paroissiale Saint-Germain, vue extérieure (côté sud-est) et vue intérieure vers le chœur (cl. Wikimedia Commons)

L'autel principal date du ^{xix}^e siècle (fig. 2 et 3). Cinq sculptures occupent des niches coiffées d'arcatures et séparées par des pilastres. Le Christ en Bon Pasteur est représenté au centre ; saint Jean à droite du Christ et un personnage au turban à l'extrémité droite (peut-être un prophète) ; le personnage barbu à gauche du Christ pourrait être un autre apôtre (?) et à l'extrémité gauche, un autre homme barbu, debout, reste à identifier (fig. 4). Il a les mains liées par une chaîne et il tient dans sa main droite un crâne (fig. 5).

La discussion a porté sur l'identification du saint. Le crâne est l'attribut de nombreux saints (François, Bruno, Jérôme, etc.) ; les chaînes sont notamment l'attribut de saint Léonard de Noblat mais pour l'instant on n'a pas repéré un saint avec les deux attributs réunis.

Cécile a poursuivi ses recherches et une nouvelle piste se profile. Il pourrait s'agir de saint Germain de Paris, patron de l'église. Saint thaumaturge, il avait aussi le pouvoir de ressusciter les morts. Plusieurs épisodes de sa vie évoquent des prisonniers (DARAS Édouard, *Les vies des saints et fêtes de toute l'année par le R. P. Ribadénéira*, t. 5, Mai, Paris, Louis Vivès, 1857, p. 470-476). Le plus souvent, saint Germain est représenté en évêque mais à Mézy un culte particulier pourrait rappeler par les attributs mis en évidence (entraves et crâne) certains de ses miracles. Par ailleurs, l'un des vitraux au-dessus de l'autel représente saint Germain de Paris.



Fig. 3 - Mézy-sur-Seine, église paroissiale Saint-Germain, chœur, vue générale de l'autel sculpté, ^{xix}^e siècle (cl. C. Coutin, 2025)

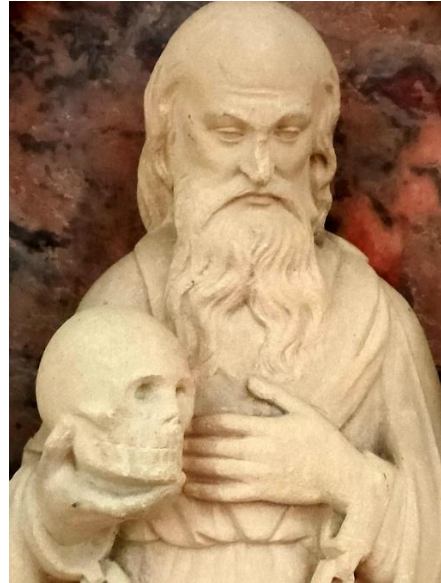
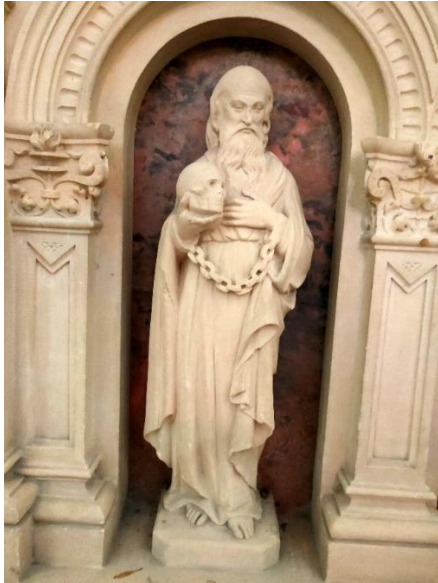


Fig. 4 et 5 - Mézy-sur-Seine, église Saint-Germain, autel principal, détail, saint Germain de Paris (?) (cl. C. Coutin, 2025)

Cécile évoque aussi la poutre de gloire de l'église de Lévis-Saint-Nom (Yvelines). Marie-Madeleine embrasse la croix au pied de laquelle est placé un crâne.

En outre, elle signale la parution récente de l'ouvrage de Guillaume Cuchet, *La religion des morts. Comment le XIX^e siècle a inventé le deuil moderne* (voir p. 62).

Thierry Claerr, responsable de la bibliothèque des Archives nationales (Paris), présente ensuite devant les membres présents de DME une conférence sur la carrière de Guy Marchant, reprenant en partie ce qu'il a exposé à Grenoble lors de la journée d'étude sur les premiers livres imprimés organisée par Isabelle Westeel le 26 février 2026. La Danse macabre conservée à la bibliothèque de Grenoble a été retrouvée dans les collections de la Grande Chartreuse en 1811 par Jacques-Joseph Champollion-Figeac. Cet incunable a été imprimé par Guy Marchant en 1485.

Guy Marchant fut d'abord un imprimeur d'affiches et de placards comme *Le Grand pardon de Notre-Dame de Reims* daté du 17 octobre 1482, puis *Le Grand Pardon de l'Hôtel-Dieu de Paris* en 1487, *La Chicheface suis appelée* vers 1495, etc. Devenu imprimeur du Collège de Navarre, Guy Marchant était considéré comme un important imprimeur de l'édition scolaire à partir de 1482. Ses premières impressions étaient souvent en latin, mais il multiplia ensuite les éditions populaires en français, créant de nouveaux genres éditoriaux et travailla avec l'enlumineur Jean Le Cousturier. Reconnu pour avoir diffusé un grand nombre de livres et joué un rôle de premier plan dans le développement de l'imprimerie, il disparaît en 1506. Nous renvoyons nos lecteurs au texte présenté par Thierry Claerr¹.

Laurent Ungeheuer présente les recherches de Monica Engel (membre de DME) consacrées à Daniel Burckhardt-Wildt et la Danse macabre de Bâle (voir rubrique *Publications, article à paraître*, p. 64).

Sophie Motsch signale qu'une exposition « Une journée au XVIII^e siècle, chronique d'un hôtel particulier » dont elle est co-commissaire, se tient du 18 février au 5 juillet 2026 au Musée des Arts décoratifs qui présente plus de 550 pièces originales, dont un suaire de Besançon, un oratoire avec un crucifix doté à son pied du crâne d'Adam, une rue de l'époque avec un mur couvert de placards mortuaires. Sophie parle de l'église Notre-Dame de la commune du Pin (Calvados) où il y a une confrérie de charitons, la Confrérie de la charité du Pin, qui existe depuis le XVI^e siècle et qui assure les inhumations et accompagne les familles. Une de leurs fonctions, moins connue, est de distribuer du pain à la sortie des offices, aux pauvres selon la tradition. Ils portent des chaperons avec des motifs différents, une représentation de saint Sébastien ou d'autres saints, des motifs de larmes...

André Chabot annonce la sortie de son livre *Nécropolis* « un reportage dans le monde des morts, qui même figé, reflète étrangement le monde des vivants ».

¹ CLAERR Thierry, « La vie et l'œuvre de Guy Marchant, premier imprimeur de la *Danse macabre* », dans I. Hans-Collas, D. Jugan, D. Quérueu (dir.), actes du XXI^e congrès international de DME, *La Danse macabre des Saints-Innocents. 1425-2025. Sources, contexte, postérité*, Vendôme, Éditions du Cherche-Lune, 2025, p. 264-286.

Joël Raskin a montré en fin de réunion la photo d'un bas-relief avec une figure féminine représentant la Mélancolie, appuyant son coude sur une colonne, dans un environnement où on peut voir deux flambeaux renversés, croisés avec deux sortes de tubes moins faciles à identifier. Cette plaque qui se trouve aujourd'hui dans un café d'Ailly-le-Haut-Clocher (dans la Somme à 5 km de Saint-Riquier) date vraisemblablement du XIX^e siècle et devait être initialement une plaque de cheminée car même si elle a été depuis peinte en blanc, sa structure fait penser à de la fonte.

La réunion a été l'occasion de faire passer dans l'assistance plusieurs revues : *Totentanz Aktuell* n° 273 et 274 ; *Cahiers percherons*, n° 242-243, *À la vie, à la mort !*, revues qui avaient été présentées dans le *Bulletin DME*, n° 83 de mars 2026 ; *Les Vanités. Images de la destinée. Gravures des XVI^e et XVII^e siècles de la collection Mancel*, catalogue d'une exposition qui s'est tenue au Musée des Beaux-Arts de Caen du 29 mars au 10 juin 1991, commissariat de Caroline Joubert.



APPEL À COMMUNICATIONS

XXIIe Congrès international de Danses macabres d'Europe

Le XXIIe Congrès international de l'Association Danses macabres d'Europe (DME) se tiendra en Italie, à **Turin, au Château du Valentino** (<https://castellodelvalentino.polito.it/?lang=en>) **du 13 au 16 octobre 2027**. Il est organisé par **l'Université de Turin** – Dipartimento di Studi Umanistici (StudiUm) dans le cadre des Journées d'Études interuniversitaires sur *Virality and Death: Challenges and New Research Perspectives across Humanities, Science and Technology*.

AXES DU CONGRÈS

- **Danses macabres et iconographies de la mort du Moyen Âge à l'époque moderne**
Études consacrées aux Danses macabres et aux principaux cycles iconographiques apparentés (Rencontre des trois morts et des trois vifs, Triomphe de la Mort, *Ars moriendi*, Vanité, Jugement dernier), avec une attention plus spécifique aux contextes de production, de circulation et de réception des images dans les différentes aires européennes.

- **Mort, mémoire et ritualité.** Textes, pratiques et traditions culturelles. Analyses de sources littéraires, textuelles et musicales, ainsi que de pratiques rituelles et de traditions populaires et religieuses liées à la représentation et à la gestion de la mort, de la mémoire et de l'au-delà, dans une perspective historique et comparatiste.

- **Le macabre dans les arts visuels, performatifs et sonores.** Contributions portant sur le rôle du macabre dans les arts figuratifs et monumentaux, la musique, le théâtre, la danse, le cinéma et les arts du spectacle, avec une attention particulière aux interactions entre image, corps, son et espace.

- **Circulation des modèles et dialogues interculturels.** Recherches consacrées aux processus de transmission, d'adaptation et de transformation des motifs macabres, dans les aires géographiques, médias et périodes différentes, mettant en lumière les réseaux culturels, les phénomènes de circulation et les relectures locales et transnationales.

- **Méthodologies et technologies numériques.** Méthodes et études intégrant les médias et les technologies numériques (humanités numériques, intelligence artificielle, modélisation 3D, outils de visualisation et de catalogage numérique), utiles à la relecture contemporaine du macabre et à l'interprétation des défis posés par l'actualité en s'appuyant sur l'héritage historique.

SOUSSION

Les propositions de communication pourront être soumises jusqu'au **10 septembre 2026** en remplissant le formulaire en ligne suivant : <https://forms.gle/nFkHgyHEhVfwMLc9>.

Les conditions précises de soumission et les modalités des communications et de leur publication sont définies sur le site DME : www.danses-macabres-europe.org.

Saint Fridolin et Ursus

2^e partie : corpus des images et culte

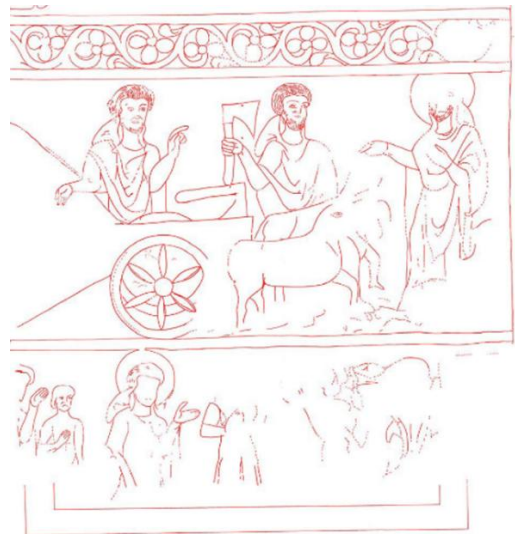
PHILIPPE EBER, DIDIER JUGAN, ROBERT NIEMAND-LAVIGUE

Saint Fridolin et Ursus : les premières représentations

Les premières représentations de saint Fridolin et Ursus sont des peintures murales dans des états de conservation plus ou moins dégradés. Dès le 2^e quart du XIII^e siècle, le saint est représenté à Laufenburg (Suisse, canton d'Argovie) dans la chapelle Sainte-Marguerite de la localité de Sulz dans un cycle dont il ne subsiste que deux scènes dont nous livrons l'interprétation trouvée dans *Der Bezirk Laufenburg*¹ : dans le panneau supérieur, derrière une charrette à un essieu, se tiennent deux hommes barbus ; l'un tient une hache et la deuxième hache est plantée dans le tronc d'un arbre. En face d'eux, sur le bord droit de l'image, se tient un saint auréolé. Il s'agit de saint Fridolin qui détourne le cours du Rhin en abattant des arbres avec l'aide de deux serviteurs. Dans le registre inférieur, on distingue saint Fridolin et Ursus sur la gauche (peu de temps après la création de l'*exemplum*). À droite le saint accompagné d'Ursus (partie lacunaire) défend sa cause au tribunal.



Fig. 52 a/b – Le cycle de la vie de Fridolin, peinture murale de la chapelle Sainte-Marguerite à Sulz-Laufenburg, 2^e quart du XIII^e siècle (Suisse, Argovie). À gauche, la photo ; à droite, le calque de Fontana (2011).



Une autre peinture murale, à Unterkulm (Suisse, Argovie) réalisée vers 1320 donne une représentation de la scène du procès.



Fig. 53 a/b - Peinture murale dans le chœur de l'église d'Unterkulm (Suisse, Argovie), vers 1320. À gauche, la peinture et, à droite, le calque réalisé par Claudette Brun (2026).

¹ HUNZIKER Edith, RITTER-LUTZ Susanne, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Aargau, t. X, Der Bezirk Laufenburg*, Berne, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2019, p. 201. Nous remercions Josef Brülisauer de nous avoir communiqué cette référence.

Une troisième peinture murale, réalisée vers 1480, dans l'église réformée d'Obstalden (Suisse, canton de Glaris), montre un saint Fridolin et Ursus lacunaire à la fin d'une série hagiographique avec saint André et saint Jean-Baptiste (ou saint Matthieu), saint Oswald et saint Lucius, sainte Barbe et sainte Catherine (fig. 54)².

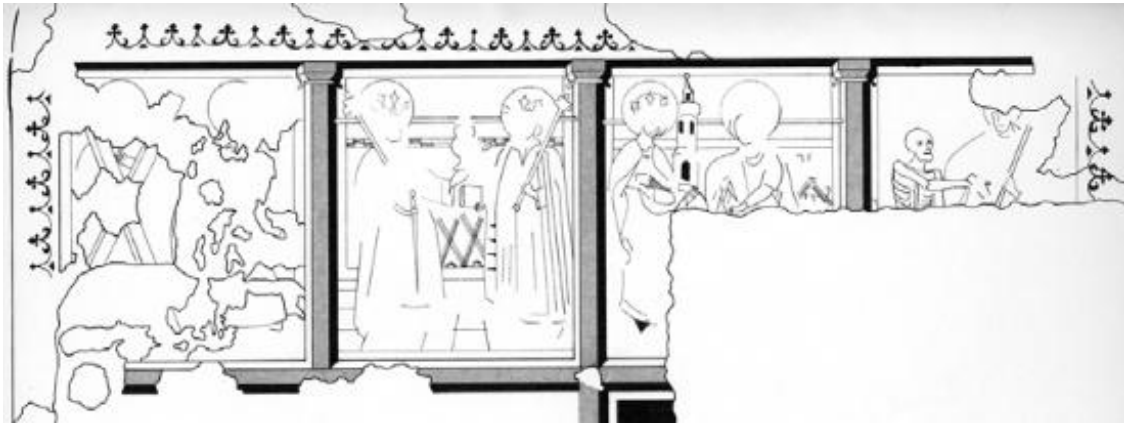


Fig. 54 a/b – Les peintures murales de l'église réformée d'Obstalden (Suisse, canton de Glaris). Ci-dessus, le calque réalisé par le restaurateur Marc Stähli (1980).

Géographie du culte de saint Fridolin

Si la connaissance de l'iconographie de saint Fridolin est arrivée au sein de DME par Friedl Steininger³, le sujet a été extrêmement fouillé par les auteurs de langue allemande. Plusieurs ouvrages renseignent sur le culte rendu à saint Fridolin qui permettent de définir l'aire géographique de son influence. Medard Barth, dans son article consacré à saint Fridolin et à son culte dans l'espace alémanique⁴, en 1955, reprend et complète les études menées par Hermann Leo en 1886⁵, notamment sur la comptabilité des sites concernés par saint Fridolin, soit par le vocable des chapelles et églises, soit par la conservation dans ses églises de reliques du saint, soit encore par une attestation du culte avec des événements festifs consacrés au saint, soit enfin par la présence d'autels consacrés au saint ou d'œuvres d'art le représentant.

² BRÄM Andreas, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Kanton Glarus, t. II, *Glarus Nord*, Berne, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2018, p. 358-359. Cet ouvrage nous a été communiqué par Josef Brülisauer.

³ STEININGER Friedl, « Saint Fridolin de Säkingen, une pieuse légende », *Histoire de la littérature et de l'art macabre, Actes du 4^e congrès de Danses macabres d'Europe*, Kientzheim, 4-7 octobre 1990, Meslay-le-Grenet, DME, 1990, p. 223-227.

⁴ BARTH Medard, « St. Fridolin und sein Kult im alemannischen Raum. Ein Versuch », *Freiburger Diözesan-Archiv. Zeitschrift des Kirchengeschichtlichen Vereins, Altertums- und Literaturkunde des Erzbistums Freiburg mit Berücksichtigung der angrenzenden Bistümer*, t. 75, 1955, p. 112-202.

Les articles de M. Barth, dont plusieurs sur saint Fridolin, sont recensés sur le site :

https://opac.regesta-imperii.de/lang_en/autoren.php?name=Barth%2C+M%C3%A9dard

⁵ LEO Hermann, *Der heilige Fridolin*, Fribourg en Brisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1886.

Sur les 180 édifices qui ont un lien avec Fridolin en Suisse, en Allemagne, en Alsace et de manière marginale en Autriche (2 mentions), 63 ont (ou ont eu à un moment de leur histoire) pour patronyme saint Fridolin : en Suisse, 7 églises et 14 chapelles ; en Allemagne, 6 églises et 11 chapelles ; en Alsace, 5 églises et 11 chapelles. 18 sanctuaires ont conservé des reliques du saint (7 en Allemagne, 6 en Suisse et 5 en Alsace). De nombreuses œuvres d'art (statues, peintures de retables, peintures murales, vitraux, cloches, reliefs en bois, sceaux, une monstrance, une clé de voûte...) ont honoré saint Fridolin. On constate le déploiement de plusieurs autels dédiés à saint Fridolin dès le ^{xv}^e siècle ou le début du ^{xvi}^e siècle (près d'une trentaine, repérés pour cette période : 14 dans le Bade-Wurtemberg et 14 en Suisse). Nous avons comptabilisé autour de 90 œuvres d'art monumentales où saint Fridolin est représenté en compagnie d'Ursus⁶ ; nous en donnons ici la liste, vraisemblablement incomplète :

a) **En Allemagne** : c'est dans le *land* de Bade-Wurtemberg que se concentrent les œuvres, avec comme lieu central, la ville de Bad Säckingen :

Bade-Wurtemberg

- 1-Breisach am Rhein, Münster : statuette (1490).
- 2-Reichenau/Mittelzell, Münster : tableau d'autel (1498). Fig. 55
- 3- Wiblingen, monastère : peinture, retable (vers 1500). Fig. 44
- 4-Bad Säckingen, Münster : reliefs bois (vers 1500). Fig. 25, 37
- 5-Bad Säckingen, Münster : statue de M. Speer (1727). Fig. 36
- 6-Bad Krozingen, chapelle St-Fridolin : cloche (1737).
- 7-Merdingen, égl. St Rémi : peinture (1740). Fig. 58
- 8-Hechingen, égl. Maria Zell : peinture (1742). Fig. 31
- 9-Bad Säckingen, Münster : peintures murales (1751). Fig. 56
- 10-Bad Säckinger, Münster : sculpture, reliquaire (1764). Fig. 57, 71, 72
- 11-Herdern, chapelle St-Fridolin : statue (1767).
- 12-Oberhausen, église : cloche (1770).
- 13-Duchtlingen, église paroissiale : cloche (1784).
- 14-Schlatt, église : peinture d'autel (^{xviii}^e siècle).

- 15-Hechingen, église de pèlerinage Maria Zell : peinture murale (après 1742). Fig. 26
- 16-Neuenburg am Rhein, égl. : peinture d'autel (^{xviii}^e s.). Fig. 30
- 17-Bad Boll, égl. Maria Zell : 1^{er} tableau (^{xviii}^e siècle).
- 18-Bad Boll, égl. Maria Zell : 2^e tableau (^{xviii}^e siècle).
- 19-Hechingen, égl. Maria Zell : tableau (fin ^{xviii}^e siècle). Fig. 27
- 20-Neuenburg am Rhein, église : statue.
- 21-Jechtingen, égl. St-Fridolin : statue.
- 22-Jechtingen, égl. St- Fridolin : panneaux peints.
- 23-Liel, Église paroissiale : statue (époque baroque).
- 24-Bad Säckingen, Münster : cloche.
- 25-Bad Säckingen, Münster : sceau.
- 26-Inzlingen, égl. St-Pierre et St-Paul : tableau d'autel.
- 27-Messkirch, église St-Martin : tableau.

Bavière

- 28- Munich, basilique St-Boniface : peinture



Fig. 55 – Reichenau / Mittelzell (Bade-Wurtemberg), Münster : retable du grand autel, peint en 1498 par Rudolf Stahel pour une église de Constance. Détail du registre inférieur du panneau central. On y voit les saints Gall, Otmar et Fridolin.

⁶ Cette liste a été constituée à partir de celle de BARTH, art. cit., p. 166-200 complétée par notre propre recherche. Parfois la date des réalisations manque et certaines œuvres pour lesquelles nous n'avions pas l'assurance de la présence d'Ursus ont été écartées. Un travail de terrain pour vérification serait nécessaire. Les œuvres graphiques (gravures, miniatures, etc.) ont été exclues de cette comptabilité.



Fig. 56 a

Bad Säckingen :

Fig. 56 a et b - détail des peintures murales de la voûte du Münster de Bad Säckingen (Franz Josef Spiegler, 1751).
Ci-contre : la résurrection d'Ursus.

Ci-dessous, à gauche, :
Fridolin et Ursus au tribunal.

Fig. 57, a, b, c - Reliquaire en argent de saint Fridolin, conservé dans le Münster de Bad Säckingen. Ci-dessous, à droite, le reliquaire. Plus bas, à gauche, l'étoffe qui recouvre la châsse. À droite, les statues de Fridolin et Ursus sur la partie supérieure du reliquaire.



Fig. 56 b



Fig. 57 a



Fig. 57 b



Fig. 57 c



Fig. 58 - Tableau d'autel, peint par Franz Joseph Spiegler (1740). Merdingen (Allemagne, Bade-Wurtemberg), église Saint-Rémi (St. Remigius Kirche)

b) **En Suisse** : c'est dans le canton d'Argovie que se situe la majorité des œuvres :

Argovie 29-Sulz/Laufenburg, chapelle Ste-Marguerite : peinture murale (2^e quart du XIII^e siècle). Fig. 52 30-Unterkulm, église : peinture murale vers 1320). Fig. 53 31-Wettingen, monastère cistercien : vitrail (1519). 32-Muri, monastère : vitrail (1557). Fig. 15, 29 33-Kaisten, église St-Michael : statue (2^e moitié XVI^e siècle) au Musée historique de Bâle. Fig. 19 34-Hellikon, chapelle St-Wendelin : tableau d'autel (2^e moitié XVII^e siècle). Fig. 65 35-Gipf-Oberfrick, chapelle St-Wendelin : statue d'autel (1709). 36-Hornussen, égl. St-Maurice : peinture (vers 1712). Fig. 25 37-Mettau, égl. St-Rémi : monstrance (vers 1700-1720). Fig. 17 38-Laufenburg, égl. St-Jean-Baptiste : statue (v 1730). Fig. 33 39-Rheinfelden, égl. St-Martin : peinture de retable (1740). Fig. 32	40-Wegenstetten, église St-Michel : tableau de retable (après 1760). Fig. 66 41-Laufenburg, égl. St-Jean-Baptiste : statue dans le chœur (1770). Fig. 20 42-Laufenburg, maison rue Fischengasse : peinture de façade (vers 1770). Fig. 73 43-Mettau, église St-Rémi : statue (1776). 44-Kaiseraugst, église St-Gall : tableau d'autel (1777-1778). 45-Sulz, église paroissiale : peinture d'autel (avant 1872). 46-Zuzgen, égl. St-Georges : vitrail (1901, Holenstein). Fig. 64 47-Eiken/Sisseln, église : peinture d'autel. 48-Frick, église paroissiale : statue. Fig. 61 49-Öschgen, église paroissiale : image votive. 50-Ueken, chapelle : tableau. 51-Wittnau, église : image votive (Fridolin sur la tombe d'Ursus) 52-Möhl, église St-Leodegar : antependium. 53-Sisseln, chapelle St-Fridolin : tableau. Fig. 67
Soleure 54 Kleinwangen / Wangen, chapelle St-Fridolin : cycle de peintures murales sur la vie de saint Fridolin (après 1526). Lucerne 55-Lucerne, Hofkapelle : statue (1644). 56-Lucerne, Hofkapelle : peinture (1663). Zoug 57-Baar, église St-Martin : peinture d'autel dédié à St Fridolin. 58-Zoug, Museum Burg Zug : vitrail de l'abbé Placide (1692), Inv. 3330. Fig. 63 Glaris 59-Netstal, église : statue en bois (1478). 60-Obstalden, église réformée : cloche (1479), disparue 61-Obstalden, égl. réf. : peinture murale (vers 1480). Fig. 54 62-Oberurnen, chap. de la Trinité : statue (XVI^e siècle). Fig. 14 63-Näfels, église catholique : statue de l'orgue (1783). 64-Mühlehorn, église réformée : cloche (1859). 65-Glaris, église : cloche. 66-Glaris, église : sceau du curé.	Schwytz 67-Gaigenen, église : peinture d'autel (XVI^e siècle, avec des repeints en 1622). Uri 68-Bauen, église (aujourd'hui au Musée d'Altdorf) : saint Fridolin avec Ursus accompagné de sainte Idda avec aussi un cadavre. Fig. 89 Saint-Gall 69-Rheineck, église : vitrail (1519). Fig. 62 Autres représentations suisses dans les musées : 70-Lausanne, Université (coll. Reber) : peinture (XV^e siècle). 71-Dijon, Musée des Beaux-Arts : tableau peint. Atelier du Maître à l'œillet (vers 1505). Fig. 18 72-Zurich, Schweizerisches Landesmuseum : peinture de retable (Matheis Miller, 1502). Fig. 60 73-Zurich, Schweizerisches Landesmuseum : vitrail (1547). Fig. 79 74 -Zurich, Schweizerisches Landesmuseum : statue (XVI^e siècle). Fig. 59 75-Zurich, collection privée : tableau (1503 ?). Fig. 38



Fig. 59 – Statue de Fridolin et Ursus (xvi^e siècle) conservée à Zurich, Schweizerisches Landesmuseum (Inv. LM 10 833).



Fig. 60 – Retable avec saint Lucius, sainte Emerita, saint Antoine ermite et saint Fridolin (1502, Matheis Miller) conservé à Zurich, Schweizerisches Landesmuseum.



Fig. 61 – Statue de Fridolin et Ursus dans l'église paroissiale de Frick (Suisse, Argovie)



Fig. 62 – Vitrail avec saint Fridolin en moine bénédictin et saint Hilaire de Poitiers (1519). Rheineck (Saint-Gall)

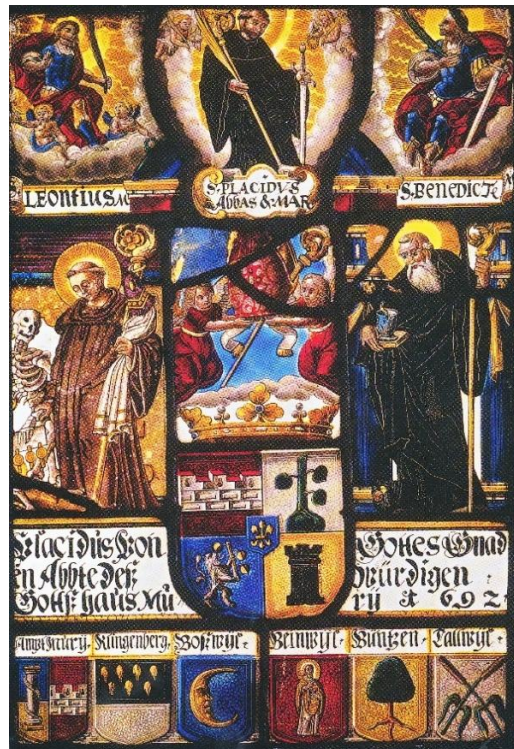


Fig. 63 – Vitrail de l'abbé Placide avec saint Fridolin (et Ursus) et saint Benoît (1692). Zoug, Museum Burg Zug.



Fig. 64 – Vitrail avec saint Fridolin (1901, Carl Hollenstein) dans l'église Saint-Georges de Zuzgen (Suisse, Argovie).



Fig. 65 – Hellikon, chapelle Saint-Wendelin (2^e moitié XVII^e siècle).



Fig. 66 – Wegenstetten, église Saint-Michel : tableau de retable (après 1760).

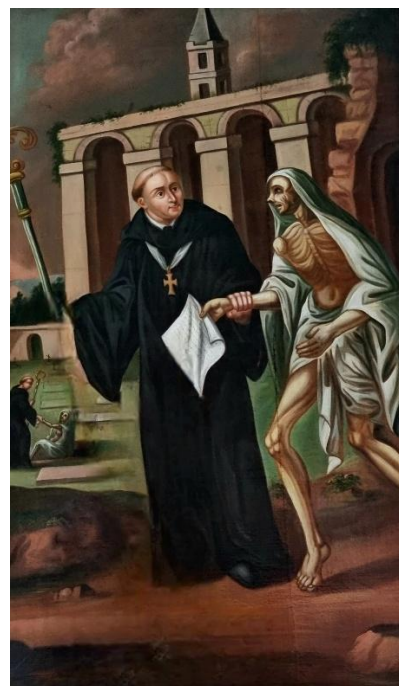


Fig. 67 – Sisseln, chapelle Saint-Fridolin (XVIII^e siècle), tableau très inspiré de celui de Feldkirch (Alsace). Voir fig. 34.

c) **En Alsace**, c'est dans le Haut-Rhin que sont regroupées les œuvres :

Haut-Rhin

76-Kaysersberg, église Ste-Croix : statue (1519). Fig. 43
 77-Wettolsheim, égl. St-Rémi : statue (fin XVI^e siècle). Fig. 49
 78-Franken, église : relief en pierre (XVII^e siècle). Fig. 68
 79-Berrwiller, église Ste-Brigide : peinture d'autel (2^e moitié XVIII^e siècle). Fig. 28
 80-Obersaasheim, égl. St-Gall : statue (fin XVII^e siècle). Fig. 35

81-Feldkirch, église St-Rémi : tableau d'autel (1726). Fig. 36
 82-Emlingen, chap. Ste-Odile : statue (milieu XVIII^e siècle). Fig. 69
 83-Wettolsheim, égl. St-Rémi : tableau d'autel (1^{ère} moitié du XIX^e siècle, œuvre d'U. ou M. Tanisch). Fig. 74
 84-Jettingen, église du Sacré-Cœur : statue (début XX^e siècle).
 85-Rheinau, église : peinture d'autel (avant 1804, aujourd'hui détruite).
 86-Mulhouse, église Ste-Geneviève : sceau de la paroisse.



Fig. 68 - Relief en pierre du XVII^e siècle de saint Fridolin et Ursus sur la paroi extérieure du clocher de l'église de Franken (Alsace).



Fig. 69 - Statue de saint Fridolin et Ursus (milieu XVIII^e siècle) dans la chapelle Sainte-Odile d'Emlingen (Alsace).



Fig. 70 – Vitrail de saint Fridolin et Ursus (XX^e siècle) dans l'église paroissiale d'Andelsbuch (Autriche, Vorarlberg).

d) **En Autriche**, en bordure de la Suisse, dans l'ancien diocèse de Coire.

Vorarlberg

87-Rankweil, égl. Ste-Marie sur la montagne : tableau votif (1703). Fig. 39, 78

88-Andelsbuch, église paroissiale : vitrail (xx^e siècle). Fig. 70

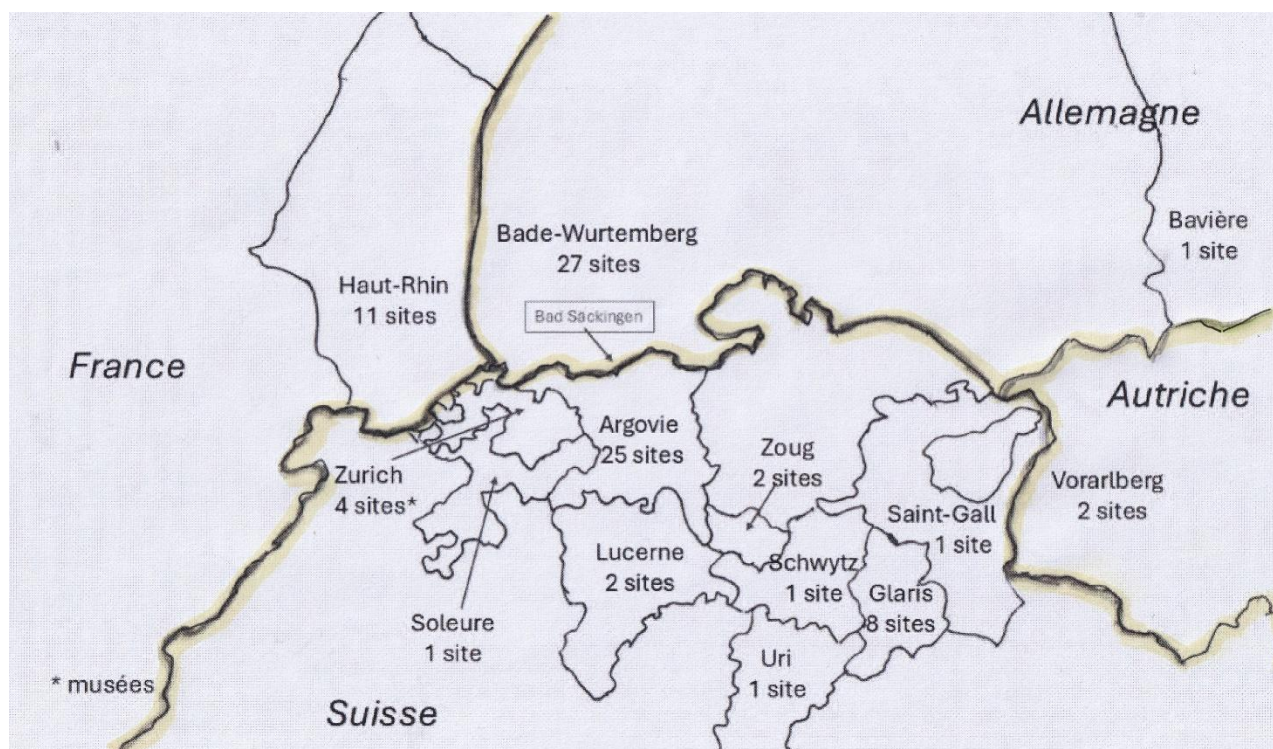
e) **Œuvres non localisées** : voir fig. 45 (marché de l'art, réf. 89), fig. 71 (réf. 90), fig. 72 (réf. 91).



Fig. 71 – Œuvre figurant dans le catalogue JETZLER Peter (dir.) *Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum, 1994, p. 250. Origine inconnue (référence 89).

< Fig. 72 - Tableau représentant Fridolin et Ursus, celui-ci tend au saint un long document prouvant la donation. N'ont pas pu être établis la date, la provenance et l'auteur ni son lieu de conservation (référence 90).

La carte ci-dessous résume les localisations des principales représentations :



Carte 1 – Sites des représentations monumentales de saint Fridolin avec Ursus



Fig. 73 – Fridolin et Ursus. Cartouche rocaille provenant de la façade d'une maison remaniée vers 1770, située dans la *Fischergasse* de la vieille ville dans la petite cité de Laufenburg (Suisse, Argovie).



Fig. 74 – Fridolin et Ursus. Tableau d'autel dans l'église Saint-Rémi de Wettolsheim (Alsace, début du XIX^e siècle).>

Les caractéristiques du culte à saint Fridolin

C'est à Bad Säckingen que le culte de saint Fridolin s'est développé autour de son corps et de son cercueil. Le culte du saint fondateur de la collégiale de chanoinesses à Säckingen (Oberrhein) trouve sa plus haute expression dans la procession des reliques qui a lieu le jour de la fête du saint, le 6 mars, une fête attestée depuis le XIV^e siècle. Le corps du saint a cependant subi de nombreux déplacements pour le mettre à l'abri dès qu'une menace planait, comme le rappelle Adolf Reinle⁷ : ainsi après l'incendie du monastère en 1272 et la guerre qui suivit entre Rodolphe de Habsbourg et l'évêque de Bâle ou bien l'exil à l'abbaye de Laufenburg (située à 10 km de l'autre côté du Rhin) lors de la guerre de Trente ans de 1633 à 1637, puis au château de Klingnau et après un bref retour (1638-1645), à Rapperswil, en 1678 au château de Böttstein, en 1688 à Etzgen, une résidence au-dessus de Laufenburg, en 1734-1737 au château de Bernau près de Leibstadt et entre 1792-1797 à nouveau à Bernau puis à Klingnau. Le 24 janvier 1797, le monastère et la population rendent hommage au sanctuaire de Laufenburg et ramènent chez eux en grandes pompes les reliques du saint.

Tandis qu'en général dans les processions on portait plusieurs images saintes, le riche réaménagement de la basilique de Säckingen à l'époque baroque fut accompagné d'une baroquisation des processions. Les images saintes furent remplacées de 1730 à 1783 par six scènes jouées de la vie du saint, réalisées par les habitants, des représentations, des constructions scéniques appelées « fercula » qui étaient surmontées de coulisses dans lesquelles agissaient des groupes de personnages muets. Chaque scène était portée par une douzaine d'hommes. Leurs noms et ceux de tous les autres acteurs sont contenus dans des documents ainsi que tout le déroulement des scènes, y compris les détails des costumes. À titre d'exemple pour l'année 1737, ci-dessous les 6 tableaux :

1	2	3	4	5	6
Fridolin prince et sa mère la reine	Fridolin auprès de Landolf avec le testament	Fridolin bénit le bétail d'un berger	Fridolin avec Landolf au procès	Fridolin avec Ursus au procès	Ursus regagne sa tombe

⁷ REINLE Adolf, « Die Säckinger Fridolinsprozession und ihre lebenden Bilder von 1730 bis 1783 », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, n° 47, 1990, p. 305-326.

En général, presque chaque année, deux tableaux mettent en scène l'épisode avec Ursus et même les six tableaux concernent Ursus pour les années 1758, 1764, 1771 et 1778. On imagine une sorte de théâtre macabre, mimé, à vocation exemplaire.



Fig. 75 – Procession avec le reliquaire dans les rues de Bad Säckingen.

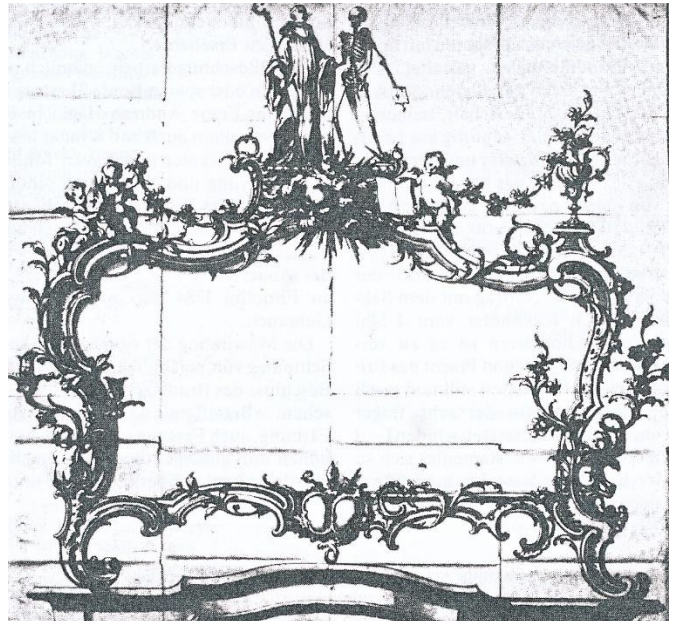


Fig. 76 – Dessin préparatoire pour le reliquaire en argent de saint Fridolin à Säckingen (1763). Karlsruhe, Generallandessarchiv.

On voit aussi, par les scènes qui étaient jouées, l'importance de Fridolin comme saint protecteur du bétail. On doit cette attribution au fait que dans la *Vita* du saint, au moment où il détourne le cours du Rhin, il utilise des bœufs pour transporter des arbres coupés (voir fig. 9). On retrouve cette invocation du saint dans des cultes pour la protection des jeunes bœufs et contre la maladie épidémique du bétail dans plusieurs villes d'Alsace (Magstatt-le-Bas, Traubach-le-Bas, Obersaasheim, etc.) ou en Allemagne (voir la fig. 31, église de pèlerinage Maria Zell d'Hechingen avec la mention de demande d'intercession du saint pour la protection du bétail⁸).



Fig. 77 – Bad Säckingen, Münster : peinture de la voûte de l'église avec saint Fridolin détournant le cours du Rhin, en utilisant des bœufs.

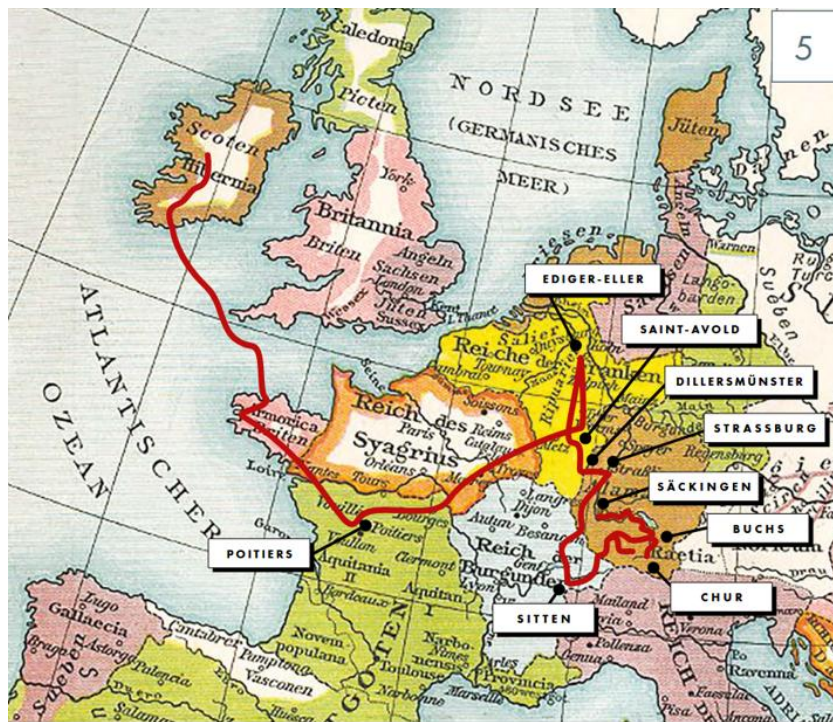
⁸ « Der Allerheiligsten Dreifältigkeit und der übergebenedeiten Himmelskönigin zu Allerhöchsten Ehren auch sonderbarer Vorbitt des hl. Fridolins in unseren Nöthen und Triebhallen um Abwendung der laydigen Viehsucht. Gott bewahre und vor diesem und allen Übeln. Amen. Den 6. März 1742 ». La traduction se trouve dans la légende de la fig. 31.

Fridolin est aussi invoqué pour conjurer les inondations, toujours en lien avec l'épisode de la *Vita* où le saint détourne le cours du Rhin. On raconte que Fridolin sauva Rhinau (en Alsace) et Kappel (en Allemagne, sur l'autre rive du Rhin) d'une grande inondation. On enregistre son culte à Münchhausen (Alsace) où il est considéré comme le patron des eaux.

On a vu le culte rendu à saint Fridolin à l'attention des enfants malades. La dévotion part du miracle de 1592 d'un enfant malade qui sera guéri après un pèlerinage au sanctuaire de Bad Säckingen. Ce miracle prend vraisemblablement appui sur deux épisodes de la *Vita* : la grande sollicitude du saint pour les enfants, en l'occurrence des voleurs de pommes, associée au miracle de la guérison du paralytique amené au sanctuaire par ses parents. Le culte est présent à Wettolsheim (voir fig. 47 et 49, une statue et un tableau) où il est qualifié de *Grand pèlerinage*, à Feldkirch pour le *Petit pèlerinage*, à Mulhouse (vitrail) mais également à Cernay, à Unterhütten, sur la commune d'Urbeis en Alsace (statue de saint Fridolin avec un enfant, qui a aujourd'hui disparu).

Dans ce contexte, nous avons expliqué que l'épisode de la donation d'Ursus, si elle ne figure pas dans la *Vita* initiale du saint, s'inspire fortement du contexte de celle-ci : saint Fridolin est un bâtisseur qui a besoin d'argent pour construire ses sanctuaires dédiés à saint Hilaire et l'admiration que lui portent ceux qui le rencontrent s'accompagne de dons pécuniaires. C'est dans ce même contexte que la grande considération d'Ursus pour Fridolin l'amène à lui faire une donation de terres. Le conflit se règle au tribunal comme pour la contestation de l'occupation du site de Säckingen dans la *Vita* qui se concluait déjà par un miracle, le détournement des eaux du Rhin.

Carte 2 – D'après Balther, voyage supposé de saint Fridolin qui construit des sanctuaires Saint-Hilaire pratiquement à chaque étape⁹.



Les lieux de culte

Le parcours de saint Fridolin (carte 2) est ponctué de constructions d'églises en l'honneur de saint Hilaire, épisodes plus ou moins légendaires. Ainsi sur l'hypothèse de son passage à **Saint-Avold**, l'historiographie moderne hésite. Deux versions sont données dans la source la plus récente¹⁰ : le nom primitif de Saint-Avold est Hilaricum mais il y a débat sur son origine :

- Dans la vieille tradition naborienne (adjectif nommant ceux qui habitent Saint-Avold), c'est une fondation au VI^e siècle par saint Fridolin, donc à l'époque mérovingienne sous Clovis I^{er}. Cependant l'arrivée des moines irlandais en Gaule n'eut lieu qu'au milieu du VII^e siècle. Rien ne vient confirmer que Fridolin vint un jour sur les rives de la Rosselle ou de la Merzell.
- Hilaricum, un site gallo-romain. Le médiéviste Wolfgang Haubrichs pense qu'Hilaricum ne présente aucun lien avec saint Hilaire mais dérive du patronyme Hilarius ou peut-être Hilarus (le Joyeux), sans doute un propriétaire terrien romain, gallo-romain ou franc romanisé qui aurait installé sa villa dans la vallée de la Rosselle ou de la Merzell. Si l'on suit le texte de Balther, la ville d'Helera a été prise longtemps pour Saint-Avold (analogie phonétique entre Helera ou Elera ou encore Ellera et Hilaricum ou Eleriacum ou encore Hilaricum attestée en 587) jusqu'à ce que l'historien Bruno Krusch, auteur d'une *Vita* de saint Fridolin identifie

⁹ La ville d'Ediger-Eller sur les bords de la Moselle correspondrait à Helera, Saint-Avold (où il semble qu'il y ait eu un culte à Fridolin) et qui est, elle, sur les bords de la Rosselle. Selon Balther, le voyage se poursuit par les Vosges, où une église a pu être construite à Dillermünster (aujourd'hui Reinhardsmünster), et en Alsace (à Strasbourg).

¹⁰ PICHLER André, *Histoire de Saint-Avold par ses monuments religieux*, Saint-Avold, Société d'histoire du pays Naborien, 2015. Merci à Jean-Michel Lang qui a signalé cette référence.

Helera avec la paroisse primitive Saint-Hilaire d'Eller (Rhénanie-Palatinat), créée par Dagobert sur les bords de la Moselle.

Il est incontestable également que le pèlerinage à **Bad Säcking** a ancré matériellement des lieux afin de plutôt valoriser la légende que de tenter de la passer sous silence, grâce au reliquaire en argent surmonté du couple mort/vif que l'on promène en procession le jour de la fête du saint.

Friedl Steininger parle aussi d'une pierre dans la forêt près de **Rankwell**, où Fridolin aurait prié à genou avant de prendre sa décision et d'avoir eu l'illumination divine qu'il fallait faire sortir Ursus de sa sépulture. La dite *Pierre Fridolin* aurait fondu miraculeusement au niveau des genoux et des coudes du saint en prière. Cette curiosité géologique, due à l'érosion glaciaire, sert aujourd'hui de prie-Dieu pour les pèlerins atteints de douleurs aux mains et aux pieds.

Rankwell (Autriche, Vorarlberg), où s'est tenu le procès, est bien sûr l'autre lieu important du culte à Fridolin. Dans l'église Notre-Dame sur la montagne (*Liebfrauenberg*), on trouve une inscription qui accompagne un tableau que l'on a déjà succinctement présenté (fig.44).



Fig. 78 – Rankwell (Autriche), Liebfrauenberg : tableau votif de Fridolin et Ursus

Jean-Michel Lang, que nous remercions, a transcrit et traduit le texte sous le tableau, qui reprend l'exemplum mettant en scène Fridolin et Ursus :

Traduction française

« Saint Fridolin, d'origine royale, issu d'une famille d'Irlande, alors qu'il était prêtre, en conséquence d'une révélation surnaturelle, abandonna tous ses biens terrestres et quitta aussi sa patrie, afin de prêcher le saint Évangile aux incroyants. Au cours de son long périple à travers la France, l'Allemagne et jusque dans les Grisons, il convertit de très nombreux païens à la foi chrétienne. Parmi ces nouveaux convertis se trouvaient aussi les grands seigneurs de Glaris, dont Ursus et Landolphe, deux nobles et riches frères. Après avoir embrassé la foi chrétienne, Ursus mena une vie très pieuse et légua à sa mort tous ses biens au monastère de moniales de Säcking, nouvellement fondé par Fridolin, il mourut bienheureux. Après le décès d'Ursus, le cupide Landolphe, s'oppose à son testament et conserve injustement en sa possession les biens légués par son frère défunt au monastère de moniales de Säcking, dont Fridolin était le supérieur. Fridolin s'en plaint auprès du tribunal régional royal. Il avait cependant compris que dans les litiges contre Landolphe, la vérité ne se prouvait pas par des lettres et des sceaux, mais par des témoins, dont plusieurs faux témoins paraissant devant le juge parjure, avaient été corrompus par Landolph avec de l'argent. Fridolin, poussé par une grâce surnaturelle, se rendit sur la tombe d'Ursus, décédé depuis déjà 2 ans, le ramena à la vie et le conduisit par la main de Glaris jusqu'au bourg de Rankwell, au tribunal régional - un chemin de 6 lieues allemandes -. Une fois arrivé, Ursus, ressuscité d'entre les morts, s'adressa ainsi à Landolphe devant le landgrave Baldebertus, juge royal régional : « Ô

Landolphe ! Pourquoi ne m'as-tu pas laissé reposer en paix ? Sache bien ! Je jouis du repos éternel, car j'ai fait don de mes biens à Dieu et à Marie pour le monastère ». À ces faits, tous les juges furent stupéfaits, et Landolphe, convaincu de son injustice, effrayé et complètement transformé dans son esprit, s'écria : « Ô cher frère ! Je promets solennellement, non seulement de redonner ta part des biens au monastère, mais aussi de lui faire don de tous mes biens ». Après cela, saint Fridolin prend à nouveau le défunt Ursus par la main et le ramène à Glaris ; là, à la grande stupéfaction du peuple, Ursus se recouche dans sa tombe. Ce miracle eut lieu vers l'an de grâce 498. Après cela, Fridolin vécut encore 16 ans, puis, doté d'une grande réputation de sainteté et auréolé d'actes miraculeux, il remit son âme à Dieu vers l'an de grâce 514 et fut inhumé dans le monastère de Säkingen, où sa fête est également célébrée le 6 mars avec une solennité toute particulière. »

Pourquoi la persistance d'un culte à l'époque moderne ?

On peut se poser la question du sens à donner au renouveau du culte aux XVIII^e-XIX^e siècles. Friedl Steininger rapporte¹¹ qu'une mention datant de 1880 (mais le lieu de diffusion et le support ne sont pas indiqués) précise ironiquement : « Songe que la mort n'a en aucune manière le cœur dur, elle prend tout jusqu'à la plus petite chemise et te donne seulement dans la tombe un cercueil de sapin. Que faire donc ? Sois raisonnable et rédige un testament comme Ursus. » Cette incitation à faire un testament a-t-elle été orchestrée et par qui ? Il est difficile d'imaginer l'Église catholique s'intéresser à des préoccupations plus matérielles que spirituelles, à moins que dans la concurrence féroce que se livrent, dans les pays rhénans, l'église romaine et les églises réformées, la captation d'héritage ne soit un enjeu partisan. On peut en établir l'hypothèse mais l'argument doit être étayé par des preuves plus substantielles qui manquent aujourd'hui aux auteurs de cet article (Barth n'en parle pas¹²).

Une question se pose : de quoi cet *exemplum* médiéval réaffirmé après la Réforme tridentine est-il le signe ? Sans doute le culte des morts qui oppose catholiques et protestants et l'*exemplum* qui montre la porosité entre le monde des vivants et celui des morts ont servi de support au devoir catholique de prier pour les morts. Barth montre que plusieurs ossuaires suisses, au XVI^e et au XVII^e siècles, ont pris pour saint patron Fridolin associé à d'autres saints comme Michel : c'est le cas de Schattdorf (en 1520), Morschach (en 1557), Einsiedeln (en 1569), Engelberg, Landgrickenbach et Altdorf (en 1661). Saint Fridolin est même intégré à Oberurnen (près de Näfels) parmi les 14 saints intercesseurs (*die 14 Nothelfer*).



Si le saint est un pur produit de l'église catholique, Markus Brühlmeier, dans le catalogue de l'exposition *Himmel, Hölle, Fegefeuer* (Zurich, 1994) souligne que dans le vitrail de 1547 commandé par la famille Tschudi (fig. 79), saint Fridolin a non plus l'habit du moine mais une tunique qui ressemble à une robe de prédicateur réformé, une calotte profane sur une tête barbu. Pierre Canisius (1521-1597), jésuite d'origine néerlandaise vénéré à Fribourg, déplorait, dans sa *Légende de Fridolin* publiée en 1590, que les nouveaux historiens non catholiques ne reconnaissent pas dans leurs écrits Fridolin comme un prêtre catholique mais en faisaient un prédicateur sectaire semblable à ceux de leur époque. Il est douteux que les caractéristiques protestantes du vitrail soient intentionnelles car Aegidius Tschudi, donateur de ce vitrail, était un fervent défenseur du catholicisme. Son traité *Du purgatoire* où il défend en détail l'existence du lieu eschatologique en témoigne. Comme le précise Markus Brühlmeier, les opposants à la Réforme protestante ont instrumentalisé la légende de Fridolin pour défendre leur cause¹³.

Fig. 79 - Saint Hilaire et saint Fridolin (1547), vitrail conservé à Zurich, Schweizerisches Landesmuseum (Inv. IN 67/71).

¹¹ STEININGER, art. cit.

¹² BARTH, art. cit.

¹³ Concernant les textes sur la vie de saint Fridolin, nous remercions Ilona Hans-Collas de nous avoir signalé le site <https://geschichtsquellen.de/werk/580> qui permet de visualiser les sources écrites (manuscripts et incunables) et la littérature associée (traductions, etc.), dont les références vont jusqu'à 2024.

D'autres saints avec un même modèle iconographique

La légende de Fridolin et Ursus a pratiquement un équivalent dans le cycle de la vie de saint Stanislas. Saint Stanislas, né en 1030 et mort en martyr en 1079, a été évêque de Cracovie. S'opposant au roi de Pologne Boleslas II, il ressuscita un mort du nom de Piotrowin pour qu'il vienne certifier devant Boleslas II que Stanislas avait acquis régulièrement les terres de l'Église dont le roi voulait s'emparer¹⁴. Le roi Boleslas II le fit assassiner en lui fendant le crâne d'un coup d'épée tandis qu'il célébrait la messe, un martyr à la Thomas Becket. Son cadavre fut coupé en morceaux et jeté dans un puits qu'on montre encore à Cracovie. Saint Stanislas est le patron de Cracovie et de la Pologne.

La figuration de l'*exemplum* du mort que Stanislas a ressuscité est présente sur plusieurs œuvres avec un mode de représentation qui est très proche de ceux qu'on a décrits pour Fridolin et Ursus.

Ainsi sur les fonts baptismaux de l'église de Tryde (Suède, Scanie) où l'évêque amène le mort devant le roi qui s'incline, impressionné (fig. 80 a et b). La commanditaire pourrait être Sophie du Danemark qui est de la famille des Boleslas¹⁵ et a épousé le roi de Danemark Waldemar. On peut dater les fonts baptismaux vers 1170 car Waldemar y est représenté ainsi que son fils Knut VI (né en 1163).



Fig. 80 a/b –Saint Stanislas amène Piotrowin devant le roi Boleslas II. Fonts baptismaux (vers 1170) de l'église de Tryde (Suède).

D'autres représentations de la résurrection de Piotrowin par saint Stanislas : une peinture murale de la basilique San Francesco d'Assise réalisée par Puccio Capanna vers 1330 (fig. 81) et deux retables de Breslau du début du xvi^e siècle, un représentant plusieurs figures de saints (fig. 83) et un autre avec des scènes de la vie de saint Stanislas (fig. 82).

¹⁴ RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie des saints*, t. III, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 1235-1236.

¹⁵ Petite-fille du roi de Pologne Boleslas III, Sophie (vers 1140-1198) est l'arrière-petite-fille de Ladislas I^{er}, le frère et successeur de Boleslas II sur le trône de Pologne.



Fig. 81 – Peinture murale de San Francisco d'Assise (vers 1330) par Puccio Capanna.



Fig. 82 – Tableau du maître-autel de la cathédrale de Breslau (1507).



Fig. 83 – Retable de la vie de saint Stanislas. Musée des Beaux-Arts de Breslau (1508-1509).

Si le ressuscité est parfois représenté en squelette (fig. 82 et 83), la plupart du temps, c'est un homme nu (fig. 81) ou recouvert de son suaire (fig. 84 et 85). La sortie du tombeau (fig. 81, fig. 85 a) et le témoignage au procès (fig. 85 b) sont très proches des événements de la vie de Fridolin mais la spécificité des attributs (un abbé / un évêque) et la géographie des cultes (les régions alpines / la Pologne) ne peuvent les confondre.



Fig. 84 – Retable des environs de Tarnobrzeg (vers 1515), Cracovie, Musée national.



Fig. 85 a et b – La résurrection et le mort amené au tribunal de Boleslas II. Tableaux d'un retable de Korzenna (vers 1525). Cracovie, Musée national.



Saint Martin est lui aussi parfois accompagné d'un squelette en référence à des miracles où il ressuscite un mort. Dans les deux exemples de la page suivante (fig. 86 et 87), il s'agit de la résurrection de l'esclave Lucipin qui s'était pendu. Dans la *Vita Martini* de Sulpice Sévère¹⁶, il est dit qu'après sa mort, Martin le prend par la main pour s'avancer avec lui dans le vestibule de la maison. Bien sûr on est très loin de la thématique plus fine qui relie Fridolin et Stanislas.

¹⁶ Sulpice Sévère, *Vie de saint Martin*, J. Fontaine (trad.), Paris, Cerf, Trésors du christianisme, 2003, p. 19.



Fig. 86 a et b – Vitrail de saint Martin et de l'esclave ressuscité. Colmar, collégiale Saint-Martin (vers 1420)



Fig. 87 – Un *plappert*, petite monnaie d'argent de Colmar (vers 1480).

Il semble que l'association de saint Martin avec un mort (au lieu du traditionnel partage du manteau) soit une spécificité de l'Alsace du sud avec Colmar comme point d'ancrage. Il nous faut revenir sur le retable de la collégiale Saint-Martin de Colmar (1^{ère} partie, fig. 47 et fig. 88) qui avait été hâtivement considéré comme une représentation de Fridolin et Ursus. Le chef du saint, une mitre, et le vocable de l'église étaient pourtant des indices clairs. Il s'agit bien de saint Martin et non pas saint Fridolin, comme cela a longtemps été dit. Le catalogue de l'exposition *Peintures germaniques des collections françaises (1370-1550)*, sous la direction d'Isabelle Dubois-Brinkmann et Aude Briau, Dijon, Fatou, INHA, 2024, p. 208-209, notice 62, a rétabli la bonne identité.



C'est peut-être l'attribution erronée à Fridolin de l'évêque sur le retable de Colmar qui a servi de modèle iconographique au saint Fridolin de l'église Saint-Rémi de Wettolsheim, attesté quant à son identité, mais porteur d'une mitre lui aussi mais totalement incongrue (fig. 54 et 55).

Fig. 88 – Peinture de retable provenant de la collégiale Saint-Martin de Colmar, avec sainte Catherine (attribut : l'épée), saint Laurent (attribut : le grill) et saint Martin (attribut : le cadavre ressuscité), une œuvre de Caspar Isenmann (documenté entre 1432 et 1484), conservée au Musée Unterlinden de Colmar.

Mais, comme le fait remarquer Adolf Reinle¹⁷, le motif d'un saint en lien avec un mort apparaît ailleurs, sous des formes plus ou moins semblables, dans d'autres vies de saints¹⁸ :

- celle de saint Macaire : un homme conserve l'argent d'autrui et meurt ; sa femme n'en sait rien et est accusée de recel. Saint Macaire prie sur la tombe de l'homme et obtient l'indication de l'endroit où l'argent a été caché,
- celle de l'évêque de Naples, saint Sévère : il rappelle également un mort à la vie afin qu'il témoigne en faveur d'une veuve opprimée.

¹⁷ REINLE Adolf, « Zur Ikonographie des hl. Fridolin », *Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus*, n° 55, 1952, p. 222-245. Les caractéristiques rapportées par l'auteur n'ont pas été vérifiées dans les sources.

¹⁸ Heinrich Günter en cite également un certain nombre. GÜNTER Heinrich, *Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte*, Fribourg, Verlag Herder, 1949, p. 65-67.

- celle de saint Donat : il voit un homme s'approcher du cercueil d'un défunt avec une reconnaissance de dette de 200 *solidi* et qui refuse l'inhumation tant qu'il n'a pas été payé. Par la prière de saint Donat, le mort se relève, déclare que la somme a déjà été acquittée et déchire le document.

Comme dans le cas de Fridolin, beaucoup de ces *exempla* mettent en scène des morts ressuscités pour venir témoigner la plupart du temps dans des affaires où de l'argent est en jeu. Pour tous ces saints cependant, l'iconographie relative à ces scènes n'est pas aussi développée que celle qui lie Fridolin à Ursus.

Nous terminerons cette étude par une dernière figure liée à l'hagiographie macabre : il s'agit d'une sainte, Idda de Toggenburg, voisine de Fridolin puisque son culte a pour origine l'abbaye de Fischingen (Suisse, Thurgovie). Les statues de Fridolin et Idda se trouvaient dans l'église de Bauen (commune de Seedorf, canton d'Uri en Suisse) située au bord de l'Urnersee et sont aujourd'hui conservées au Musée d'Altdorf (Uri)¹⁹.



Fig. 89 – Saint Fridolin et Ursus (vers 1640). Musée d'Altdorf (Uri).

Idda de Toggenburg (1140-1226), appelée aussi Ita, Ydda, Judith et Gutta de Fischingen, est une nonne suisse vénérée comme une sainte. Il n'y a pas trace de sa vie avant un document d'Albrecht von Bonstetten qui écrivit plusieurs vies de saints à partir de 1481. On connaît ainsi deux versions de la vie de sainte Idda par Bonstetten et une autre dans la *Chronique de Von Zimmern* (vers 1560)²⁰.

Selon la légende, Idda fut mariée au comte Henri de Toggenburg. Un jour, sans qu'elle s'en aperçoive, un corbeau s'empara de sa bague de mariage et la déposa dans son nid. Un chasseur la découvrit et mit sans malice l'anneau à son doigt. Revenant au château du comte, il fut dénoncé comme l'amant de l'épouse. Le comte le mit à mort et jeta son épouse du haut du château. Celle-ci, se recommandant à Dieu, fut protégée et arriva en bas sans encombre ni blessure. La comtesse demeura, plusieurs années, cachée dans le rocher creux d'un ravin jusqu'à ce qu'un chasseur la découvre et révèle le miracle au comte. Celui-ci comprend son erreur, la supplie de lui accorder son pardon. Idda lui dit qu'elle veut vivre en recluse. Il lui fit construire une maison près d'une chapelle Notre-Dame ; elle passa le reste de sa vie dans une grande dévotion. Elle survécut au comte Henri. On dit qu'elle pouvait voir de sa cellule la tombe de son seigneur. Une nuit où toutes lumières et tous feux étaient éteints, elle regarda vers le tombeau et demanda à son époux de lui tendre une lumière²¹. Le mort sortit de sa sépulture pour



Fig. 90 – Sainte Idda de Toggenburg et son époux (vers 1590). Musée d'Altdorf (Uri).

lui apporter une source de lumière, puis il regagna sa tombe (version Zimmern). Des variantes existent (versions Bonstetten) où ce sont les diables qui pour la tourmenter éteignent des lumières. Idda regarde vers le tombeau d'un Toggenburg, un parent (*a priori* pas le mari) et lui demande de rallumer le feu que la ruse de Pluton avait éteint. Ce comte de Toggenburg s'exécute et elle se conduit avec une telle prudence, dit le texte, « que [ni] ce porteur de lumière venu de l'Hadès²², ni aucun de ses anges, ne purent jamais lui nuire en quoi que ce soit jusqu'à la fin de sa vie ». On a ainsi l'explication de l'iconographie d'Idda avec un squelette, peut-être un *unicum*.

¹⁹ Merci à Rolf Gisler-Jauch, conservateur au Musée d'Altdorf (Historisches Museum Uri), de nous avoir communiqué les photos des deux saints.

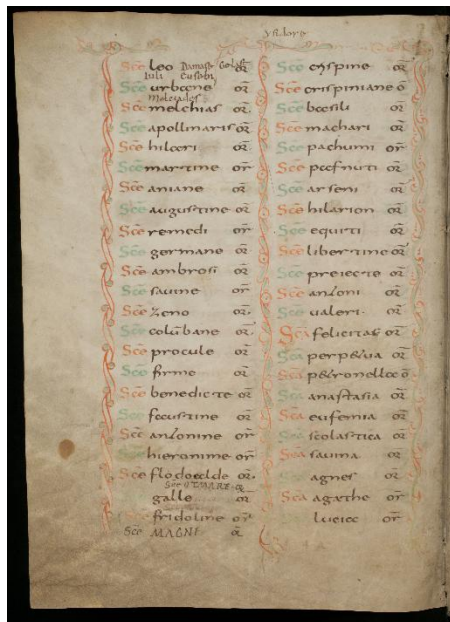
²⁰ Froben Christoph von Zimmern, *Zimmerische Chronik*, t. I, éd. K. A. Barack, Fribourg en Brisgau, Tübingen, Akademische Verlagshandlung J.C.B. Mohr, 1869.

²¹ Le thème de la lumière est assez récurrent dans les légendes autour de sainte Idda car un autre *exemplum* raconte qu'Idda de Toggenburg se rendait chaque matin de son ermitage à la cathédrale de Fischingen pour les matines, précédée d'un cerf aux bois ornés de douze chandelles qui éclairait son chemin. Voir GÜNTER, *op. cit.*, p. 181.

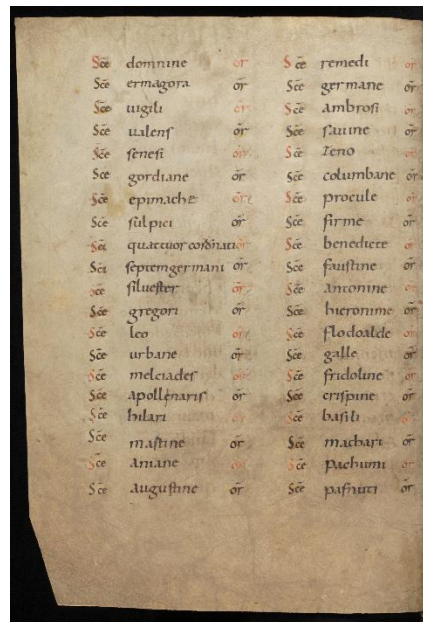
²² Dans cette version, il y a clairement une volonté d'établir un lien curieux entre le mort de la sépulture et Lucifer (dont le nom signifie « le porteur de lumière »).

ANNEXE : la vie de saint Fridolin et les textes

Les premières mentions de saint Fridolin se trouvent dans des obituaires du IX^e siècle établissant des listes de saints à invoquer dans des prières. Le recueil de litanies conservé à la bibliothèque centrale de Zurich (C12, f. 165va) qui date de 825 correspond à la plus ancienne mention du saint (1^{ère} colonne, avant dernier nom). Une autre mention du saint se trouve dans un recueil de litanies de la bibliothèque du canton de Saint-Gall (Vadiana 292, f. 165vb, 2^e colonne, 15^e ligne) du IX^e siècle.



>



<

Fig. 91 – Recueil de litanies des saints. Zurich, Zentralbibliothek, C12, f. 165va (vers 825).

Fig. 92 – Recueil de litanies des saints, Saint-Gall, Kantonsbibliothek Vadiana 292, f. 165vb.

Une vie de Fridolin, *Vita Fridolini confessoris Seckingensis auctore Balthero*²³, fut rédigée par Balther (ou Walter), sans doute un moine de Säcking, qui la dédia à son ancien maître Notker (mort en 975) à Saint-Gall. Selon l'historien Joseph Sauer²⁴, on peut envisager une date de rédaction dans la seconde moitié du X^e siècle. Le compilateur pourrait avoir eu sous les yeux une source qui conservait la tradition de Poitiers et qui aurait été rédigée au plus tard aux VI^e-VII^e siècles.

Un sermon de Pierre Damien sur la translation des reliques d'Hilaire, prononcé à Poitiers vers 1060, vient confirmer de manière sommaire le cadre général de la narration de Balther :

« Or, tandis que Fredelin, confesseur du Christ, gouvernait de manière louable le monastère du bienheureux Hilaire, situé dans le faubourg de Poitiers, et qu'il s'y distinguait par les disciplines exemplaires d'une conduite sainte et par une remarquable droiture de mœurs, le bienheureux Hilaire lui apparut clairement en vision et, entre autres choses, lui donna cet ordre avec l'autorité d'un commandement empreint d'une grande fermeté : à savoir que lui-même, conjointement avec l'évêque de Poitiers, se rendit sans délai auprès du roi des Francs, qui tenait les rênes du pouvoir, et qu'ils demandassent avec confiance les fonds afin de procéder aux dépenses nécessaires pour que le monastère pût être agrandi et rendu plus imposant.

À ses paroles, il ajouta encore que pour ce monastère nouvellement restauré le saint abbé lui préparât un lieu convenable où, après translation, son corps serait déposé. Ayant donc accompli cette mission confiée par un oracle heureux, ils furent accueillis par le roi avec clémence et bienveillance, et celui-ci leur accorda de magnifiques dons issus de sa royale libéralité.

Ces choses ayant été accomplies, le bienheureux Hilaire avertit par une vision le saint Fredelin de laisser à la tête du monastère un certain Scotigène, son proche parent et de se hâter, quant à lui, vers l'île de Gallinaria afin d'y édifier une église en l'honneur du même bienheureux Hilaire. Celui-ci obéit aussitôt avec humilité à l'ordre du saint évêque et construisit non seulement ce qu'il avait commandé mais encore quatre autres monastères en son honneur.

Bien que la vie du bienheureux Fredelin ne soit nullement parvenue jusqu'à nous, ce qui est écrit ici nous a été communiqué par le témoignage d'un récit fraternel. »

On y retrouve les points-clés qui seront développés dans la plupart des textes : les missions de Fridolin demandées par saint Hilaire, la vocation de Fridolin comme grand bâtisseur de monastères

²³ Dans KRUSCH Bruno (éd.), *Scriptores rerum Merovingicarum 3, Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici et antiquiorum aliquot* (I), Hanovre, Monumenta Germaniae Historica, 1896, p. 350-369. Si le manuscrit de base a disparu, son texte a été publié en 1645.

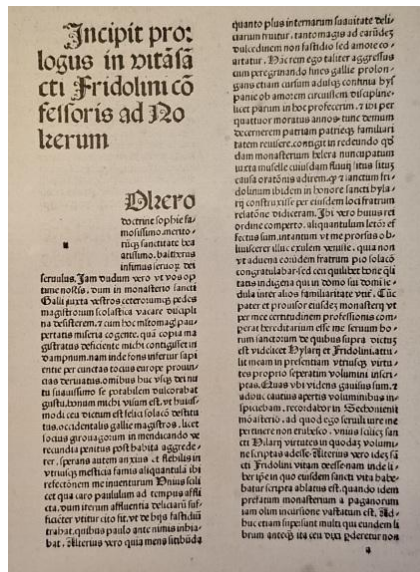
²⁴ SAUER Joseph, *Die Anfänge des Christentums und der Kirche in Baden*, Heidelberg, Carl Winter, 1911.

au vocable de saint Hilaire et la nécessité de construire une église sur une île. Cependant Gallinaria n'a rien à voir avec Säckingen et c'est peut-être une erreur de transcription (la source est orale).

Sauer, considérant le long voyage de saint Fridolin depuis Poitiers jusqu'au Rhin sous le règne de Clovis I^{er}, voit une aberration historique dans le récit de Balther car cela nécessiterait la présence de Fridolin à Poitiers avant 507 (date de la bataille de Vouillé) et ne permettrait pas de considérer une quelconque influence de Clovis sur le secteur ; de même l'île du Rhin, en Alémanie devait être bourguignonne voire ostrogothique et sans aucune empreinte autoritaire de Clovis. D'autres considèrent que Fridolin serait venu à Poitiers après 507, aurait pu rencontrer Clovis mais que le don des terres de Säckingen à Fridolin serait l'œuvre d'un autre roi (le fils de Clovis, Clotaire I^{er} ? Il a été roi de Burgondie de 534 à 558) Mais sans doute que l'intention du chroniqueur était de rattacher l'ancien monastère alaman à un fondateur aussi ancien que puissant. Le monastère de Säckingen apparaît à l'époque carolingienne comme un monastère royal dont la fondation pourrait remonter au VII^e siècle mais sans doute pas jusqu'à l'époque de Clovis. Säckingen n'a pas accordé à l'époque primitive un culte à Fridolin que d'autres grands monastères l'ont institué pour leur fondateur. Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle que Fridolin devient l'égal de saint Hilaire de Poitiers et que de nombreuses églises du Bade, du Brisgau et surtout du canton de Glaris le choisissent comme patron. C'est peut-être à cette période qu'apparaît le personnage d'Ursus.

Les textes les plus anciens d'hagiographie de saint Fridolin avec la légende d'Ursus se retrouvent dans certaines versions allemandes de la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine²⁵ : une *Légende dorée* de 1288, rédigée en Rhénanie et conservée aujourd'hui dans la bibliothèque du chapitre de l'abbaye d'Einsiedeln (Suisse, Schwytz), présente, dans son prologue, trente légendes et notamment celle de Fridolin et Ursus. Par ailleurs, toujours dans les années 1280, on trouve la légende dans l'*addendum* d'un ancien manuscrit de Säckingen conservé aux Archives générales de Karlsruhe sous la cote 65/429²⁶.

Le texte latin des *Acta sanctorum* intitulé « Vie de saint Fridolin écrite par Baltherus, moine de Säckingen, tirée d'un manuscrit de Saint-Gall » reprend la version dite du X^e siècle en y ajoutant des miracles et notamment celui de la résurrection d'Ursus. Il dérive des textes du XIII^e siècle et a été diffusé par les bollandistes à partir de 1664.



<< Fig. 93 – Début de la partie des Miracles dans la *Vita* de Fridolin par Balther avec le bois gravé de Fridolin conduisant Ursus sur le lieu du procès dans l'imprimé réalisé par Bernhard Richel à Bâle vers 1480. Berne, Universitätsbibliothek, MUE Inc. IIII 66: 1 (détail du folio).

< Fig. 94 – Début de la *Vita* de Fridolin de Balther, imprimée par Peter Kollicker à Bâle autour de 1485-1486. Saint-Gall, bibliothèque de l'abbaye, incunable n° 571.

C'est sans doute à partir du texte latin des Archives générales de Karlsruhe²⁷ qu'a été traduit le texte allemand imprimé à Bâle vers 1480. Comme le précise Wolfgang Irtenkauf, l'année 1432 est marquante dans l'histoire de l'abbaye de Säckingen pour deux raisons : d'une part, la consécration d'une nouvelle abbesse, Agnès von Sulz, qui régnera pendant 52 ans (jusqu'en 1484) ; d'autre part, la traduction en allemand de la *Vie de Fridolin* par Johann Gerster, un habitant de Säckingen. Dans

²⁵ Voir PÖRNACHER Mechthild, *Vita sancti Fridolini. Leben und Wunder des hl. Fridolin von Säckingen beschrieben von Balther von Säckingen, Bischof von Speyer : Texte, Übersetzung, Kommentar*, Sigmaringen, Jan Thorbeck, 1997. C'est l'étude la plus récente et la plus complète sur « les vies » de saint Fridolin.

²⁶ Voir PÖRNACHER, *op. cit.*, p. 183 et IRTENKAUF, *op. cit.*, p. 114 (pour le manuscrit de Säckingen). Pörnacher précise que dès le début du XIV^e siècle, la vie de Fridolin et le miracle d'Ursus sont intégrés dans la *Legenda aurea* alsacienne, pour six d'entre eux dans le corps de l'ouvrage et pour six autres sous forme d'un addendum.

²⁷ C'est ce qu'indique Wolfgang Irtenkauf, éditeur de cette version imprimée (IRTENKAUF, *op. cit.*, p. 95), mais s'il annonce la même origine, Säckingen, que Pörnacher et également la conservation aux archives de Karlsruhe, la cote mentionnée est différente (Hs 361 au lieu de 65/429).

un manuscrit conservé aujourd'hui à la bibliothèque abbatiale de Saint-Gall sous la cote Hs 598, le texte de Gerster figure dans la dernière partie (p. 502-541). Ce codex entièrement en allemand est précédé des vies de patriarches. Le manuscrit n'est pas originaire de Saint-Gall, mais appartenait auparavant au couvent des Clarisses de Fribourg-en-Brigau. Comme l'identité de Gerster est inconnue tout comme ses qualités de traducteur du latin, on a mis en cause son auteur qui aurait pu utiliser une traduction allemande plus ancienne pour simplement l'adapter à la langue du ^{xv}^e siècle. En 1441, Eberhard von Olpe devint chanoine de Säckingen et établit, par l'intermédiaire de son fils naturel, Fridolin von Olpe, des liens étroits avec les imprimeurs bâlois. Contrairement à une idée longtemps entretenue, ce ne fut pas Johann Zainer qui aurait imprimé la *Vie de Fridolin* en allemand à Ulm vers 1480 mais sans doute Bernhart Richel (originaire de Nuremberg et mentionné à Bâle à partir de 1471) ou son gendre Michael Wenssler qui, à la mort de Richel en 1482, reprit la prospère imprimerie. On penche aujourd'hui pour une réalisation par Michael Wenssler, originaire de Strasbourg, car on ne retrouve pas dans les 37 gravures de l'incunable la qualité des réalisations habituelles de Richel.



^ Fig. 95 - Gravure de saint Fridolin et Ursus et de saint Hilaire à la fin de l'introduction du livre de Pierre Canisius, *Warhaffte Histori von dem berühmten Abbt S Fridolino und seinen wunderbachlichen thaten*, Fribourg/Uchtland, Abraham Gemperlin, 1589, frontispice, détail.

Fig. 96 - Image pieuse (vers 1500) et encadrement avec des reliques de différents saints. Bad Säckingen, trésor du Münster. >

Fig. 97 (ci-dessous, à gauche) - Miniature du *Sipp-, Mag- und Schwägerschaft* de l'empereur Maximilien I^{er}. Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Cod. 2587, f. 37 : saint Fridolin et saint Louis de Toulouse. Fig. 98 (ci-dessous, à droite) - Miniature de *Heilige aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft* de Maximilien I^{er}, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, Cod. Ser. n. 2627 HAN MAG, f. 92, daté de 1514-1515.



À partir de 1510, on retrouve la vie de Fridolin dans le recueil *Der Heiligen Leben* de Sebastien Brant (voir fig. 41 et 42) qui remplaça bientôt la *Legenda aurea* dans les pays germaniques. Il faut signaler également l'écriture d'une *Vie de saint Fridolin* par le jésuite Pierre Canisius, imprimée à Fribourg (Suisse) par Abraham Gemperlin en 1589 et 1590 (fig. 95). Celle-ci inspira plusieurs pièces de théâtre dans le milieu jésuite : à Lucerne en 1618, à Ingolstadt en 1645 (avec le miracle d'Ursus) et enfin à Feldkirch en 1729, pièce intitulée *Saint Fridolin merveilleusement protégé par un témoin rappelé du tombeau*²⁸.

²⁸ Voir PÖRNACHER, *op. cit.*, p. 167-168.

De la Danse macabre à « The Skeleton Dance » : réappropriation et transformation d'un motif médiéval par Disney (1929)

VIRGINIE BARBA

En 1929, Walt Disney et son animateur principal Ub Iwerks créent *The Skeleton Dance*, premier opus de la série des *Silly Symphonies* : un court-métrage montrant des squelettes dansant joyeusement dans un cimetière éclairé par la lune¹. Derrière cette apparente légèreté se cache une filiation complexe avec la Danse macabre, motif européen vieux de cinq siècles. En faisant sortir les morts du caveau médiéval pour les projeter sur un écran américain, Disney opère une triple transformation : il efface la dimension moralisatrice du *Memento mori*, inverse le registre émotionnel du terrifiant au comique, et érige la musique en principe structurant. L'analyse des sources iconographiques et littéraires invite à reconstituer le cheminement de ce motif de la fresque funèbre à la pellicule animée (fig.1 a et b).



Fig. 1 a – *The Skeleton Dance* : la querelle des chats

Fig. 1 b – *The Skeleton Dance* : la présentation du film

I. Les sources médiévales et germaniques

La Danse macabre apparaît au tournant des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles dans une Europe traumatisée par la peste noire. Sa structure est rigoureuse : une procession où alternent vivants et squelettes, du pape au paysan, pour rappeler l'universalité de la mort. La peinture murale de Jean de Kastav, peinte en 1490 à Hrastovlje (Slovénie), en offre un témoignage remarquablement conservé : les défunts saisissent les vivants par la main pour les entraîner dans leur cortège². (fig.2)



Fig. 2 – La Danse macabre de Hrastovlje (Slovénie).

Une variante germanique du motif constitue le précédent le plus direct du film. La gravure de Michael Wolgemut dans la *Chronique de Nuremberg* (1493), intitulée *Imago Mortis*, représente des squelettes dansant seuls entre eux, dans un cimetière, au son d'un joueur de flûte. Charles Ephrussi la décrit comme « une danse macabre, une des plus anciennes que l'on connaisse et certes une des plus terriblement expressives »³ (fig.3). Cette absence de vivants constitue une rupture décisive avec la tradition française : le centre de gravité bascule de la confrontation hiérarchique entre les

¹ *The Skeleton Dance*, dir. Ub Iwerks, prod. Walt Disney, États-Unis, 1929, 5 min 31 s ; sorti en France le 31 janvier 1930 sous le titre *La Danse Macabre*. <https://www.youtube.com/watch?v=61t22VGBByok>

² Jean de Kastav, peinture murale de Hrastovlje, église de la Sainte-Trinité, Slovénie, 1490. Découverte en 1950 et restaurée par la suite.

³ EPHRUSSI Charles, *Étude sur la Chronique de Nuremberg d'Hartmann Schedel*, Paris, 1894, p. 12.

ordres sociaux et la mort vers la chorégraphie pure des squelettes. C'est précisément dans cette veine que s'inscrit *The Skeleton Dance* (fig.4).



Fig. 3 - *Imago mortis*, gravure de Michael Wolgemut



Fig. 4 - *The Skeleton Dance* : la chorégraphie.

II. « Der Totentanz » de Goethe : un intertexte probable

La ballade *Der Totentanz* (1813) de Goethe⁴ présente avec le film de Disney quatre parallèles remarquables. Premièrement, Goethe situe son récit *zu Mitten der Nacht*, à la *Geisterstunde* (l'heure des fantômes) : le film s'ouvre précisément sur le carillon sonnant minuit (fig.5). Deuxièmement, le poète écrit : « *Der Mond, der hat alles ins Helle gebracht / Der Kirchhof, er liegt wie am Tage* » (« La lune a tout éclairé / Le cimetière est comme en plein jour ») ; le cimetière de Disney baigne dans cette même clarté lunaire irréaliste. Troisièmement, là où Goethe place un veilleur de tour (*Türmer*) comme témoin du prodige nocturne, Disney lui substitue une chouette perchée qui observe la scène depuis les hauteurs (fig.6). Quatrièmement, la ballade s'achève sur un squelette qui peine à regagner sa tombe, son linceul retenu par un clou en fer ; dans le film, un squelette rencontre la même difficulté lorsque le coq annonce l'aurore.



Fig. 5 - *The Skeleton Dance* : le carillon sonnant Minuit



Fig. 6 - *The Skeleton Dance* : le hibou.

Il est difficile d'affirmer une influence directe, les notes de production n'évoquant pas Goethe explicitement. Toutefois, la ballade avait été largement illustrée au XIX^e siècle, mais aussi par Ernst Barlach en 1924 (fig.7) ; il n'est pas improbable qu'Iwerks, dans ses recherches iconographiques, ait

⁴ Johann Wolfgang von GOETHE, « Der Totentanz », 1813, ballade publiée dans *Gedichte*, 1815.

rencontré ces images. Pour une analyse approfondie de la Danse macabre dans l'œuvre de Goethe, on se reportera à la contribution récemment publiée dans ce bulletin⁵.

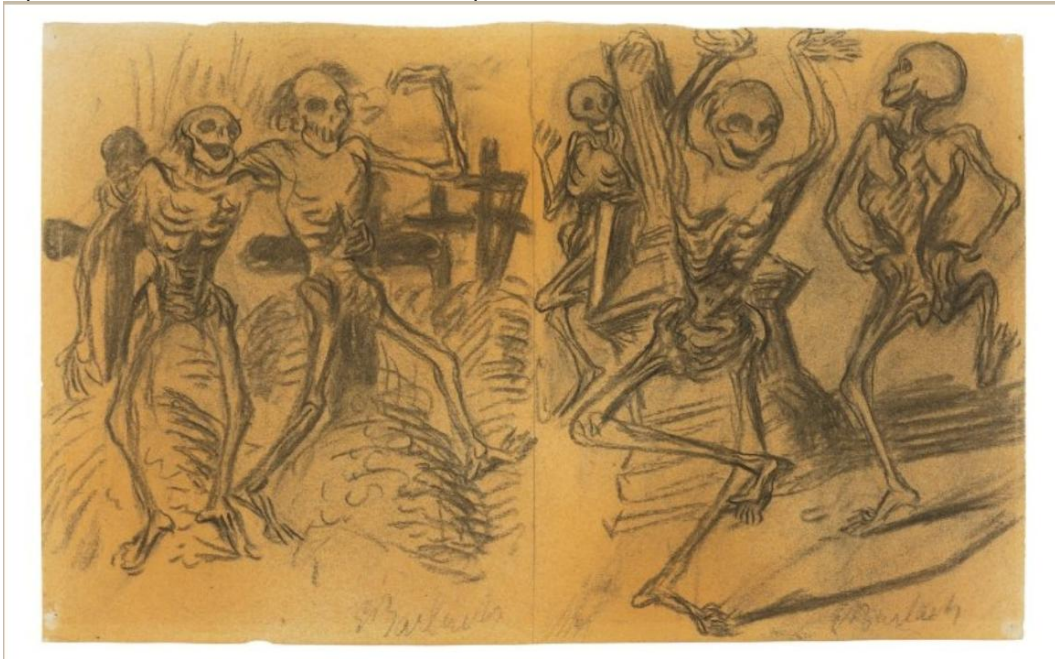


Fig. 7 – Une illustration d'Ernst Barlach pour la ballade de Goethe, *Totentanz* (1924).

III. Rowlandson et la transformation du motif

Ce que l'on sait avec certitude, c'est qu'Ub Iwerks s'est directement inspiré des gravures de Thomas Rowlandson, notamment de sa série *The English Dance of Death* (1814-1816)⁶. Rowlandson proposait une vision satirique et grotesque de la mort : des squelettes expressifs et anthropomorphisés s'immisçant dans la vie quotidienne, traités avec une gestuelle exagérée et un humour noir assumé. Disney prolonge cette anglicisation burlesque du motif chez Rowlandson (fig. 8) en l'américanisant et en la portant à l'écran.



Fig. 8 – Une gravure de *The English Dance of Death* de Thomas Rowlandson (1814-1816)

⁵ ROWLANDSON Thomas, *The English Dance of Death*, Londres, Rudolph Ackermann, 1814-1816.

⁶ NIEMAND-LAVIGUE Robert, « Goethe et la Danse Macabre », *Bulletin DME*, n° 80, 2025, p. 43-47.

La comparaison entre la tradition médiévale et le film fait apparaître des ruptures radicales. La suppression de tout personnage vivant efface la dimension didactique du *Memento mori* : il n'y a plus de sermon, plus d'appel au jugement dernier. L'inversion du registre émotionnel est tout aussi frappante : là où la Danse macabre médiévale visait à effrayer pour édifier, Disney cherche à amuser. Les gags des squelettes - le xylophone joué sur les côtes, les têtes qui roulent, les corps qui se démontent et se remontent - provoquent le rire. Cette esthétique *spooky-fun* irrigue encore aujourd'hui la culture populaire, d'Halloween aux films d'animation contemporains (fig.9).



Fig. 9 – *The Skeleton Dance* : le xylophone sur les côtes et la colonne vertébrale.

Enfin, Disney introduit une innovation structurelle majeure : la synchronisation parfaite entre l'animation et la musique grâce au *tick system* de Carl Stalling, dont la partition s'appuie sur la *Marche des Trolls* de Grieg. Les squelettes ne se contentent pas de danser : ils produisent leur propre musique avec leurs os, transformant le *Memento mori* en comédie musicale.

Conclusion

De Wolgemut (1493) à Goethe (1813), de Rowlandson (1814) à Disney (1929), le motif de la danse des morts circule, se modifie et change de registre. *The Skeleton Dance* témoigne de la remarquable plasticité des motifs culturels : un symbole eschatologique chrétien peut devenir, cinq siècles plus tard et à des milliers de kilomètres, un *cartoon* musical. Cette métamorphose n'empêche pas une continuité formelle : les squelettes dansent toujours dans des cimetières éclairés par la lune, à minuit. Disney ne préserve pas la Danse macabre ; il la réinvente. Mais cette réinvention assure paradoxalement la survie du motif dans l'imaginaire contemporain, en lui conférant une audience mondiale que les fresques médiévales n'avaient jamais connue.

Bibliographie sélective

- ARIÈS Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
 EPHRUSSI Charles, *Étude sur la Chronique de Nuremberg d'Hartmann Schedel*, Paris, 1894.
 GERTSMAN Elina, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*, Turnhout, Brepols, 2010.
 NIEMAND-LAVIGUE Robert, « Goethe et la Danse macabre », *Bulletin DME*, n° 80, 2025, p. 43-47.
 ROWLANDSON Thomas, *The English Dance of Death*, Londres, Rudolph Ackermann, 1814-1816.

Louis Welden Hawkins, le philosophe des cimetières

CÉCILE CONVERT

Le surnom de « philosophe des cimetières », lancé de manière satirique dans *Le Chat noir* en 1882, résume à lui seul l'atmosphère particulière de l'œuvre de Louis Welden Hawkins (1849-1910). Cette expression ne relève pas seulement du trait d'esprit : elle révèle combien Hawkins apparaît déjà à ses contemporains comme un peintre de la méditation funèbre. Très tôt, sa peinture se distingue en effet des simples scènes naturalistes rurales alors en vogue. Derrière les paysages et les figures paysannes se cache une réflexion plus profonde sur la mort, la disparition et les seuils entre le monde réel et l'imperceptible.

Le peintre des orphelins



Fig. 1 - Louis Welden Hawkins, *Les Orphelins*, 1881, huile sur toile, H. 125 x L. 160 cm. Achat en vente publique, 1887, RMN-Grand Palais.

L'entrée de Louis Welden Hawkins sur la scène artistique est d'emblée placée sous le signe de la mort. Son premier grand succès au Salon de 1881, *Les Orphelins* (fig. 1), n'a rien d'un choix anodin. En représentant deux enfants dans un cimetière de Grez-sur-Loing, Hawkins impose immédiatement un univers dominé par le deuil et la méditation sur les fins dernières. Cette œuvre apparaît rétrospectivement comme fondatrice, tant elle contient en germe les grandes obsessions qui traverseront toute sa carrière : la présence diffuse de la mort, les figures féminines mélancoliques, le silence, et une vision symboliste du paysage.

La critique contemporaine a aussitôt soulevé le mélange de simplicité et de tristesse qui s'en dégage : « On trouvera cependant un sentiment délicat dans les *Orphelins* de M. Welden Hawkins, non seulement parce que le motif – deux enfants au milieu d'un cimetière de village – est naturellement mélancolique, mais aussi parce que l'auteur a économisé le mélodrame et qu'il a tiré tous ses effets de la naïveté des attitudes, du charme adouci du paysage. »¹

Ce tableau met en scène une jeune fille vêtue d'une tenue de paysanne aux teintes claires. Elle se tient dans un cimetière et, derrière elle, une masse sombre contraste avec ses vêtements - il s'agit sûrement de son frère. Les personnages penchent la tête suivant le modèle iconographique du deuil, et plus particulièrement des pleurants accompagnant les gisants.

¹ *Le Temps*, n°7356, 12 juin 1881.

Robert de Montesquiou – figure majeure du décadentisme ayant inspiré le personnage de Des Esseintes – reconnaît très tôt chez Hawkins une sensibilité proche de ses propres recherches esthétiques.

« Mon cher Hawkins. J'espérais vous rencontrer au Salon et vous complimenter de la réussite, d'autant plus glorieuse sur un terrain si dangereux. Vous avez marché sur des œufs. Émouvant sans pleurnicherie, intéressant sans sujet, ou du moins arrêté à temps avant l'anecdote instructive. »²

En affirmant que l'œuvre est « intéressant[e] sans sujet », Montesquiou souligne que l'émotion du tableau ne repose ni sur l'anecdote ni sur le récit, mais sur une atmosphère, un état intérieur, une suggestion. Cette économie du récit rejoint profondément les principes symbolistes, pour lesquels l'art ne doit pas illustrer ou raconter, mais évoquer l'invisible et suggérer.

Cette esthétique est notamment définie par un autre grand ami de Hawkins, Mallarmé, qui cherchait, dans ses écrits, à rendre compte du travail de la mort répétitive :

« Cette foule hagarde ! elle annonce : Nous sommes / La triste opacité de nos spectres futurs », il faut rendre compte du néant lié à la « disparition à tout jamais » et vivre « perpétuellement sur le mode du deuil de soi et du monde. »³



Fig. 2 - Louis Welden Hawkins, *Pauvres gens*, vers 1884, huile sur toile, Salon des Artistes français, n°1180, collection particulière.

L'enfant et la mort

Après *Les Orphelins*, Hawkins poursuit cette association troublante entre l'enfance et le deuil dans plusieurs œuvres des années 1880. Les enfants deviennent les témoins privilégiés de la disparition. Loin d'incarner l'insouciance, ils sont confrontés très tôt à la pauvreté, à la solitude et à la mort. En 1884, Hawkins présente *Pauvres gens* (fig. 2) au Salon des artistes français, tableau accompagné d'un texte de François Coppée : « L'orpheline en pleurant quitte le toit du mort ; / Mais la nuit est sereine et sans funèbres voiles. / Peut-être as-tu besoin, loi terrible du sort, / de ces larmes d'enfant pour l'éclat des étoiles. » Ces vers mettent l'accent sur l'opposition entre la simplicité presque paisible du paysage nocturne et la douleur silencieuse et suggérée de l'enfant.

² Lettre de Robert de Montesquiou à Louis Welden Hawkins, datée de juin 1881, reproduction conservée à la documentation du Musée d'Orsay.

³ MALLARME Stéphane, *Toasts funèbres*, vers 18 et 19, cité par P.H. Frangne, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, PUR, 2005, p. 209.



Fig. 3 - Louis Welden Hawkins, *La fillette et l'oiseau mort*, 1883, huile sur toile, collection particulière.

Cette association de l'enfance et de la mort est à nouveau à l'œuvre, avec grande subtilité, dans *La fillette et l'oiseau mort* (fig. 3). Le sujet semble dérisoire : une enfant s'est arrêtée sur un chemin pour contempler un petit oiseau gisant au sol. Pourtant, Hawkins transforme cette scène en véritable expérience initiatique de la perte. Le motif de l'oiseau mort possède d'ailleurs une longue tradition élégiaque, depuis le célèbre *Moineau de Lesbie* chanté par Catulle, où la disparition d'un petit animal devient le support d'une méditation sur le deuil et l'absence. Cette iconographie rencontrait un certain succès dans la seconde moitié du XIX^e siècle et la comparaison de la peinture de Hawkins avec celle de Hector Leroux est particulièrement intéressante, tant leur composition est proche (fig. 4).

Le mot lancé dans *Le Chat noir* en date du 6 mai 1882 - « peintre philosophe de cimetières » - fait donc référence à tout un imaginaire propre à Hawkins, intéressé non pas par la mort héroïque ou spectaculaire, mais par la méditation funèbre et la mort quotidienne, incorporée au paysage. La vie est associée à la douleur liée à la répétition de la mort et à l'incapacité de l'Homme à échapper à cette condition, comme ont pu le théoriser les grandes figures pessimistes du XIX^e siècle que sont Schopenhauer et Mallarmé.

« La vie d'un homme n'est qu'une lutte pour l'existence avec la certitude d'être vaincu. »⁴

Chez Hawkins, la figure féminine devient progressivement le principal vecteur de ces thématiques de la mort et de la mélancolie. Dans *The Last Step* (fig. 5), une vieille femme avance lentement vers un cimetière, regardant un fossoyeur creuser une nouvelle tombe. Le titre transforme immédiatement la scène en allégorie du seuil ultime.

⁴ SCHOPENHAUER Arthur, *Pensées et Fragments*, trad. J. Bourdeau, Paris, Alcan, 1900.



Fig. 4 - Hector Leroux, *Le moineau de Lesbie*, 1883, huile sur toile, collection particulière.

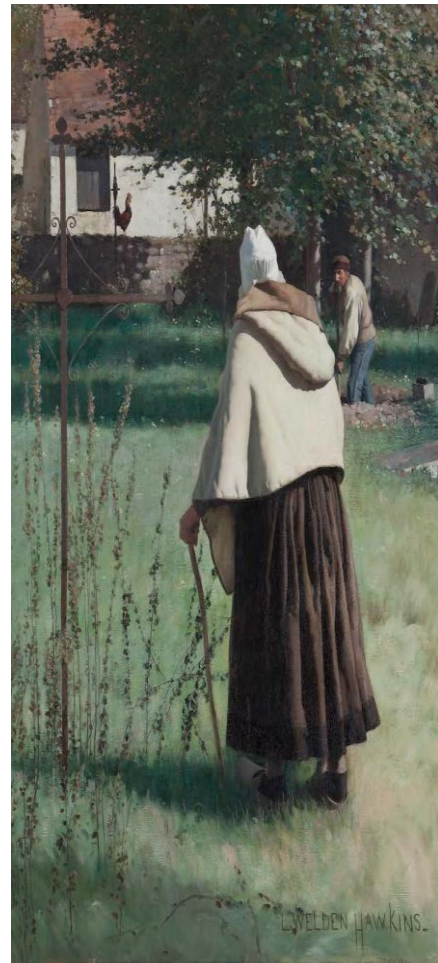


Fig. 5 - Louis Welden Hawkins, *The Last Step*, avant 1884, huile sur toile, Owens Art Gallery, Sackville.

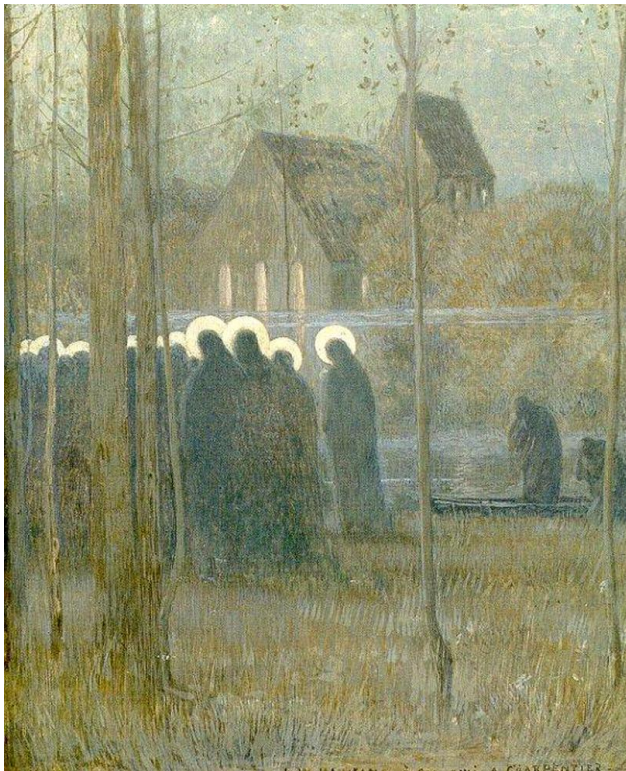


Fig. 6 - Louis Welden Hawkins, *La Procession des âmes*, 1893, huile sur toile signée, annotée et datée en bas « L.W. HAWKINS à son ami A. Charpentier /93 », 64 x 44 cm. Paris, collection particulière.

À partir des années 1890, cette esthétique du passage fait pleinement entrer Hawkins dans le Symbolisme. Dans *La Procession des âmes* (fig. 6), Hawkins peint des silhouettes auréolées et fantomatiques, avançant au bord d'une rive tandis qu'une barque glisse sur l'eau. Cette dernière évoque naturellement Charon, le psychopompe guidant les âmes des morts vers l'autre seuil. Là-encore, Hawkins ne représente pas explicitement une scène mythologique, mais maintient une zone d'incertitude entre procession religieuse, scène paysanne et vision funèbre.

Cette fascination pour les seuils trouve une expression presque manifeste dans *La Porte fermée* (fig. 7). La dédicace portée sur l'œuvre résume toute l'esthétique symboliste de Hawkins : « à Stéphane Mallarmé "Gardien du mystère", je donne cette porte fermée ».

La porte close devient un symbole du mystère inaccessible. Hawkins rejoint encore ici les recherches de Mallarmé sur la suggestion et l'invisible : le seuil ne doit pas être franchi, mais contemplé. Hawkins fréquentait les célèbres « mardis » de Mallarmé, où se croisaient écrivains et artistes. Plusieurs témoignages évoquent sa personnalité singulière. Dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} décembre 1940, on lit :

« Au bout de la table se dressait le peintre Hawkins, enfant terrible de Mallarmé, grand Viking aux moustaches longues et douces, et qui nous conta ce soir-là [...] comment il avait [...] tué un de ses camarades [...] d'un coup de barre [...] Cette sombre confidence fut pourtant de nul effet, personne n'eut l'air de la prendre au tragique, et Mallarmé ne sourcilla pas. »⁵

L'intérêt de ce passage tient autant à l'anecdote qu'à la manière dont elle est accueillie : personne ne paraît surpris. Hawkins semble déjà perçu comme une figure étrange et sombre, familière des récits de fatalité.



De *Orphelins* à *La Procession des âmes*, en passant par *The Last Step* ou *La Porte fermée*, Hawkins élabore un véritable langage symboliste du seuil et de la mort. Les femmes, les enfants, les paysages deviennent autant de signes d'un passage invisible entre le monde des vivants et celui des morts. Cette esthétique de la retenue explique sans doute pourquoi ses amis contemporains, de Montesquiou à Mallarmé, ont immédiatement perçu dans son œuvre quelque chose de profondément singulier.

Le surnom de « philosophe des cimetières », lancé dans *Le Chat noir*, prend alors tout son sens. Hawkins ne peint pas seulement des cimetières : il fait de la peinture elle-même un lieu de méditation sur la fragilité de l'existence.

Fig. 7 - Louis-Welden Hawkins, *La Porte fermée*, 1896, huile sur toile, 46,5 x 29 cm, musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, crédits Yvan Bourhis.

Note du comité de rédaction : Cécile Convert a réalisé un site internet consacré à cet artiste : www.louisweldenhawkins.com

⁵ *La Nouvelle Revue française*, 1er décembre 1940.

Danses macabres européennes, du mythe à la réalité. L'originalité du peintre Véronique Filozof

ANNE BROUSMICHE

L'artiste peintre Véronique Filozof repose au cimetière de Mulhouse. Elle avait trouvé son point d'ancrage dans cette ville au bord du Rhin. Le 12 janvier 1977, elle y a posé une dernière fois ses plumes et pinceaux.

Classée par la ville dans le secteur réservé aux protestants, sa tombe se distingue par la rigueur géométrique d'une stèle en forme de rectangle. Elle étonne par la sobriété des contours d'un dessin de Dieu et d'une simple signature, contrastant ainsi avec les chapelles environnantes plus décorées. Elle grave ainsi pour l'éternité, dans le marbre blanc de cette tombe (au propre et au figuré), les éléments caractéristiques d'un style reconnaissable entre tous grâce à la modernité d'un graphisme basé sur le jeu des contrastes du blanc et du noir et la fraîcheur d'un art qui garde sur le monde le même regard lucide et pourtant émerveillé¹.

1 - DE VERENA SANDREUTER À VÉRONIQUE FILOZOF

Je n'ai jamais connu Véronique Filozof, ma grand-mère, qu'avec un crayon ou un pinceau à la main ou au volant de sa petite 2CV jaune pour rejoindre Paris, Mulhouse et transporter ses tableaux sur des lieux d'exposition. Elle n'était pas une grand-mère ordinaire. Ses gestes avaient la même dextérité dans le maniement des aiguilles à tricoter (où elle excellait !) qu'avec ses outils d'artiste. Je ne peux aborder en détail le parcours de sa vie qui nécessiterait plus de temps aujourd'hui. Sa vie et son œuvre artistique s'éclairent mutuellement. Je n'en retrace ici que les moments essentiels.

Sa vie n'a pas été un long fleuve tranquille alors que tout aurait pu être si différent. Née en août 1904 à Bâle, en Suisse, Verena Valérie Sandreuter est issue d'une vieille famille protestante implantée à Bâle dès 1634, et venue des Pays-Bas par l'Allemagne - et sans doute de France en raison des conflits religieux de l'époque. Son père Rudolf Sandreuter était maître forgeron et grand amoureux de peinture et de musique. Son grand-oncle était un célèbre peintre symboliste, Hans Sandreuter, prénommé le « Cézanne suisse », ami et disciple du peintre suisse Arnold Böcklin. Elle a fréquenté l'École de dessin de Bâle aux côtés de jeunes peintres suisses avec lesquels elle noua des liens durables, comme Charles Hindenlang et Théo Eblé (qui a peint son portrait).

Son enfance heureuse fut bouleversée par l'accident en automobile dont fut victime son jeune frère Hans, pourtant promis à un bel avenir de peintre, et par la faillite de l'entreprise de son père. Les tumultes de l'histoire au xx^e siècle, les chocs économiques liés à l'industrialisation et les conflits mondiaux ont aussi décidé autrement de sa destinée.

En 1923, Verena Sandreuter épouse Paul Modin, originaire de Dijon et devient française sous le nom de Verena Modin. Elle donne naissance à deux enfants, d'abord ma mère, Paulette Modin et ensuite mon oncle Jean-Guy Modin, né à Bâle. Le couple rejoint Mulhouse ville choisie en raison de sa proximité avec Bâle. Mon grand-père prend le poste d'intendant du Lycée de garçons. En 1937, c'est le divorce. Plus tard ma grand-mère rencontre Georges Filozof, qui était ingénieur des Mines de potasse d'Alsace après avoir été professeur de minéralogie à l'École de chimie de Mulhouse. Ils se marient en mai 1940. Puis c'est la guerre. La famille prend la route de l'exode jusqu'à Perpignan où Véronique s'implique dans l'aide aux réfugiés de toutes nationalités aux côtés de la Croix-Rouge suisse. Georges Filozof étant nommé directeur d'une mine de lignite, proche de Sarlat dans le Périgord, la famille y passe la durée de la guerre.

Dans cette période troublée et très compliquée, elle se remet à dessiner et à peindre, encouragée par de nombreux artistes, critiques d'art, éditeurs réfugiés aussi à Sarlat en zone libre. Vient le temps de la paix. Elle rejoint Mulhouse et prend alors le nom de Véronique Filozof. Conservant le nom de son mari, elle lui associe un nouveau prénom : Véronique, prénom proche de Verena mais aussi en souvenir du voile de Sainte Véronique portant en négatif l'image du visage du Christ.

Les valeurs humaines de solidarité et d'entraide, l'amour et l'amitié, son amour de la liberté, son désir de savoir et de parler vrai, de mettre sa vie en accord avec ses idées, son amour de l'art enraciné en elle depuis l'enfance et qui coulait dans ses veines, lui avaient permis de surmonter les souffrances de la guerre, de retrouver Mulhouse et Bâle pour démarrer une nouvelle vie.

C'est pour elle et sa famille le début d'un nouveau bonheur et d'une vie apaisée. C'est au tour de ma mère de se marier en 1948 à Mulhouse, ici dans cet Hôtel de Ville et au Temple St Jean.

¹ Note de la rédaction : ce texte d'Anne Brousmiche dans le *Bulletin DME*, n° 84, est un extrait de la conférence qu'elle avait donnée à Mulhouse en 2024 pour le 6^e colloque de *Mémoire mulhousienne* avec quelques ajouts récents. Il est publié avec l'aimable autorisation de l'autrice.

2 – L'ARTISTE

Pour Véronique Filozof, 1948 est l'année d'une nouvelle naissance, celle d'une artiste peintre. Elle veut se faire connaître en tant que telle, affirmer que dans le monde des peintres où il y avait si peu de femmes elle pouvait avoir sa place.

Elle écrit :

« Pour que la femme soit reconnue, il faut qu'elle ait beaucoup de talent et qu'elle travaille beaucoup plus qu'un homme. Elle se trouve seule avec sa création et dans une lutte perpétuelle pour maintenir sa position si durement acquise. »

Elle partage alors son temps entre deux villes, Paris et Mulhouse, y retrouvant toujours ses nombreux amis fidèles, ceux de Sarlat aussi et pendant les vacances d'été, ses enfants et petits-enfants.

Travailleuse acharnée, elle illustre des livres dont deux sont primés, expose ses œuvres dans des galeries. L'État achète certaines de ses œuvres (sur Notre-Dame de Ronchamp et sur Mai 68) ainsi que des musées en province (Caen, Laval, région parisienne...).

À Paris, elle fait la connaissance de nombreux artistes et écrivains comme Sartre, Colette, et d'autres avec lesquels elle noua d'importants liens amicaux : Jean Cocteau, Paul Éluard, Jean Dubuffet, Le Corbusier, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Aurélie Nemours. Des directeurs de revues d'art comme André Bloc, et l'Alsacien Pierre Betz, rencontrés pendant la guerre à Sarlat, font connaître son travail.

La route vers le succès est désormais assurée. Véronique a trouvé son chemin et se consacre pleinement à son œuvre. Certes ce n'est pas facile.

Elle écrit :

« L'art est une abstraction de soi. Il doit rester une synthèse sur laquelle il faut créer. Il faut savoir tirer des conclusions, ôter ses faiblesses. Tout cela a l'air si simple. Mais c'est difficile, simplement difficile. »

Pour elle, la place de l'artiste n'est pas dans une tour d'ivoire. Loin d'être sur un piédestal, il a pour mission de dépeindre le monde réel, le quotidien des hommes, avec ses joies et ses drames et de s'engager aux côtés de ceux qui souffrent et de ceux qui veulent s'émanciper. C'est ainsi qu'est né ce style singulier et unique. Il paraît simple et naïf mais il ne l'est pas, cette formule est trop réductrice car son art est pensé et complexe.

Comme en écho au poète Rimbaud « La main à plume vaut la main à charrue... », elle affirme à la fois la complexité et la rusticité apparente de son geste, la difficulté de son métier et son intérêt pour le monde rural dont elle apprécie les valeurs et la simplicité ; se comparant à un paysan, elle dit : « Je suis un paysan qui trace son sillon ».

Ses premiers dessins sont en effet comme des sillons noirs tracés par une simple plume d'acier nommée « Sergent-major » sur du papier blanc. Noir et blanc s'éclairent l'un l'autre sous la plume de l'artiste. Pour Véronique, le noir n'a pas pour fonction d'être seulement le négatif du blanc, il lui est complémentaire. Le blanc et le noir se renforcent l'un l'autre.

Reposant sur une architecture très organisée, ancrée dans l'art figuratif en le transfigurant, Véronique réussit à intégrer d'une manière originale les apports de divers courants picturaux, de l'art préhistorique à nos jours. Mêlant art populaire et narratif, réalisme et symbolisme, elle fait preuve dans son œuvre d'une poétisation du réel pleine de fantaisie et de métaphores. Je ne peux passer sous silence son intérêt pour les estampes japonaises. Hiroshige (très actif de 1818 à 1858) l'intéressait tout particulièrement par son usage de supports simples et frustes comme la gravure sur bois qu'elle appréciait aussi chez Holbein, par sa représentation de la nature au fil des saisons comme à travers une fenêtre poétique, par des paysages pleins de présence humaine, par sa maîtrise de l'encre de Chine noire et l'explosion de couleurs vives.

Dessinatrice dans l'âme, elle n'a eu de cesse de construire des passerelles reliant les deux techniques, celles du dessin et de la peinture. Au noir et blanc elle rajoute une palette extrêmement colorée de couleurs aux contrastes savamment orchestrés.

Je citerai ces propos rapportés par Patrice Hovald, (livre *Véronique Filozof la glorieuse*, p.70, ouvrage cité dans la bibliographie en fin d'article) dans une lettre du 12 février 1965 :

« Je suis terriblement préoccupée par ma peinture actuelle ...Je dois résoudre ce problème difficile et facile...important. J'y pense sans cesse - transposer mon dessin en peinture ! Ça va - je réussis parfois...mais **ce n'est pas le « parfois » qui compte mais le « toujours ».**

La certitude, cela s'acquiert par le travail quotidien, **c'est l'esprit qui guidera la main et la couleur et non la technique.** Avec cela j'ai deux techniques...donc tout cela est un immense, immense travail. »

Le travail est immense en effet. Pour cela il faut être soutenu et encouragé. Son talent fut très vite reconnu. Elle avait fait la connaissance à Sarlat pendant la guerre de l'architecte André Bloc. Il l'avait encouragée à poursuivre sa passion pour le dessin. Fondateur de la revue *Art d'Aujourd'hui* et du Groupe *Espace* dont l'enjeu est d'adapter l'art à la société moderne, il fait publier sa première série de dessins *Le Périgord noir*.

Elle écrit : « En 1953, j'ai découvert mon graphisme, en 1968 je l'emploie pleinement ». Ayant trouvé son style au bout de cinq ans d'efforts (entre 1948 et 1953), elle peut maintenant se consacrer à son œuvre. Pour cela elle décide de poursuivre le chemin tracé avec *Le Périgord noir* et de continuer le travail par séries thématiques.

Les séries s'enchaînent, publiées parfois sous forme de livres mais pas seulement. Son œuvre se diversifie avec des tableaux aux couleurs éclatantes, des fresques, murs peints, vitraux et décors monumentaux. Elle apporte aussi sa contribution à l'art sacré avec une Bible en images, un texte hébraïque, des dessins de Chemin de croix...

De plus en plus sollicitée, elle expose régulièrement dans des galeries d'art, des Salons, des musées.

Outre l'illustration de grands auteurs comme *Les Fables de la Fontaine*, *le Bestiaire de Brunet latin* ou *Le Pré spirituel* de Jean Moschus, elle trouve l'inspiration dans son expérience personnelle : lieux aimés, régions et villes comme Paris, La Bourgogne et le Languedoc où nous habitons, mes parents et moi, et bien sûr l'Alsace et Mulhouse où elle vécut la plus grande partie de sa vie.

Ses dessins et tableaux expriment l'émotion qu'elle ressent au contact des hommes saisis au fil de la vie et des saisons, dans leurs activités quotidiennes, au travail, en vacances, en famille, dans les cérémonies familiales, du berceau au cimetière, dans leur lutte pour leurs libertés aussi. La nature et sa protection, les animaux font aussi partie de ses thèmes de prédilection. S'ensuivront des séries de portraits, de bouquets de fleurs, sur la pollution...

Sillon après sillon, série après série, Véronique a décidé de réaliser une fresque complète de son époque, telle qu'elle la voit. Elle dessine ce qu'elle voit, ce qu'elle vit, le monde sous ses yeux. Pour mieux le rendre visible aux autres, elle met tout son cœur à l'ouvrage. Toute son œuvre est un hymne à la vie y compris dans ses moments les plus tragiques. Ou plutôt grâce à ces moments-là. Dans une lettre datée de 1950, elle écrit à mes parents : « Ma tragédie humaine m'a conduite à mettre en scène la Comédie humaine ».

3 - LA DANSE MACABRE

Parmi toutes les séries de dessins, c'est au cœur de ses racines familiales en Suisse et à Bâle, sa ville natale, qu'il faut aller chercher la dernière série qui marque l'aboutissement de sa vie et de son art et intitulée *Der Totentanz / La danse macabre*.

Cette dernière et ultime série qui nous occupe aujourd'hui est aussi son testament artistique et humain, l'un n'allant pas sans l'autre comme nous l'avons vu précédemment.

Certes je connaissais le livre mais je ne m'y étais pas intéressée particulièrement, accordant ma préférence à d'autres titres qui me « parlaient » davantage. En outre, je ne comprenais pas l'intérêt soudain de ma grand-mère pour la mort, elle qui était pour moi toujours aussi jeune et alerte, enthousiaste et pleine de projets ! J'ai changé d'opinion à la découverte des dessins authentiques, dessins dont j'ai hérité récemment lors du décès de ma mère.

Ce fut une révélation pour moi car la dimension réelle des dessins authentiques (au format 33 x 50 cm) permet de mieux appréhender la beauté de l'ensemble et la force des images dans leurs moindres détails que ne peut le faire un livre d'artiste au format plus réduit. J'ai donc cherché à comprendre dessin après dessin les motivations de ce choix ultime et en même temps le sens de ses messages. Véronique Filozof y est tout entière.

Les choix de Véronique Filozof pour sa Danse macabre

Elle choisit des outils simples et sobres : papier blanc à dessin, plume métallique du modèle Sergent-Major au bout d'un porte-plume en bois. Cet emploi est un signe fort pour Véronique, si attachée à l'Alsace et aux Alsaciens.

Utilisée en effet dans les écoles après la guerre de 1870 pour ne pas oublier le vaillant combat des soldats français et rappeler la perte de l'Alsace et la Lorraine, cette plume devint synonyme de la victoire des armées françaises après la guerre de 1914/18 et le symbole d'une Alsace-Lorraine redevenue française.

Ce choix s'impose aussi comme une évidence pour représenter un sujet qu'elle qualifie - je cite - de « poignant et d'éternel ». L'encre de Chine noire est inaltérable. De plus son pouvoir de contraste illumine les dessins. Comme un sang non pas rouge mais noir, cette couleur donne vie à l'œuvre et lui confère une présence intemporelle et donc un statut d'éternité. Véronique fait de son art un combat et de ses armes d'artiste un défi à la mort.

Au soir de sa vie, il était temps pour elle de marquer de son empreinte ce sujet universel et traditionnel. Très tôt, en 1954, dans *Le Périgord noir* par exemple, elle avait fait des dessins sur la mort comme des scènes d'enterrement. En 1957, elle avait publié une *Bible en images*. Elle s'est donc attachée, plume sergent-major en main avec un petit flacon d'encre de chine noire, à un sujet qui l'avait intéressée depuis son enfance, celui des Danses macabres.

En effet, parmi les multiples représentations de la mort, en histoire de l'art, la Danse macabre tient une place toute particulière. L'expression « Danse macabre » est un thème artistique dont la tradition remonte, en Europe, au Moyen Âge et à la Renaissance. Elle répond à des codes bien précis

et emprunte ses sujets à la Bible ou à l'Antiquité. Les Danses macabres ornaient les murs des églises et certains cimetières. Elles avaient pour but de faire réfléchir sur notre condition d'humain et de mortel et d'inciter à la méditation sur la vie, la mort, de s'interroger sur le sens du bien et du mal et de relier l'homme à un dieu juge de ses actions et éternel.

Destinée à l'éducation populaire, en forme de leçon de morale imagée, elle nous rappelle, que les humains sont égaux devant la mort sans distinction de classe sociale, de sexe, d'âge. Il n'y a plus aucun homme supérieur à l'autre, ni la richesse ni la connaissance ni tout autre pouvoir matériel ne permettent d'échapper à la mort. Le sort des humains a un début et une fin sur terre. L'éternité, elle, est immatérielle et réservée aux âmes les plus pures tournées vers le bien.

Cet art populaire européen traverse les siècles et inspire de nombreux artistes et cela jusqu'à nos jours. Thème éternel que chaque époque s'approprie, la mort a une dimension interculturelle. Elle est l'objet de bien des représentations sous diverses formes artistiques ; elle apparaît aussi dans d'autres pays et d'autres cultures.

Je renvoie également à deux références, poétique et musicale, qui étaient des sources d'inspiration pour ma grand-mère : *Danse macabre*, poème de Charles Baudelaire écrit en 1868 dans le recueil *Les Fleurs du Mal* et *Danse macabre opus 40*, poème symphonique de Camille de Saint-Saëns, de 1874.

L'influence d'Holbein

Dans son avant-propos, Véronique Filozof nous apprend s'être inspirée en peinture de la Danse macabre du peintre Holbein qu'elle avait pu contempler à Bâle au Kunstmuseum. Hans Holbein le Jeune, peintre réputé de La Renaissance, citoyen de la ville de Bâle en 1520 avant de la quitter pour Londres, était sensible aux idées humanistes, ami d'hommes lettrés comme Érasme, du philosophe Thomas Moore. Il crée une Danse macabre, qui renouvelle le genre traditionnel et est devenue une référence dans l'histoire de l'art.

Au lieu des fresques classiques vues collectivement dans les cimetières et églises, celle-ci est une suite de 41 gravures sur bois, intitulées *Les simulacres de la mort*. Parues dès 1530 elles seront publiées sous forme de livre en 1538. Le livre, depuis l'invention de l'imprimerie en 1450 par Gutenberg, remplit en effet un rôle éducatif.

Chez Holbein, la Mort est certes toujours cruelle et ricanante, comme le veut la tradition, mais elle ne danse plus dans une longue farandole avec les humains. Elle intervient dans des scènes choisies de la vie quotidienne pleines de détails. Les convictions humanistes du peintre transparaissent dans son œuvre. Il fait de la Mort un justicier dénonçant l'abus de pouvoir et l'avarice et il prône l'harmonie chrétienne dans une Europe déchirée par les divisions religieuses. Les Danses macabres reflètent les mentalités et les inquiétudes de leur époque mais les angoisses ne sont pas les mêmes au fil du temps. Les temps ont changé entre 1538 et les années 1950/1970. Véronique veut dire les choses différemment, à sa façon.

Véronique Filozof, apporte donc un regard nouveau sur ce thème ancien. Sa Danse macabre sera le porte-parole de son art, de son style. Artiste engagée, elle y révèle sa vision de la vie. Elle y dévoile sa vérité sur le monde contemporain et le dépeint en train de changer et non pas de mourir. Elle veut parler des problèmes sociaux, montrer les évolutions de la société et suivre les changements.



La 41^e figure – La mort et les mineurs.

Travaillant sur ce thème développé en série, Véronique s'inspire du nombre symbolique « 40 » pour illustrer diverses scènes. Comme Holbein, elle avait en fait réalisé 41 dessins, mais seuls 40 ont été choisis, en raison d'un dessin sur les mineurs qui, faisant doublon, a été écarté et que je garde à part, dans ma collection personnelle.

Véronique dit se détacher très vite des dessins d'Holbein, tout en conservant le même souci du détail et l'envie de dépeindre son époque à elle.

Elle écrit en avant-propos :

« D'abord j'avais l'intention d'interpréter l'œuvre d'Holbein mais dès le 4ème dessin je me rendis compte [que] l'humanité de notre époque est plus vaste et plus ouverte. Si je n'avais pas tenu à respecter le nombre « 40 » j'aurais prolongé cette suite par les cosmonautes, les hommes-robots, les travailleurs à la chaîne, les femmes et les jeunes qui évoluent vers une autre civilisation. »

Les quatre premiers dessins (fig. 1 à 4) sont en effet dans la lignée des Danses macabres traditionnelles et s'inspirent de sujets bibliques. À partir du 5^e dessin, certaines scènes plus contemporaines se mêlent aux autres et méritent une attention particulière.

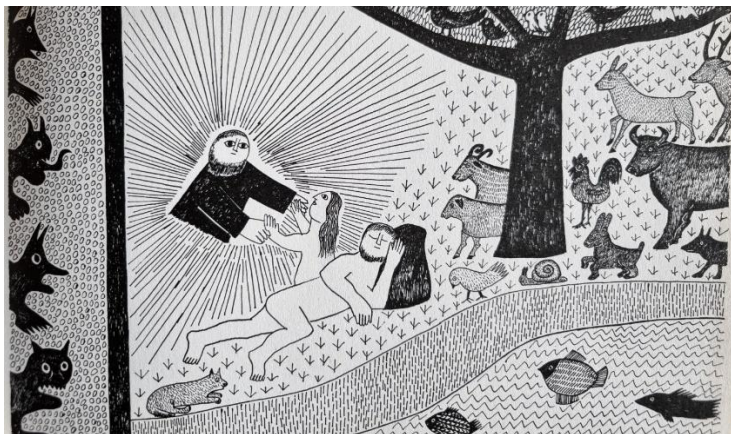


Fig. 1 - La création de toutes choses.



Fig. 2 - Adam et Ève et le serpent.



Fig. 3 - Adam et Ève chassés du Paradis.



Fig. 4 - Adam remue les terres.

En comparaison, les quatre premières gravures de la Danse macabre d'Holbein :



La création.



La tentation.



L'expulsion.



Le travail de la terre.

Cette série se démarque d'abord par son nombre restreint de textes ce qui les rend plus essentiels. Tous les textes et titres des dessins sont bilingues, en français et en allemand, et non plus en latin ou ancien français, afin d'être mieux compris de part et d'autre du Rhin et ailleurs...

Elle dédicace l'ouvrage en hommage à son mari Georges Filozof décédé en 1974, année de la publication de l'ouvrage et à son ami Emil Ruder, imprimeur bâlois de l'ouvrage et graphiste célèbre décédé peu avant. Véronique avait été très marquée par la coïncidence des dates. Elle trouvait que cela rajoutait un côté dramatique supplémentaire à sa « tragédie humaine ». Elle pensait que rien n'arrivait vraiment par hasard. De même, dans ses dessins, rien n'est placé au hasard.

Véronique a tout particulièrement soigné la composition du livre. Cet ouvrage se démarque par son architecture rigoureuse en forme de diptyque et dessiné avec un soin du détail et de l'ornementation qui nous émerveille. Elle s'en donne à cœur joie ! Chaque page est en effet coupée en deux par une marge verticale sur la gauche.

L'affectif, la famille et les âges de la vie



Fig. 5 – La jeune mère et la mort.



Fig. 6 – Le père et la mort.



Fig. 7 – Le petit enfant et la mort.

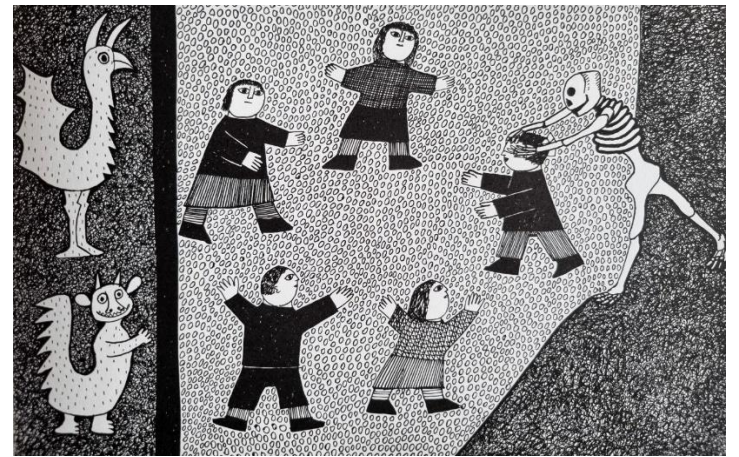


Fig. 8 – L'enfant et la mort.



Fig. 9 – La grand-mère et la mort.



Fig. 10 – La jeune fille et la mort.



Fig. 11 – Les amoureux et la mort.

C'est l'insouciance qui caractérise les personnages de la famille, jeunes ou vieux : la grand-mère suit son chemin et quitte la maison le plus naturellement du monde alors que c'est la mort qui salue d'un au revoir celui qui reste, le petit enfant joue à la balle sans distinguer celle qui s'est saisie du ballon et l'enfant joue à colin-maillard avec la même insouciance, les yeux obturés par le bandeau. La jeune fille qui a cueilli un bouquet porte son attention vers un oiseau, ignorant son prétendant qui tient une fleur aussi chétive que son corps squelettique. Si la mère, jeune accouchée, se voit entraînée malgré elle, le père trinque avec sa tablée sans remarquer la mort, tout comme les amoureux penchés l'un vers l'autre.

Les métiers, la société

La même insouciance caractérise les états de la société attaqués par la mort dans le cadre de leur fonction : le clergé tout d'abord (avec le prêtre et la religieuse de l'orphelinat. Ce sont ses pupilles qui la réclament et tendent les bras pour la retenir), puis le savant et le juge (qui renvoient à la science et au droit), les professions de santé (le docteur penché sur son patient, la pharmacienne à qui la mort tend un poison, l'infirmière trop occupée qui ignore la mort et son sablier), les professions de la scène (l'orateur, le comédien, le poète, la cantatrice), de l'argent (le banquier), le mineur, cher au cœur de Véronique Filozof qui a vécu dans des pays de mines, les fonctions régaliennes (avec la reine et le soldat). On passe ensuite aux activités de loisirs (la pêche, l'automobile, les jeunes à moto, l'alpiniste dans les hauteurs, le spéléologue dans les sous-sols). Vient ensuite un ensemble d'activités sur terre (le berger, le chasseur), dans les airs (l'aviation) et sur mer (les navigateurs), permettant en fait d'illustrer les quatre éléments composant l'univers : la terre (le berger), le feu (le chasseur), l'air (l'aviation) et l'eau (les navigateurs) renforçant ainsi l'idée d'une mort universelle qui transforme chaque vie en destin.



Fig. 12 – Le prêtre et la mort.

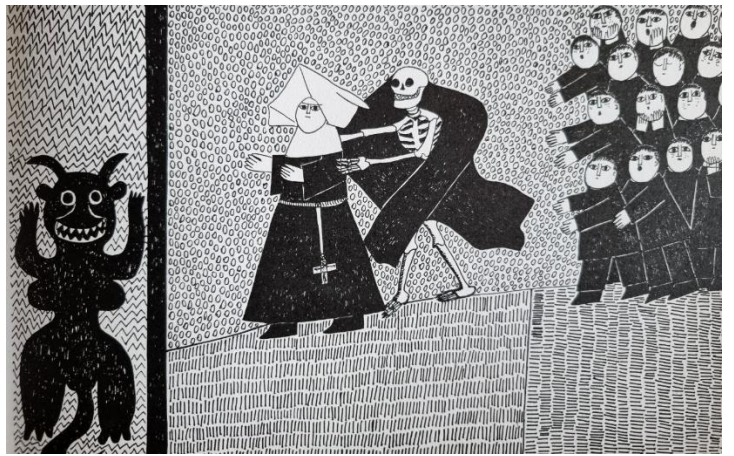


Fig. 13 – La religieuse de l'orphelinat et la mort.



Fig. 14 – Le savant et la mort.

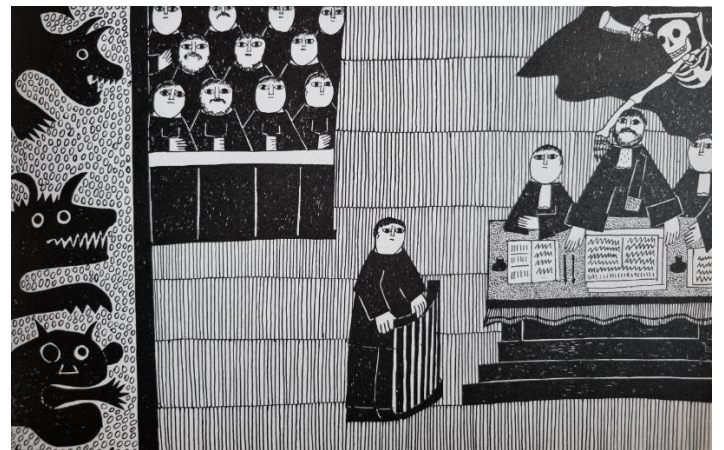


Fig. 15 – Le juge et la mort.



Fig. 16 - Le médecin et la mort.



Fig. 17 - La pharmacienne et la mort.



Fig. 18 - L'infirmière et la mort.

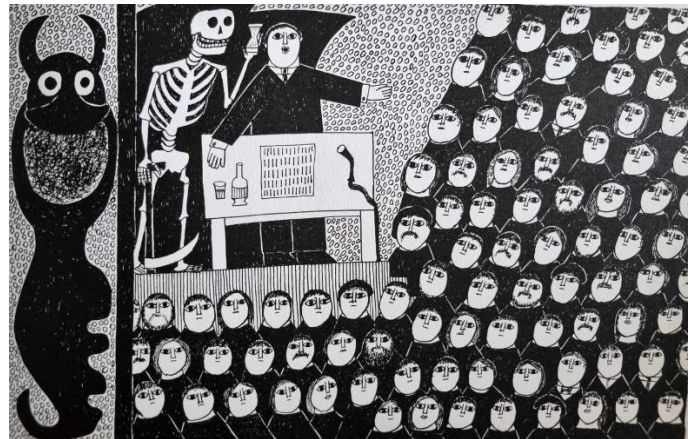


Fig. 19 - L'orateur et la mort.



Fig. 20 - Le comédien et la mort.



Fig. 21 - Le banquier et la mort.



Fig. 22 - Le poète et la mort.

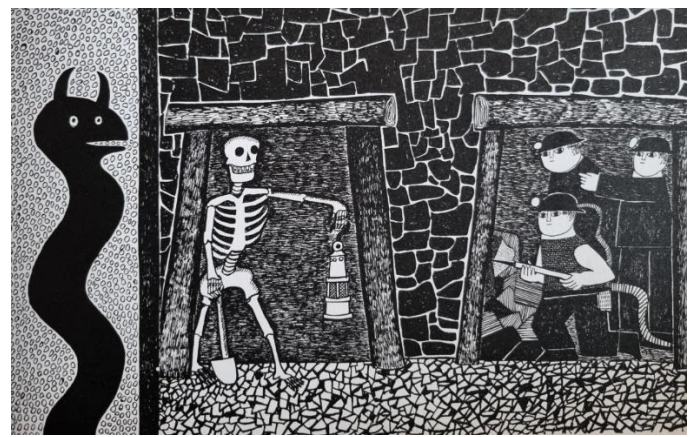


Fig. 23 - Le mineur et la mort.

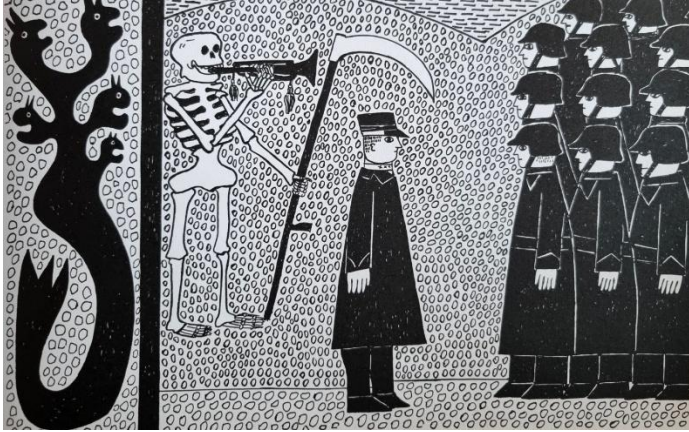


Fig. 24 - Le soldat et la mort.



Fig. 25 - La reine et la mort.

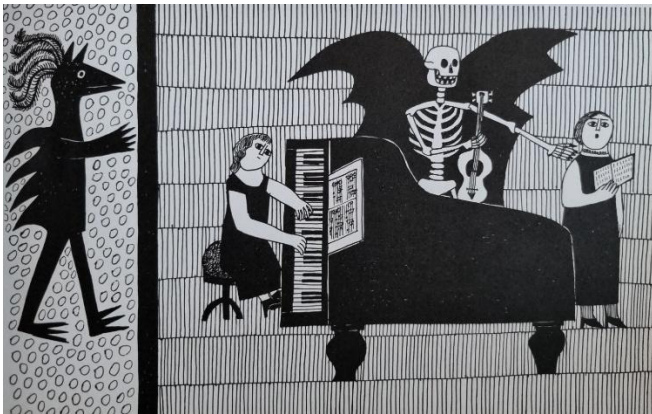


Fig. 26 - La cantatrice et la mort.



Fig. 27 - Les pêcheurs et la mort.

Les loisirs



Fig. 28 - L'automobile et la mort.



Fig. 29 - Les jeunes et la mort.



Fig. 30 - L'alpiniste et la mort.

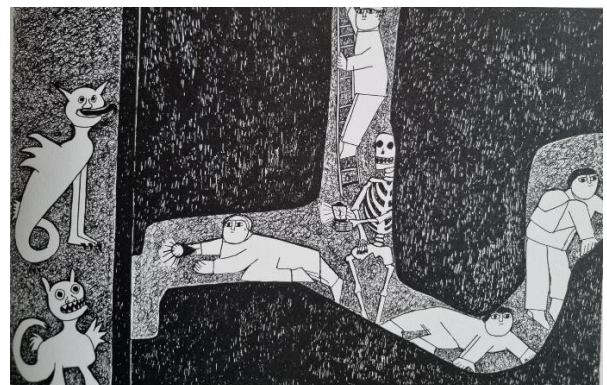


Fig. 31 - Les spéléologues et la mort.

Sur terre, sur mer, au ciel, la mort est à l'affût



Fig. 32- Le berger et la mort.



Fig. 33 - Le chasseur et la mort.

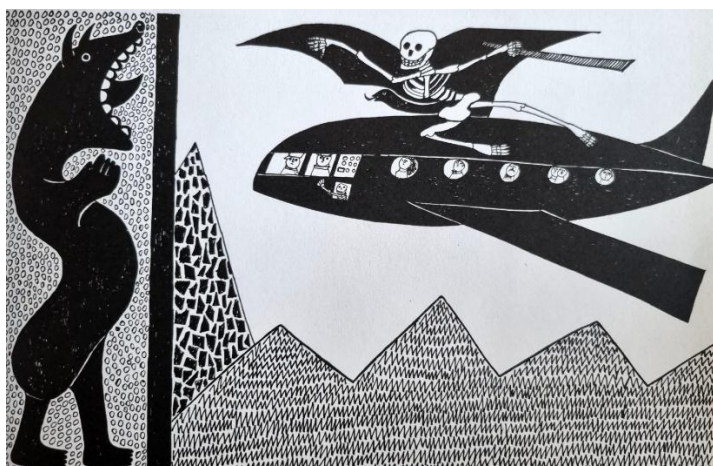


Fig. 34 - L'aviation et la mort.

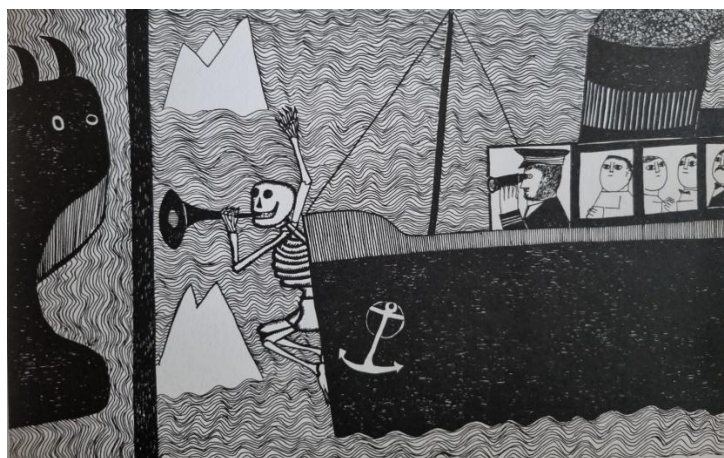


Fig. 35 - Les navigateurs et la mort.

L'industrie

Viennent ensuite les activités industrielles avec le chimiste et le directeur d'usine.

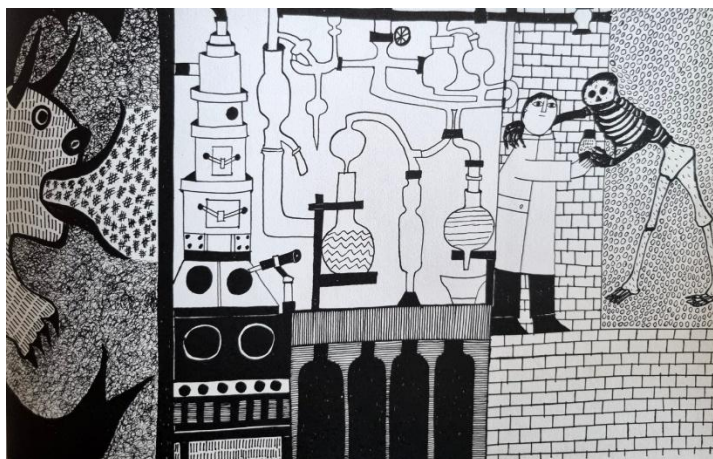


Fig. 36 - Le chimiste et la mort.



Fig. 37 - Le directeur d'usine et la mort.

L'atome et la fin des temps

La vision écologiste de Véronique Fliozof s'exprime ici. Elle a assisté au développement des premières armes nucléaires à la fin de la Seconde Guerre mondiale et compris leur pouvoir dévastateur. Toute sa vie, elle a pris la défense de la nature et des animaux.



Fig. 38 – La bombe atomique et la mort.



Fig. 39 – Les retombées atomiques.

On aboutit enfin au Jugement dernier, jugement de la fin des temps qui sépare le grain de l'ivraie, les élus des damnés.

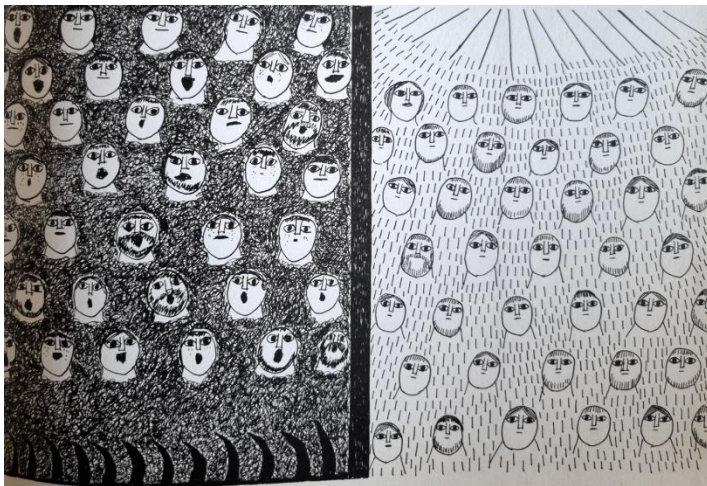


Fig. 40 – Les élus et les damnés ou le Jugement dernier.

Véronique reprend à la tradition l'idée de l'inéluctabilité et de l'impartialité de la mort représentée sous la forme d'un squelette. Toutefois l'Europe a changé en cinq siècles. Les hommes ne sont plus les mêmes. C'est une autre société marquée par l'industrialisation et le progrès des sciences et des techniques. Les empereurs, évêques, papes, les seigneurs sont remplacés par de nouveaux hommes et femmes : chimiste, chef d'entreprise, pharmacienne, cantatrice, orateur. On aperçoit dans cette Danse macabre du ^{xx}e siècle des automobilistes et des motards, des touristes en avion. Les guerres sont devenues plus meurtrières, les armes de plus en plus destructrices avec la découverte de la bombe atomique. Il y a un avant et un après les bombardements d'août 1944 au Japon.

CONCLUSION

Comme le jour qui meurt laisse la place au jour qui vient, le bal avec la mort commence à la naissance, à l'aube de la vie et se termine à la fin de la vie. C'est pourquoi le blanc et le noir sont les couleurs fétiches de Véronique, les 2 versants de la vie humaine. Il y a le jour et la nuit certes mais la lumière est partout. La nuit brille aussi de mille feux. Il y a les lumières de la ville et celles des étoiles et de la lune.

C'est pourquoi cette série de dessins sur la Danse macabre présente un double aspect. Ce n'est pas une danse du... « diable » ! Elle n'a pas pour but de se moquer de nos défauts ou de tourner en dérision nos imperfections. Cette mort représentée par Véronique est presque touchante. Trop solitaire, elle voudrait bien être notre amie, notre collègue de travail, notre fiancé...

Le noir ici n'est pas une couleur funeste, celle du deuil. Véronique, femme solaire met de la lumière dans son noir. Celui-ci est plein de reflets car il porte en transparence les griffures de la plume d'acier sur le papier blanc. On parle du bleu Klein, du vert Véronèse, de l'outrenoir de Soulages. Sur les pas de certains critiques d'art, ne pourrait-on parler, d'un noir *véronicien* ou *filozofien*, marqueur de son identité artistique ?

Un noir que le blanc fait advenir, un noir plein de vie, vibrant de vie. Ce noir si particulier qui prend naissance dans son flacon d'encre de Chine et qui fait danser la mort comme la vie.

Chacun de ses traits est une lettre de son alphabet. Ombre et Lumière, le Jour et la Nuit. Il n'y a pas à choisir, l'un ne va pas sans l'autre. L'un n'est pas mieux ou moins bien que l'autre. Notre monde est fait de contrastes.

Avec cette Danse macabre, au soir de sa vie, l'artiste nous donne sa définition de la condition humaine. Elle inverse ici nos conceptions traditionnelles dichotomiques et délivre son dernier

message : le noir n'a d'existence que par le blanc et réciproquement. Il en est de même de la vie et la mort.

C'est bien le sens final de sa quête de femme artiste et engagée. Cette Danse est le dernier combat que sa plume livre pour être comprise par les hommes aujourd'hui et demain. Il ne faut pas craindre la mort qui n'est ni mal ni bien. Il faut lutter pour prendre sa vie et son destin en main, rester libre en se libérant de nos propres démons, ne pas vouloir être un surhomme, ne pas jouer à l'apprenti sorcier. La vie n'est pas un jeu, une mascarade où chacun joue sa partition dans son coin. Il ne faut pas se mentir : la mort fait partie de l'ordre de l'Univers qui intègre la finitude. Toutefois l'homme n'est pas le maître du monde et, en cela, Véronique Filozof, en humaniste du xx^e siècle, rejoint le bal universel des Danses macabres pour inciter l'homme à plus de modestie et surtout de raison.

Dans les deux dernières scènes en effet concernant la bombe atomique, la foule est figée d'effroi. Seule la mort exulte. Cette scène est sans doute la plus insupportable car elle montre une mort globale terrifiante pour l'humanité.

Fêtant en 2024 ses 50 ans d'existence (1974-2024) cette Danse macabre de Véronique Filozof reste très contemporaine. Les questions posées par l'artiste sont plus que jamais d'actualité.

Manifeste pour la paix entre les hommes, ses images délivrent le message le plus puissant qui soit. Le progrès, la science, la technique doivent permettre d'assurer à tous une vie meilleure et libre dans un monde en paix où la nature et le monde animal sont respectés.

La route de Véronique Filozof s'arrête avec cette Danse macabre qui fait tourner le manège de la vie à la manière des carrousels pour enfants sur les places publiques ou dans les foires populaires qu'elle aimait tant illustrer.

Son travail d'artiste fut sa joie de vivre. Elle a fait danser ses plumes d'acier et ses pinceaux, sa palette de couleurs contrastées pour mieux faire chanter la vie. La vie, rien que la vie, et même la mort prend vie sous ses dessins.

Laissons-lui le dernier mot mettant un en point final à cette Danse où elle nous livre sa vérité : « La mort est aussi puissante que la vie. Quant à moi, je suis convaincue que la mort est aussi la vie, une autre vie - UNE VIE AUTRE ».



Véronique Filozof dans son atelier. Au mur, la Danse macabre.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE :

- FILOZOF Véronique, *Der Totentanz / La danse macabre*, Bâle, éditions Pharos, 1976 (500 exemplaires numérotés).
- HOVALD Patrice, *Véronique Filozof la glorieuse*, auto-édition, 1986.
- WETZIG René, *Autoportraits et portraits d'artistes peintres alsaciens*, Emberménil, Do Bentzinger, 2021.
- CABANEL Patrick, ENCREVÉ André, *Dictionnaire biographique des protestants français, de 1787 à nos jours- tome 2 : D-G*, Paris, Éditions de Paris, 2020.
- MODIN Jean-Guy, *Véronique Filozof ma mère*, auto-éditeur, 1979. Jean-Guy Modin est mon oncle.
- *Wikipédia*, *Véronique Filozof*, notice rédigée par Anne Brousmiche.
- BROUSMICHE Anne, « Danses macabres européennes, du mythe à la réalité. L'originalité de la Danse macabre du peintre Véronique Filozof », *5^e colloque de Mémoire mulhousienne*, Mulhouse, 2024, p. 27-55. Conférence donnée par l'autrice le 5 octobre 2024 à l'Hôtel de ville de Mulhouse.

Expositions |

Expositions passées**Place au défunt****Mise en scène de la mort par les rites funéraires**

27 mai-3 juillet 2026

Strasbourg (Bas-Rhin) MISHA

Commissariat d'exposition : Sarah Guilbert, Ana Sagastegui, Vanessa Leffler, Kiara Leidwanger, Marie Leroy, Lou Peveling, Aida Jamshidi Mousavi, Justine Reibel, Kévin Amoussouga, Barbara Fernandes Moreira, Fatima Said-Assani

Exposition organisée par les étudiant.e.s de la promotion 2024-2026 du Master 2 de muséologie et l'association Association EdeMS (Etudiants de Muséologie de Strasbourg).

Un cheminement à la découverte de nombreux rituels, d'horizons différents, parfois insolites, pour accompagner le corps du défunt depuis le moment de son dernier soupir à celui qui prolonge son existence dans la mémoire des vivants.

« À travers cinq étapes constitutives du processus funéraire - de la préparation du corps jusqu'à l'arrivée du défunt dans l'au-delà - se déploie une approche contemporaine et mondiale de la mort. Ces cinq moments,

présents sous des formes diverses dans toutes les cultures, révèlent la permanence d'un même besoin humain, donner une place au défunt pour que la vie des vivants puisse continuer. »



Anjawan par Manuela Castro, étudiante en Art Plastique, L3 Unistra, 2025-2026.

Peinture à l'huile (40x50 cm). « Cette œuvre représente une cérémonie funéraire pratiquée par la population colombienne des *Wayuu*, plusieurs années après celle réalisée lors du décès. Les ossements du défunt sont exhumés puis nettoyés, rituel accompagné des pleurs de la communauté. Les visages voilés traduisent un deuil vécu collectivement, où l'émotion devient partagée. Les os sont ensuite déposés dans une boîte ; ils rejoindront ainsi les ancêtres de la famille. »

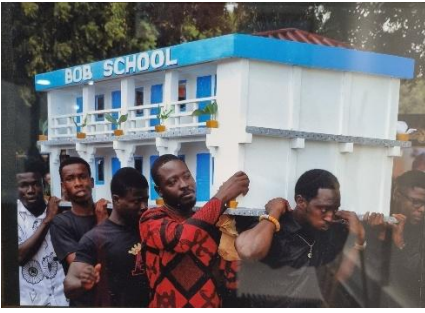
Les strip-teaseuses d'enterrement

De Taïwan à la Chine continentale : un spectacle de danseuses très légèrement vêtues est un moyen d'honorer les morts afin d'attirer la foule à la cérémonie et assurer le passage vers l'au-delà : « le bruit et la foule facilitent la transition de l'âme vers l'autre monde en lui offrant la prospérité et un dernier moment de joie terrestre. »

**Les cercueils suspendus à Sagada, île de Luçon, Philippines.**

« Des centaines de cercueils sont accrochés à flanc de falaise. Hissé par les jeunes méritants du village grâce à des cordes et des poulies, le cercueil traduit l'honneur qui a été accordé au défunt : plus il est élevé, plus la personne décédée possédait un statut important. Les raisons de l'apparition de cette pratique ne sont pas clairement identifiées et les hypothèses sont multiples : rapprocher les morts des divinités, éviter la profanation des tombes, veiller sur les vivants. Si la tradition existe depuis plus de 2000 ans, elle tend aujourd'hui à disparaître ; le dernier cercueil a été accroché vers 2010.

Cette photographie a été prise dans l'Echo Valley, où sont accrochés les cercueils à flanc de falaise. Ces derniers sont petits (1 mètre de longueur environ) car les défunts sont placés en position fœtale. Une chaise, où le défunt est assis avant son enterrement pour recevoir les derniers hommages, peut accompagner le cercueil ». Photographie @ Holgs, iStock, (ref. 969517698).



Ci-dessus, funérailles de Robert Nii Abang Obodai. Le cercueil, *abebuu adekai*, est en forme d'école. Les funérailles ont eu lieu du 23 au 26 juillet 2025, à Ga, région d'Accra, Ghana. Photos documentaires de Misper Apawu. Crédit : The Associated Press / M. Apawu.

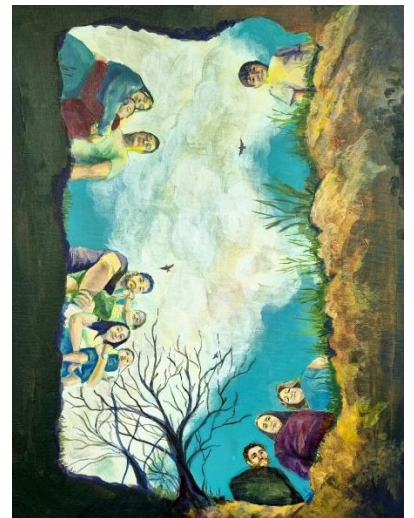
Abebuu Adekai, les « cercueils fantaisie » au Ghana. Mémoire et prestige, importance de l'image chez les Ga.

Le terme *Abebuu Adekai*, qui en langue Ga peut se traduire par « conteneur d'histoires », désigne les cercueils utilisés lors de certaines cérémonies funéraires chez les Ga. Cette pratique apparaît dans les années 1950, à Accra au Ghana, grâce au savoir-faire des charpentiers Samuel Kane Kwei et Ataa Owoo. Sculptés et peints, ces cercueils prennent des formes variées destinées à représenter et honorer la vie du défunt. Ils évoquent souvent son métier, son rôle dans la communauté ou ses valeurs profondes. Lors de la cérémonie, le cercueil devient un objet rituel en incarnant l'esprit du défunt. »



El cielo de Manuela Castro, étudiante en Art Plastique, L3 Unistra, 2025-2026.

La peinture à l'huile, 40x50 cm, *El cielo*, évoque un enterrement vu à travers le regard de la personne défunte, ici celui de l'artiste, tourné vers les membres de sa famille. Placées au-dessus du corps, ces figures prennent une dimension presque sacrée : une chapelle Sixtine intime et personnelle. Les motifs traditionnels de la population *wayuu*, originaire de Colombie, encadrent l'œuvre et matérialisent un espace spirituel entre la vie et la mort, entre le corps absent et les vivants. »



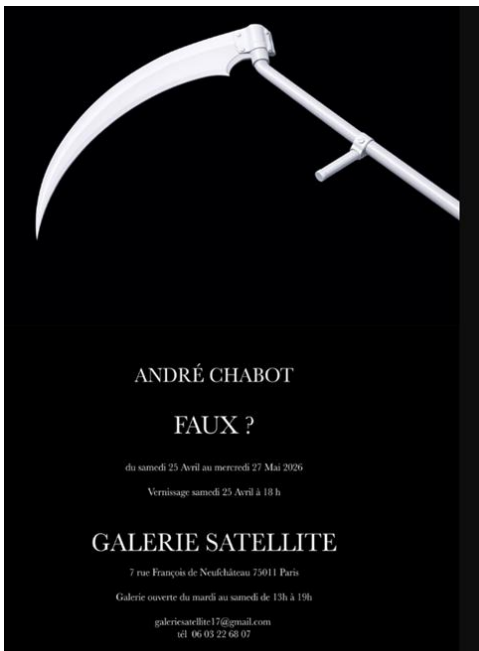
Les fausses funérailles en Corée du sud

Depuis une vingtaine d'années, des cérémonies de fausses funérailles sont organisées en Corée du Sud, aussi bien en salle qu'en pleine nature. Généralement proposées par des agences de pompes funèbres, elles s'inscrivent dans une démarche de réflexion personnelle et de mieux-être. La cérémonie vise à prévenir ou atténuer le mal-être (stress, dépression) en invitant les participants à faire l'expérience symbolique de leur propre mort. Elle suit un protocole précis : vêtus de blanc, les participants rédigent une lettre d'adieu avant de s'allonger dans un cercueil fermé quelques minutes, puis d'en ressortir symboliquement « rendus à la vie ».

Ci-dessus, les participants ont tiré leurs portraits funéraires et se sont allongés dans un cercueil fermé pendant une dizaine de minutes. Photo : RC1446CA8C60 REUTERS/Heo Ran, 2019.

À l'occasion de cette exposition, s'est tenu un colloque ***Faire place à l'absent.e. Expressions et ritualités funéraires sans corps dans le monde contemporain***, les 4 et 5 juin 2026, organisé par l'Association EdeMS à la Maison Interuniversitaire des Sciences sociales et des Humanités d'Alsace (MISHA) de Strasbourg.

PHILIPPE EBER



Faux ?

André Chabot

25 avril-27 mai 2026

Paris (75011), galerie Satellite

7, rue François de Neufchâteau

À l'heure des grandes interrogations sur la véracité des informations et alors qu'une émission de télévision *Vrai ou faux* s'emploie à trier info et infox, André s'en mêle et s'affirme du côté de la faux, celle des cimetières, avec le brin d'interrogation qui convient.

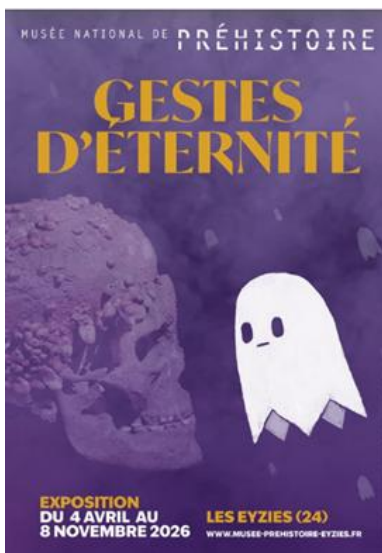
Les logos, qui devraient nous éclairer dans l'affirmation du vrai et du faux, sont eux-mêmes très peu clairs : le vrai (en vert) s'apparente à une faux et le faux (en rouge) est une croix.



Comme disait Brel, « comment voulez-vous, bonnes gens, qu'nos bonnes bonnes et que not' belle jeunesse aient le sens des valeurs ? ». Pas faux !

DIDIER JUGAN

Expositions en cours



Gestes d'éternité

4 avril-8 novembre 2026

Les Eyzies (24)

Musée national de la Préhistoire

« L'exposition *Gestes d'éternité* explore plus de 100 000 ans de pratiques mortuaires et funéraires et révèle l'émergence des premières pensées symboliques chez Homo sapiens comme chez les Néandertaliens. À travers des vestiges exceptionnels – parures, sépultures, restes humains – et grâce à des prêts remarquables issus d'institutions françaises et européennes, elle interroge la diversité des gestes liés à la mort et ce que cela nous révèle des vivants : structuration des groupes, statut des sites, liens aux territoires.

Croisant collections majeures et résultats de recherches récentes, le parcours mêle archéologie, anthropologie et dispositifs immersifs. Les dessins de l'illustrateur Pierre Martel, empreints de poésie et d'humour, accompagnent le visiteur dans cette exposition sensible du passé et de ses traces. »

MARIE-CLAUDE LEONELLI



Resistance Imprisoned

Hervé Bohnert

4 juillet-5 août 2026

Venise, 61^e Biennale

Pavillon of (Dis)Sense, dans l'ancienne église San Leonardo

Projet sélectionné par Nadya Tolokonnikova, fondatrice des Pussy Riot.

Sculptures de moines aux visages de squelette, portant une ogive : une manière d'associer des personnages habituellement compris comme des figures baroques du *Memento mori* avec des armes modernes de destruction massive.

PHILIPPE EBER, DIDIER JUGAN





Vanitas. Die Schönheit des Vergänglichchen

(*Vanitas. La beauté de l'éphémère*)

28 mars-20 septembre 2026

Museum LA8, Baden-Baden (Allemagne)

« L'exposition aborde des œuvres d'artistes contemporains sur un thème qui accompagne l'humanité depuis les premières civilisations : la fugacité, car les expériences de la vie, de la décadence et de la mort font partie des thèmes universels fondamentaux de l'existence humaine ; elles accompagnent l'homme de sa naissance à la fin.

Le thème est lié à la Bible ; Adam et Ève deviennent mortels parce qu'ils ont goûté au fruit défendu, ainsi que tous les descendants. Dans le livre de Job, qui fait partie de la littérature de sagesse de l'Ancien Testament, on trouve ces vers : « L'homme né d'une femme vit un court instant... » comme une fleur il se lève et tombe, s'enfuit comme une ombre et ne reste pas. »

Vanitas signifie éphémère et éphémère signifie transformation, changement constant.

« Le chimiste français Antoine Lavoisier a écrit en 1789 : « Dans la nature rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Cette confrontation philosophique avec la fugacité, qui avait pour origine un noyau purement scientifique, est réfléchi et traitée de manière artistique dans les différentes époques, chacune avec des thématiques renouvelées. Elle se reflète surtout dans la peinture, où elle est mise en scène esthétiquement avec une sélection de symboles. Les styles de peinture ont évolué au cours du temps, car ils sont l'expression de la société dans laquelle ils ont été créés ; certains symboles apparaissent parfois aussi dans des œuvres contemporaines. Les débuts se trouvent dans l'antiquité, la fugacité est considérée comme un ordre cosmique fondamental ; dans la vision chrétienne du monde au Moyen Âge, ce sont des thèmes moralement chargés du présent comme préparation à l'au-delà ; dans le baroque, la notion de *vanitas* trouve sa plus belle expression dans la représentation de la nature morte. »

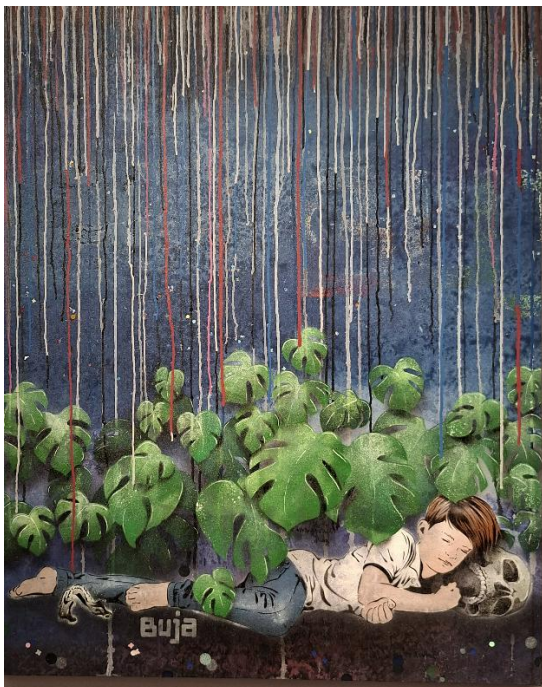


Fig. 1 a et b (détail en page suivante) – Buja, *How to say goodbye in Russia* (2024).



Fig. 2 a et b (détail en page suivante) – Buja, *Heidekitz* (2025).



Le débat sur ce thème reste actuel et multidimensionnel, il s'agit toujours de vie et de mort, de dégradation, de dématérialisation, ainsi que d'une réflexion écologique et esthétique. Ce noyau conceptuel est intégré dans un dialogue avec des œuvres d'artistes contemporains de renom, qui s'intéressent également à la fugacité. Le dialogue ne se limite pas seulement aux œuvres de peinture, sculptures et objets tridimensionnels, mais une œuvre audiovisuelle est également intégrée dans l'exposition. La variété et la diversité des œuvres et des matériaux, qui expriment l'engagement des artistes contemporains envers le thème l'éphémère, offre aux visiteurs la possibilité d'y reconnaître réellement la beauté de ce qui est fugace. La peinture occupe une grande place dans l'exposition, en plus des artistes très renommés, mais l'exposition présente aussi de jeunes artistes avec des œuvres passionnantes. »



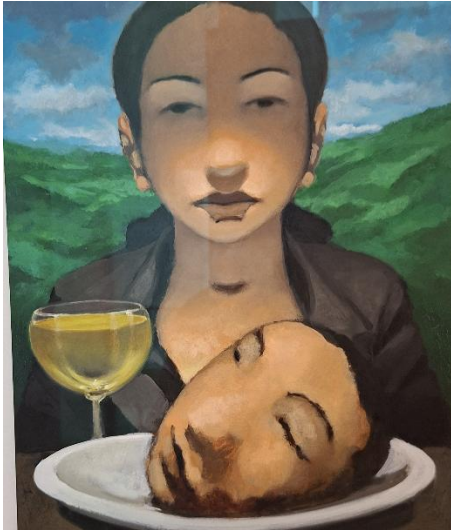
Fig. 3 a, b et c – Marc Felten, *Vitamine* (2025)



<Fig. 4 – Johannes Hüppi, sans titre (2026)

Fig. 5 – Johannes Hüppi, sans titre (2026)>





<Fig. 6 – Johannes Hüppi, *Allegorie über Baden-Baden* (2026).>

Fig. 7 – Johannes Hüppi, *Vanitas* (2026).>

Fig. 8 – Johannes Hüppi, sans titre (2026)
Ci-dessous

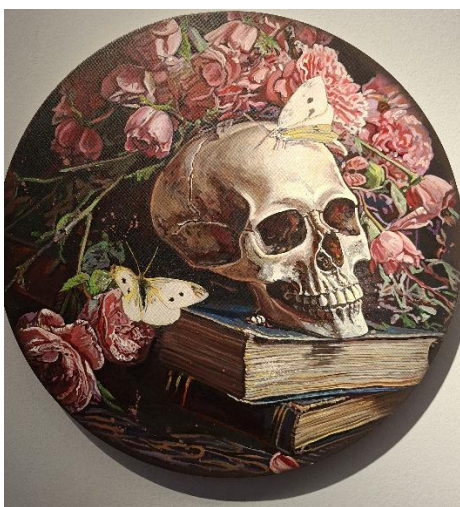


Fig. 9 – Marina Sailer, *Stilleben mit Karnevalsmaske* (2025).



Fig. 10 – Marina Sailer, *Frieda* (2026).



Fig. 11 – Marina Sailer, *Martha* (2026).



Fig. 13 – Pavel Schmidt, *Kopfschmerzen und Schädelgeburt* (Mal de tête et une naissance partant d'un crâne), 2026.



Fig. 12 – Marina Sailer, *Memento te hominem esse* (2026).



Fig. 14 - Crâne de singe (restauré).
Collection Eva Lenz-Collier, Berlin.



S'inspirant d'une nature morte de type vanité, comme on en trouve à l'époque baroque, l'artiste belge Koen Theys a créé une nature morte tridimensionnelle mesurant 15 m sur 20 m pour l'exposition *Ocus Loppem* en Belgique en 2005. Dans un décor de crânes perchés sur des piles de livres ou bien renversés, avec un ensemble de réveils et de montres sonores, des bougies éteintes, l'artiste a placé 20 000 escargots vivants qui se déplacent lentement à l'intérieur même de la nature morte. La scène a été filmée.

Dans la vidéo présentée à *Vanitas**, la caméra se déplace lentement, révélant les détails de la nature morte tandis que le tic-tac des réveils crée un rythme qui rend le passage du temps palpable.

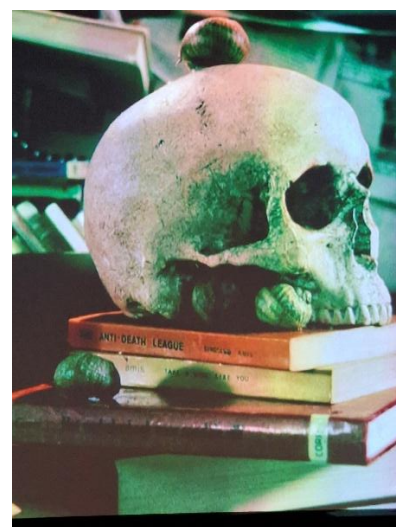


Fig. 15 a et b – Koen Theys, *Vanitas* 2005.



Fig. 16 – Cornelius Völker, *Kerze mit Eingelegten* (2021).

Dans cette exposition, le crâne n'est pas la seule manifestation de la fugacité et de l'éphémère. La bougie qui se consume ou qui brûle ce qu'elle touche est aussi présente (voir les œuvres au néon de Gavin Turk et la peinture de Benjamin Moravec). La flamme qui symbolise le temps qui s'écoule est associée à la représentation des conserves (la transformation des produits de base) dans une peinture de Cornelius Völker.

Le duo, Silvia Eisele et Achim Grossmann, présente 415 photographies de pommes en divers états de décomposition montrant ainsi les effets du temps sur la modification structurelle des fruits.



Fig. 17 – Gavin Turk, *Argon Candle* (2013).

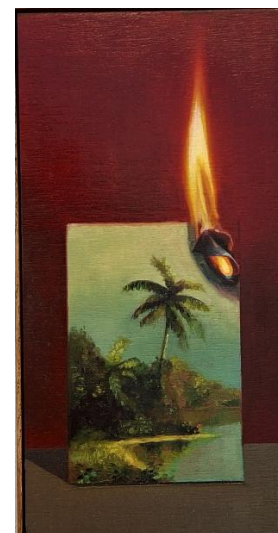


Fig. 18 – Benjamin Moravec, *Frederic Edwin is on fire* (2024).

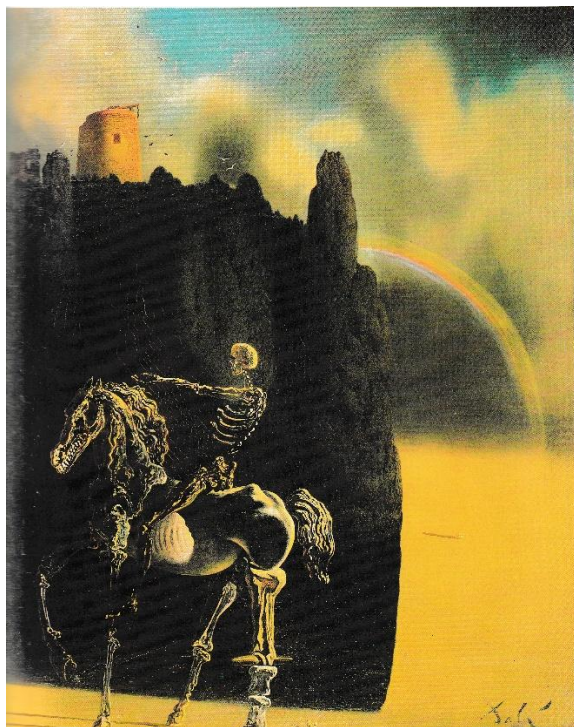
*Lien pour la vidéo : http://www.koentheys.org/video_folder/home_v_14a.html

Œuvres macabres et leurs artistes

100 ans de surréalisme (5) : Salvator Dali (1^{ère} partie)

Dans l'œuvre « énorme » de Salvator Dali (1904-1989), nous allons distinguer les grandes thématiques macabres qui ont souvent été déclinées sur des supports variés : les tableaux et gravures, les dessins pour l'illustration de livres et enfin les performances.

Le chevalier de la mort / le cavalier de la mort



< Fig. 1 - Le chevalier de la mort (Il cavaliere della morte). Huile sur toile, 65x53 cm, 1935, collection privée (François Petit, Paris).

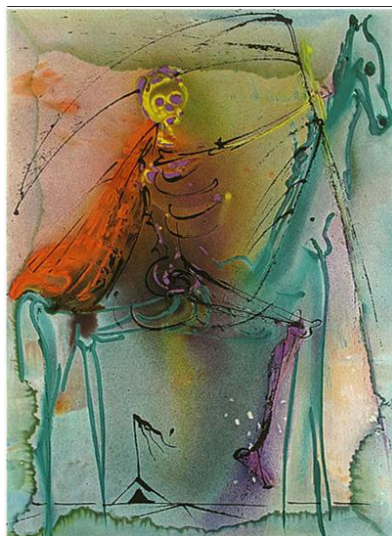


Fig. 2 - Le cheval de la mort, extrait des Chevaux Daliniens, 1970-1972, lithographie, 65x50 cm.

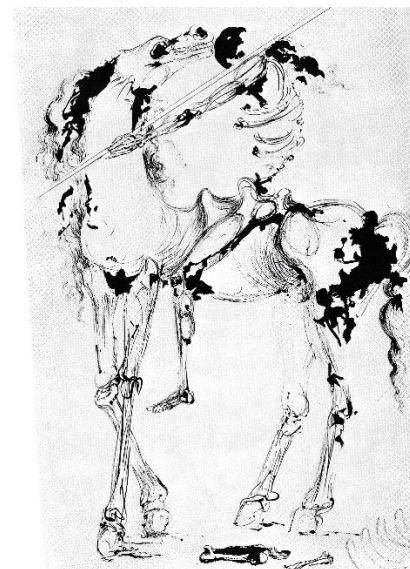


Fig. 3 - Le Chevalier de la mort, 1934, encre sur papier (98,4x72), New York, the Museum of Modern Art.



< Fig. 4 - Le Cavalier de la mort, 1948, estampe sur vélin (21x13 cm) pour illustrer l'œuvre du sculpteur italien Cellini.

Fig. 5 - Variante du Chevalier de la mort, 1933, encre de chine sur papier (52x37 cm). Collection de M. François Petit, Paris. >

Le sujet du Cavalier de la mort a marqué Dali tout au long de sa vie, lui donnant des expressions variées et multipliant le type de supports. Le cheval, bête robuste à la mâchoire acérée, y est souvent plus menaçant que son fluet cavalier.



Le détournement de *l'Angélus* de Jean-François Millet



Fig. 6 et 7 (détail) - *Les Atavismes du crépuscule (Phénomène obsessionnel)*, vers 1933, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Berne

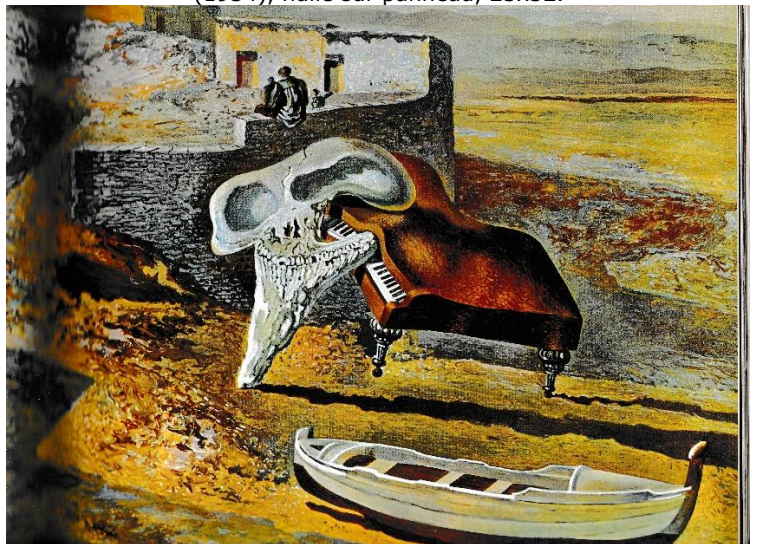
L'Angélus sonne la fin des travaux et le début du repos mais l'homme ici a une tête de mort et dans le dos de la femme est plantée une fourche. Dali a utilisé de nombreuses fois *l'Angélus* de Millet dans ses variations et réinterprétations. On est ici au crépuscule de la vie, dans un repos éternel.

Variations sur des crânes atmosphériques (crânes déformés)



< Fig. 8 - *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne* (1933), huile sur toile, 22x16,5, Dali Museum, St Petersburg, Floride, USA.

Fig. 9 - *Tête de mort atmosphérique sodomisant un piano à queue* (1934), huile sur panneau, 23x32.



Avant leur brouille, Dali était pour Breton « un des meilleurs d'entre nous ». Il était fasciné par la manière dont l'Espagnol arrivait à transcrire ses rêves sur la toile. Beaucoup d'assemblages d'objets inventés par l'imagination débridée de Dali sont présents dans ses toiles, ici ses crânes atmosphériques, étirés, déformés jusqu'à presque leur invisibilisation sont associés à des instruments de musique érotisés : le lait que l'on traite de la harpe crânienne et le piano sodomisé par cette même tête de mort. Dali déclare : « Étirer la mort, traire la mort, rendre le sentiment de la mort colloïdale, c'est au cœur de la vie nous assurer de la résurrection de la chair catholique, apostolique et romaine », un message sans doute inaudible pour André Breton.

Les crânes « anthropogénérés »

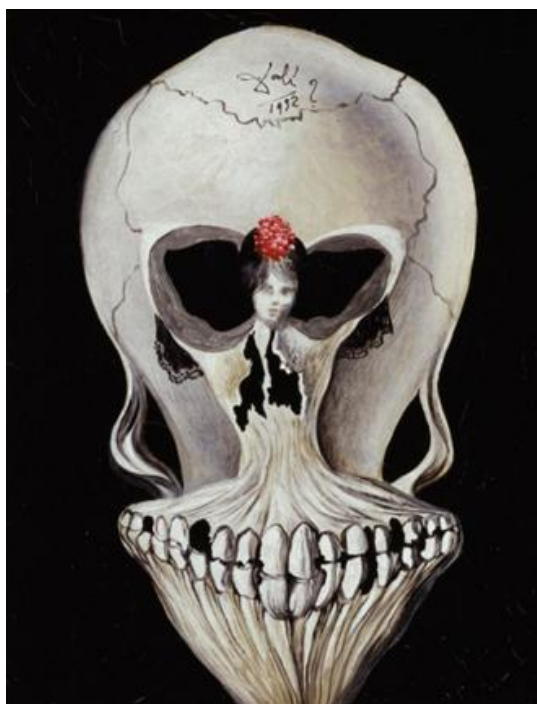


Fig. 10 – *Ballerine dans la tête de la mort* (1932 ?). Huile sur toile (24,5x19,5 cm). Collection privée.



Fig. 11 – *L'amour de Pierrot*. Œuvre populaire du XIX^e ou du début du XX^e siècle, peut-être de Charles Allan Gilbert (1920 ?), faussement attribuée à Salvador Dali, mais qui a pu inspirer le peintre catalan pour ses crânes.

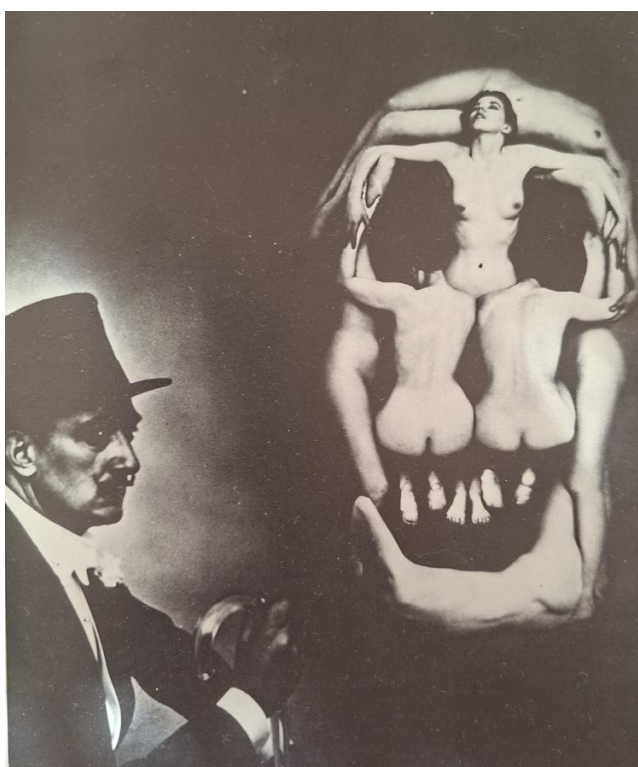


Fig. 12 – Tête de mort réalisée par Dali et photographiée par Philippe Halsman à partir de corps féminins (1954).



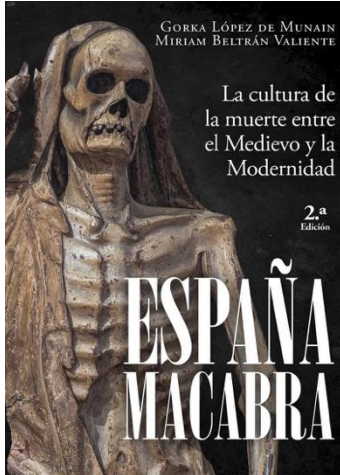
Fig. 13 – *Crâne de Zurbaran* (1956). Lithographie signée (50x65 cm).

DIDIER JUGAN

Publications récentes |

Livres

LÓPEZ DE MUNAIN Gorka, BELTRÁN VALIENTE Miriam, *España Macabra. La cultura de la muerte entre el Medievo y la Modernidad*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2026, 239 p., 34,95 €, ISBN : 979-13-990788-7-9



España macabra est co-écrit par Gorka López de Munain (né en 1984) et Miriam Beltrán Valiente (née en 1973). Le premier est docteur en histoire de l'art et professeur à l'Université du Pays basque, spécialisé dans la culture visuelle de la mort, un domaine qu'il explore notamment dans son ouvrage *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte* (2019). La seconde est journaliste et criminologue de formation : sur les réseaux sociaux, elle fait de la vulgarisation culturelle à propos de l'histoire de la mort.

Dans cet ouvrage richement illustré, imprimé tout en couleurs et déjà réédité, les auteurs nous guident dans l'Espagne macabre, à travers la pénombre des cryptes, des ossuaires et des salles de décomposition, et nous offrent une remarquable sélection d'œuvres d'art médiévales et modernes.

Bien qu'érudit et rigoureusement sourcé, ce livre reste accessible à un lectorat non encore initié à l'art macabre espagnol.

Il met l'accent sur les représentations les plus sanglantes et crues de la mort, à la façon d'un voyage géographique, temporel et émotionnel organisé en quatre chapitres :

- *Memento mori*, rencontres des trois morts et des trois vifs, danses macabres, gisants et transis ;
- saints décapités, squelettes et crânes décorés, culte catholique des martyrs, des saints et de leurs reliques ;
- Vanités : on y trouve une riche sélection de peintures du XVII^e siècle, mais aussi une analyse de certains motifs artistiques comme *Homo bulla* ou l'arbre de la vie ;
- ossuaires, cryptes, catacombes, charniers et salles de décomposition.



La Muerte (vers 1522), Gil de Ronza, © Museo Nacional de Escultura, Valladolid (CE0057).



Alegoría de la muerte (XVII^e siècle), anonyme, Colección Franco Mariá Ricci.

La conclusion offre elle-même d'autres pistes d'exploration et de réflexion, en évoquant notamment les chars processionnels, comme *La Canina* de Séville ou celle d'Ateca, où la mort joue un rôle central au sein de la communauté pour mieux valoriser l'espoir de la résurrection.



Détail de *La Canina* de Séville. *Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, el Mundo y el Pecado* (1691), Antonio Cardoso de Quirós. Église Conventuelle du Saint-Sépulcre et de Saint-Grégoire, siège de la Confrérie du Saint-Sépulcre, Séville. © Juanma Moreno.



Char processionnel de la Mort (seconde moitié du XVII^e siècle), Ateca. © Francisco Pérez Inogés.

En point d'orgue, l'imposant catafalque de La Torre de Esteban Hambrán (1753) présente des figures puissantes aux prises avec la mort : rois, empereurs et cardinaux. Cet esprit égalisateur rappelle celui des Danses macabres.

Ici, cependant, la Mort incarne ces protagonistes en revêtant leurs attributs identificatoires. Ainsi, près d'un roi réduit à l'état de cadavre, on peut lire sur un ton moqueur : « Este que fue de la España monarca, rey y señor, fiera atrevida guadaña quitó la vida con saña, mira que fiero rigor » (« Celui qui fut monarque, roi et seigneur d'Espagne, une faux sauvage et audacieuse lui arracha la vie avec fureur, vois quelle féroce rigueur »).

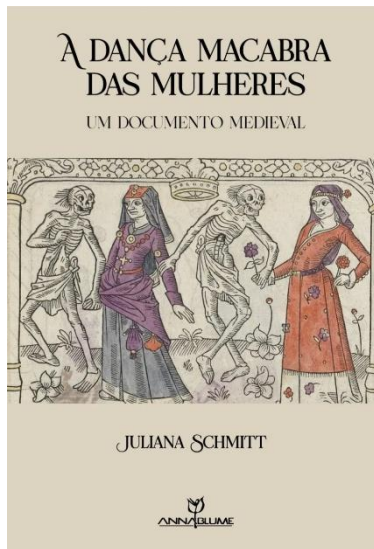
Finalement, tout le propos d'*España macabra* consiste à démontrer que l'esthétique macabre espagnole, particulièrement crue et confrontante, nourrit dans la tradition catholique l'espoir d'une vie meilleure à travers une réflexion sur la mort.



Détail d'un prêtre sur le catafalque.

La Mort personnifiée doit être menaçante et terrifiante, et ses conséquences visibles et palpables, pour mobiliser la communauté des croyants et les conduire sur le chemin du salut. Selon les auteurs, le message rédempteur pénétrerait bien plus profondément grâce à ce jeu de miroirs.

MARIE GILLES



SCHMITT Juliana, *A dança macabra das mulheres - um documento medieval*, (La Danse macabre des femmes - un document médiéval) Santos (Brésil), Annablume éditeur, 2025, 184 p., 68,00 Réal brésilien (11,53 €) ISBN 978-65-85936-78-1

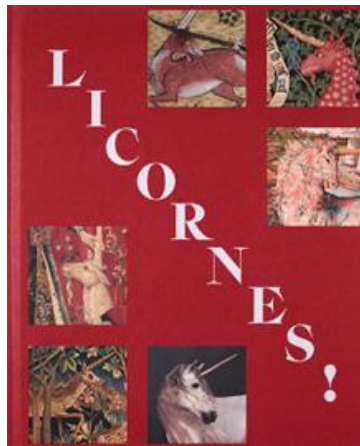
« Un imprimé du XV^e siècle montrant l'interaction entre les femmes et les cadavres est le point de départ de "La Danse macabre des femmes - un document médiéval". Dans cette recherche, l'étude porte sur les conditions historiques de son émergence et le processus de développement des Danses macabres - notamment de la *Danse macabre des femmes* ; elle analyse le choix des personnages tous féminins et leurs représentations, et enfin examine les éléments que ce curieux document révèle sur la mort durant la période du Moyen Âge. »

Juliana Schmitt est enseignante à la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), à São Paulo (Brésil), historienne titulaire d'un postdoctorat en arts, culture et langues et spécialiste de l'esthétique du macabre depuis plus d'une décennie. Autrice de plusieurs ouvrages dont *Três lições da história da morte* (Trois leçons de l'histoire de la Mort), Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2023 ; *O*

imaginário macabro (L'imaginaire macabre), São Paulo, Ed. Alameda/Fapesp, 2017 et *Mortes vitorianas : corpos, luto e vestuário* (Les mortes vitoriennes : corps, deuil et vêtement), São Paulo, Ed. Alameda/Fapesp, 2010.

Juliana Schmitt est nouvelle adhérente à DME. Instagram : @ajulianaschmitt.

PHILIPPE EBER



Licornes !

sous la direction de B. de CHANCEL-BARDELOT et M. PHILIPP
Catalogue des expositions du Museum Barberini de Potsdam (25 octobre 2025-1^{er} février 2026) et du Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge (10 mars-12 juillet 2026)
Paris, GrandPalais Rmn Éditions / Musée de Cluny
320 p., 49 €. ISBN : 978-2-7118-3178-9

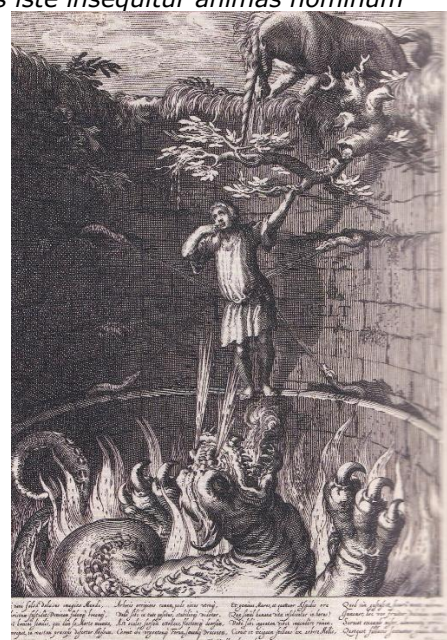
C'est à la rubrique *Publications récentes* plutôt qu'à *Expositions* que je parlerai du catalogue *Licorne !* car l'exposition du musée de Cluny est très en deçà de la richesse du livre. Deux représentations dans l'ouvrage concernent la mort, figurée comme une licorne. Nous avons déjà parlé de la Parabole de la licorne du *Roman de Barlaam et Josaphat* (*Bulletin DME*, n° 81, p. 18-19) mais la sculpture de Ferrare (XIII^e siècle) s'intitule *L'Homme dans le gouffre*, un arc séparant l'homme de l'animal avec l'inscription : *Unicornis iste insequitur animas hominum*



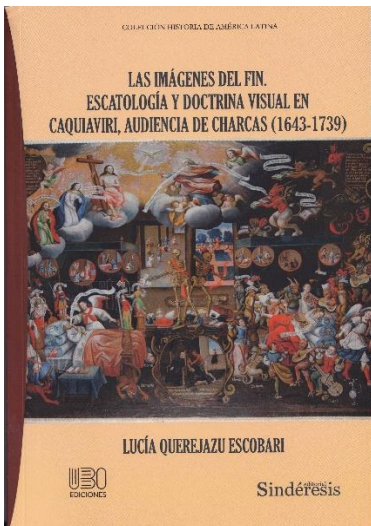
(Cette licorne poursuit les âmes des hommes). La gravure de Boetius Adam Bolswert (fig. de droite), *Allégorie du monde (l'homme dans le puits)*, qui date de 1616, illustre « un poème latin de Johannes Semmius. Même si la licorne n'y est pas expressément nommée (il parle de *ferus*, l'animal sauvage), Boetius reprend la tradition d'une licorne pour représenter la mort (*Doot*). Autre inscription : *Hel* (Enfer) ».

< Décor en calcaire de la chaire de la cathédrale de Ferrare (avant 1237). Ferrare, musée de la cathédrale.

Gravure de Boetius Adams Bolswert (vers 1616 ou avant). Amsterdam, Rijksmuseum >



DIDIER JUGAN



QUEREJAZU ESCOBARI Lucía, *Las imágenes del fin. Escatología y doctrina visual en Caquiaviri, audiencia de Charcas (1643-1739)* [*Les images des fins dernières. Eschatologie et doctrine par l'image à Caquiaviri dans l'audiencia de Charcas (1643-1739)*], Madrid, Université Bernardo O'Higgins, Sindéresis, 2025, 294 p., 38 €. ISBN 979-13-87929-03-9

« Le livre explore la manière dont les images religieuses ont pu servir l'évangélisation coloniale en prenant appui sur la ville de Caquiaviri, capitale de la province de Pacajes dans la province de La Paz (audiencia de Charcas, Bolivie entre 1643 et 1739). Dans ce contexte montagnard un programme iconographique sophistiqué a été développé permettant d'articuler les doctrines eschatologiques avec des supports pastoraux et des ressources plasticiennes au service de la conversion et du contrôle spirituel de la population indigène.

S'appuyant sur une recherche interdisciplinaire utilisant des sources d'images, d'archives et contextuelles, cette étude montre comment des concepts théologiques tels que le Jugement dernier, l'Enfer, la confession, la Mort et l'Antéchrist ont été traduits en langage iconographique pour l'enseignement religieux des populations rurales. L'analyse porte à la fois sur la transformation de l'espace sacré, - dans ses dimensions matérielles et symboliques - et sur le rôle des acteurs impliqués : le clergé andin, les artistes, les autorités ecclésiastiques et les paroissiens.

Cet ouvrage propose une lecture contextualisée de l'art au temps de la vice-royauté, conçu comme une forme de médiation doctrinale et un instrument de gouvernance spirituelle. Il met en lumière les tensions entre imposition, appropriation et négociation culturelles. Il contribue aux débats sur la construction visuelle de l'ordre colonial, les usages sociaux de l'eschatologie chrétienne et les modalités locales d'évangélisation dans les Andes. Il constitue une contribution rigoureuse et originale à l'histoire de l'art colonial, à l'histoire des religions et aux études sur le pouvoir dans les contextes impériaux. »

Si nous mentionnons dans le *Bulletin DME* ce livre écrit en espagnol, c'est parce que, parmi les grands tableaux qui illustrent le souci d'évangélisation dans la vice-royauté du Pérou (dont dépendait la Bolivie), il en est un particulièrement intéressant pour nos études qui représente la Bonne et la mauvaise mort, une image époustouflante. Nous en reparlerons dans le *Bulletin DME*, n° 85.

DIDIER JUGAN



CUCHET Guillaume, *La religion des morts. Comment le XIX^e siècle a inventé le deuil moderne*, Paris, Seuil, 2026, 304 p., 23 €. ISBN : 978-2-02154-191-5

« Le XIX^e siècle a été par excellence le temps du « culte des morts », ce culte familial du souvenir et de la tombe qui a été un de ses ancrages anthropologiques et religieux les plus profonds et les plus unanimes. L'Ancien Régime n'avait rien connu de tel. Et pour cause : son système d'inhumation était tout autre et l'essentiel était encore pour lui de prier pour les âmes des morts, pas d'aller leur rendre visite dans les cimetières. Les défunts étaient enterrés dans et autour des églises, les cimetières avaient des allures de terrains vagues, les tombes individuelles étaient rares et on ne pèlerinait que sur celles des saints.

Au XIX^e siècle, tout change. Un nouveau type de cimetière émerge : le nôtre. Propriété communale, souvent séparé des églises et des habitations, plus étendu, il accueille un nombre croissant de tombes individuelles et familiales, pour certaines monumentales. Dans ce nouvel espace les rituels se modifient : visites fréquentes, dépôt

de fleurs, recueillement, compatibles avec toutes les croyances et incroyances du siècle. Pompes funèbres et tenues de deuil envahissent l'espace public, le phénomène culminant chaque année à la Toussaint. Le culte des morts a ainsi été le grand phénomène de religion populaire du XIX^e siècle, un siècle qui a eu le deuil pour religion et dont l'influence s'est prolongée fort avant dans le XX^e siècle, et même jusqu'à nos jours. »

CÉCILE COUTIN

Revues

France catholique n°3950, 12 juin 2026, « Ossuaire » p. 24-25.

Note de lecture :

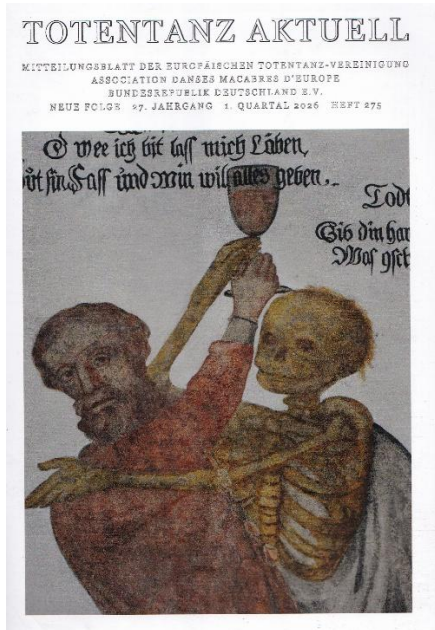
Chaque semaine, mon amie et condisciple Marie-Gabrielle Leblanc, historienne de l'art, présente et commente une œuvre d'art généralement en rapport avec le calendrier liturgique.

Dans l'article référencé ci-dessus, Marie-Gabrielle Leblanc présente « le miracle de la multiplication des pains » figurant sur l'un des vitraux réalisés au début du XVII^e siècle, et situés dans le « cloître » de l'église Saint-Etienne-du-Mont sur la montagne Sainte-Genève à Paris. Elle précise que ce « cloître » est en réalité l'ancien charnier de la paroisse, construit de 1605 à 1609, et rappelle que, « jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les galeries de charnier étaient le lieu où les ossements étaient regroupés sur des claires-voies, après quelques années passées dans les fosses communes. En effet, jusqu'au XIX^e siècle, il n'y avait pas de vastes cimetières dans ou près des villes. Les riches se faisaient enterrer sous le dallage des églises, avec une chapelle entière pour les plus fortunés. Ceux qui n'en avaient pas les moyens, dans les fosses communes des cimetières attenants à chaque église, forcément très exigus [...]. Cette disposition peut sembler macabre, mais au contraire, pour honorer les morts promis à la résurrection, les charniers étaient magnifiquement ornés de vitraux, de fresques, etc.

Sont cités en exemples les charniers de Rouen (aître Saint-Maclou, XVI^e siècle., toujours existant), des Saints-Innocents à Paris (XIV^e s.), vidé puis détruit à partir de 1780, ainsi que d'autres charniers et cimetières parisiens, sur l'ordre de Louis XVI, pour raison de salubrité dans la capitale. Les ossements ont été transférés aux Catacombes, au sud de la ville. Transformé en salle de catéchisme, le charnier de Saint-Etienne-du-Mont n'a pas été rasé comme la plupart des autres charniers.

Marie-Gabrielle Leblanc précise qu'un seul cimetière paroissial existe encore dans la capitale : celui de l'église Saint-Germain-de-Charonne (20^e arrondissement).

CÉCILE COUTIN



Totentanz Aktuell

Bulletin de l'Europäische Totentanz Vereinigung
N° 275, 1^{er} numéro de 2026, 28 p.

La revue donne des informations sur différentes actualités et notamment sur une exposition temporaire *El beso de la muerte. Representaciones mortuorias en el arte y la cultura visual del siglo XIX* (Le baiser de la mort. Représentations funéraires dans l'art et la culture visuelle du XIX^e siècle) qui s'est tenue du 23 octobre 2025 au 29 mars 2026, au musée de San Carlos à Mexico.

Un article de fond est consacré par Michael Hanisch à la Danse macabre peinte sur les murs de l'ossuaire d'Hasle dans le canton suisse de Lucerne, réalisée autour de 1687.

Le livre *Fantôme Yokai* sur les esprits qui peuplent l'univers légendaire des Japonais, sous la plume de Philippe Charlier, paru en 2024 en France a été traduit en allemand en 2025 sous le titre *Geister Yukai*.

Après avoir consacré un article aux *antependiums* macabres dans le *Bulletin DME*, n° 74, p. 48-60 et essayé d'en constituer un corpus, nous ne résistons pas à l'envie de reproduire celui qui figure dans ce n° 275 de *Totentanz Aktuell* qui se trouve dans l'ossuaire de Hasle. Photo de Michael Hanisch.



DIDIER JUGAN

Revues (à paraître)

Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 2027

avec l'article : ENGEL Monica, « Daniel Burckhardt-Wildt, der „Tod zum Freigeist“ und der „Tod zum Baumeister“: eine Lebenseinstellung »

Paraissant une fois par an en langue allemande, la *Revue bâloise d'histoire et d'archéologie* est un titre de référence sur l'histoire de la ville depuis les origines jusqu'à nos jours. Notre collègue Monica Engel y publie une contribution sur une Danse macabre jusqu'ici inédite : « Daniel Burckhardt-Wildt, la „Mort et le libre-penseur“ et la „Mort et le Maître d'œuvre“ : une conception de la vie. »

Nos lecteurs trouveront ici – autour de deux images de cette Danse macabre – une courte présentation de cette contribution, avec quelques éléments des contextes historique, religieux et politique, et aussi iconographiques.

Daniel Burckhardt-Wildt (1752-1819) était un riche Bâlois, lié aux plus grandes familles de la ville. Comme pour d'autres à son époque, sa fortune trouvait sa source dans la production et le commerce de rubans de soie. Il fut un grand collectionneur d'art, y compris de fragments de la Danse macabre de Bâle. En cela, il a été inspiré par les deux Danses macabres du Grand (1434-1435) et du Petit Bâle. Celle du Grand Bâle comprenait 37 couples, dont il reste des fragments, restaurés, au *Historisches Museum* de Bâle (*Barfüsserkirche*). En voici deux personnages, le marchand et le médecin.



Il a pu aussi être inspiré par les 41 bois gravés de Hans Holbein le Jeune (1497/8-1543), créés entre 1523 et 1526 ; en voici les deux représentations de ces deux mêmes personnages :



Ennemi des Lumières et de son corollaire, la Révolution française, Daniel Burckhardt-Wildt n'a jamais fréquenté l'Université, et probablement même pas le lycée. Son beau-père passait pour le citoyen le plus riche de Bâle, mais aussi pour un « Vieux-Bâlois original, opposé à l'esprit français ». La Danse macabre de Daniel Burckhardt-Wildt se compose d'une série de 19 figures – des dessins à l'encre de Chine et au crayon – collées dans un petit cahier de 170 x 105 mm, datable de 1790, conservé à la bibliothèque de l'Université de Bâle sous la cote ANV 60. Elle s'ouvre avec la Mort et le prédicateur. L'ordre de collage des couples dans le cahier n'est très probablement pas l'ordre originel selon une source, mais Monica Engel avance une autre hypothèse.

Voici la Mort et le libre-penseur :



Est ensuite présentée la figure qui semble à la fois la plus riche et la plus énigmatique du cahier, celle de la Mort et du maître d'œuvre, un dessin de 70 x 141 mm.

Voici quelques éléments de la description détaillée que propose Monica Engel de cette figure, dernière image du cahier tel qu'il nous est parvenu. Nous voyons deux tailleurs de pierre, dont l'un est au travail, sa pierre montrant une forme régulière, l'autre – dont la pierre est restée brute – indique au personnage situé en-dessous de lui, au centre de l'image, un élément extérieur au tableau. La Mort, debout au bas d'une échelle, retire une planche juste derrière le personnage central – le maître d'œuvre – qui lève 3 doigts de la main gauche en direction du tailleur à la pierre à peine dégrossie. On mentionnera maintenant quelques éléments de symbolique, des sens cachés, des symboles qui appartiennent à la Franc-Maçonnerie, en pleine floraison à l'époque : la pierre brute, c'est l'homme qui n'a pas encore travaillé sur lui-même, et la pierre taillée, prête à prendre sa place dans le Temple, renvoie à l'homme accompli, qui a trouvé sa place au sein de la fraternité universelle.

On peut se demander avec l'auteure pourquoi Daniel Burckhardt-Wildt a maintenu cachés ces éléments. La Franc-Maçonnerie était très mal vue par l'Église de l'époque : quelques décennies après la confection de cette Danse macabre, Pie IX la désignait encore comme la « Synagogue de Satan ». De plus, la Franc-Maçonnerie entretenait des relations étroites avec l'étranger, notamment avec la France et donc avec la Révolution. Ainsi, à Bâle, la langue des loges était-elle en grande partie le français. On notera en parallèle qu'Henry Ebray, pasteur de l'église réformée française de Bâle, était Franc-Maçon, probablement même animateur d'une loge, et que de nombreux membres de la famille Burckhardt appartenaient à la Loge « Zur Freundschaft und Beständigkeit » (À l'amitié et à la constance).

En définitive, Daniel Burckhardt-Wildt nous livre ici une Danse macabre originale, qui regorge de sens cachés, et très vraisemblablement destinée à un public d'intimes. Tout en étant assez hostile aux idées portées par la Franc-Maçonnerie, il voulait peut-être tout simplement éviter d'être « mêlé à ça ».

LAURENT UNGEHEUER

Zine

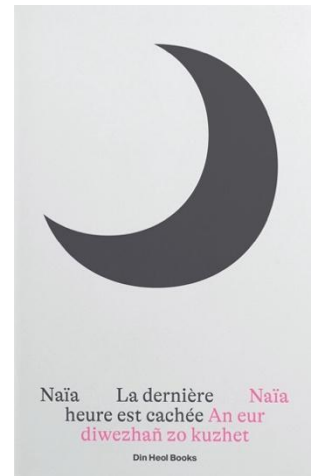
Naïa. La dernière heure est cachée / Naïa. An eur diwezhañ zo kuzhet, Din Heol Books, 2026, 80 p., 35 €, édition limitée à 150 exemplaires

Naïa est une publication bilingue franco-bretonne éditée par le galeriste Maxime Lancien, installé en Bretagne depuis 2019. Il entend faire dialoguer la création contemporaine littéraire et cinématographique avec le folklore, qu'il décrit ici comme cette « culture populaire souvent immatérielle qui se transmet de génération en génération ».

Le titre de la parution annonce la couleur, puisque « Naïa » signifie « noire » en gallo. C'est aussi un clin d'œil à Naïa Kermadec, une femme de Rochefort-en-Terre (Morbihan), que le romancier Charles Géniaux (1870-1931) a présentée comme sorcière dans un article et des photographies célèbres publiés en 1899 et réédités en 1910 dans son livre *La vieille France qui s'en va*. Un musée dédié à l'art fantastique porte aujourd'hui son nom à Rochefort-en-Terre même (cf. *bulletin DME*, n°81, juillet 2025, p. 47).

Le sous-titre « La dernière heure est cachée » fait référence au texte breton inscrit sur une horloge au décor macabre, conservée dans l'église Saint-Gildas de Magoar (Côtes d'Armor) : « *An eur diwezhañ zo kuzhet* ».

Autour de la culture macabre et funéraire bretonne, ce premier numéro de *Naïa* réunit, pêle-mêle, les boîtes à chef (cf. *bulletin DME* n°75, juillet 2023, p. 14-35), un cercueil en plomb, un menhir, des intersignes, la Danse macabre de Kermaria-an-Iskuit à Plouha (cf. *Bulletin DME*, n° 76, novembre 2023, p. 23-25), le diable et l'Ankou, figure bien connue au-delà de laquelle la publication entend cependant aller. En lisant *Naïa*, on navigue de Paimpol à l'île de Sein, tandis que certaines images évoquent ici Ouessant, là Ploumanac'h.



L'Ankou, estampe, série « Bretonneries », ensemble de lithographies de Louis Delfosse, début xx^e siècle.

Naïa s'appuie à la fois sur des œuvres issues des collections des musées de Bretagne, des cartes postales anciennes, un extrait de *Gwerz ar garnel* (La complainte de l'ossuaire, 1750), ainsi que trois textes écrits par des plumes bretonnes actuelles : Emmanuel Piton, documentariste, Josselin Liotard, enseignant de breton ; et Maai Youself, écrivaine.

La volonté de valoriser les cultures brittophones s'exprime aussi à travers le design graphique de cette publication. En effet, les textes sont composés avec la typographie « GALLMAU », une création typographique de Malou Verlomme (agence Skritur). Cette police de caractères est inspirée par l'onziale que

l'on observe sur des manuscrits enluminés irlandais et anglais à partir du VII^e siècle. La direction artistique et la mise en page de *Naïa* quant à elles sont l'œuvre du Studio Boulon, à Rennes, qui réunit Lucas Peilleron et Clémentine Bibet.



Quatrième de couverture figurant une statue de l'Ankou à Bulat-Pestivien (Côtes d'Armor)



Double page de *Naïa*. À gauche, carte postale représentant l'ancien ossuaire de Noyal-Pontivy (Morbihan). « On raconte que, il y a trois ans, le curé ayant fait enterrer les crânes ou chefs, ceux-ci, le lendemain, s'étaient replacés, d'eux-mêmes, dans les cases de l'ossuaire ».

Naïa est une publication artistique et poétique, qui soulève finalement plus de questions qu'elle n'apporte de réponses : un rappel tacite que la « matière de Bretagne » se vit et s'éprouve par elle-même, *in situ*, au contact du terrain, des personnes qui l'habitent – et de l'art.

<https://www.maximelancien.com/publications/p/naa>
https://www.instagram.com/galerie_maximelancien/

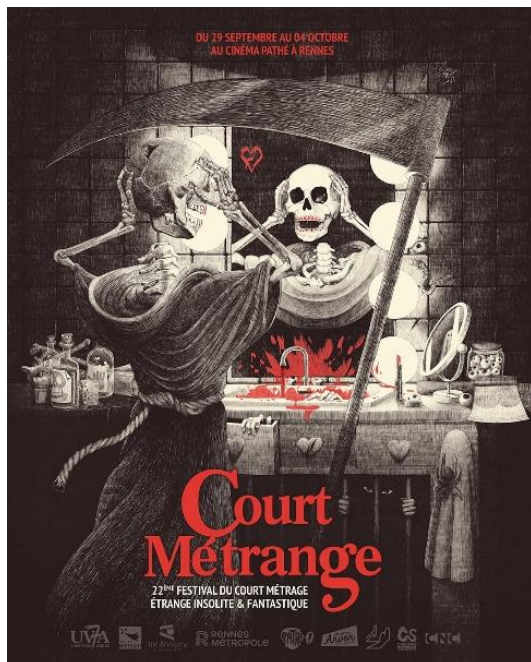
MARIE GILLES

Cinéma

Festival Court Métrange

29 septembre-6 octobre 2026

Rennes, cinémas Pathé et Arvor



Ce festival de courts-métrages, manifestation annuelle dans la capitale bretonne, a à son programme cette année des films sur le thème « La mort vous va si bien ». Au total 13 séances de court-métrage insolites, fantastiques ou étranges, 4 longs-métrages autour de la mort, un débat philosophique autour d'un long-métrage, des visites *Étrangement Breizh* au Musée de Bretagne, un ciné-concert et une grosse fête au pied du métro Via Silva.

MARIE GILLES



Danse macabre

Un court-métrage d'animation de 6 minutes d'Hisko Hulsing réalisé en 2025 et visible sur Arte jusqu'au 23 août 2026 par le lien : <https://www.arte.tv/fr/videos/120928-000-A/danse-macabre/>

« Une adaptation musicale de la folie de la guerre inspirée de la symphonie 10 de Dmitri Chostakovitch. Une armée funeste surgie des ténèbres sonne les trompettes de la guerre. La musique de Chostakovitch nous entraîne dans un déferlement de violence, de batailles et de destructions, incarnation des guerres en cours et à venir. » À voir absolument !

On trouve aussi le *making of* de l'œuvre : <https://vimeo.com/1199239164>

CATHERINE NENNIG

Musique

Josquin, The Undead: Laments, Depositions And Dances Of Death, Josquin Desprez, Graindelavoix / Björn Schmelzer, Glossa, 2021, 1 h 18

On doit ce magnifique album en hommage à Josquin des Prés à Graindelavoix, un ensemble vocal belge fondé et dirigé par Björn Schmelzer.

Né vers 1450 et mort en 1521, Josquin est un célèbre compositeur et musicien picard dont certaines chansons profanes en lien avec la mort sont réinterprétées sur ce disque. Il est tellement admiré de son vivant que beaucoup de compositions anonymes lui ont été attribuées de manière posthume. C'est ce qui fit dire à Georg Forster, un éditeur de musique allemand, en 1545 : « *Je me souviens du dire d'un homme éminent selon lequel Josquin, après sa mort, composait plus d'œuvres que de son vivant !* ».

Convaincu qu'à la fin de sa vie, Josquin a produit des œuvres en vue de sa propre mort, Graindelavoix a choisi d'honorer le 500^e anniversaire de sa disparition en offrant une interprétation critique et inédite des chansons qui lui sont attribuées dans le *Septiesme livre de chansons* de Tielman Susato. Ce recueil a été publié 24 ans après le décès de Josquin et peut être considéré comme la première commémoration de l'illustre artiste.

Dans le livret de *Josquin, the Undead*, Björn Schmelzer indique qu'une partie des chansons attribuées à Josquin dans le livret de Susato étaient inventées ou très sérieusement réarrangées. Mais pour lui, ce recueil donne aussi à voir l'obsession que Josquin nourrissait à la fin de sa vie pour la mort, le regret, la décadence et la mélancolie.

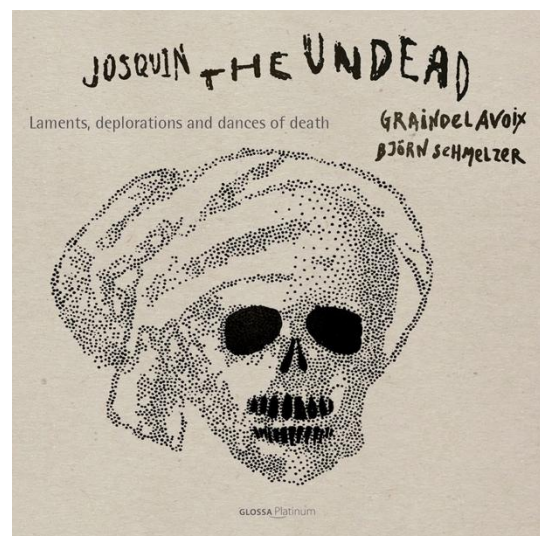


Gravure sur bois d'après une peinture aujourd'hui perdue

Après une carrière internationale, Josquin se retire en effet à Condé-sur-L'Escaut (Nord) et compose des lamentations, des chansons d'amour tragique et des déplorations sur une période de près de 20 ans.

D'un côté, il pense à la mort et la met en musique à la fin de sa vie ; de l'autre, il continue sinon à composer, du moins à inspirer de la musique après son décès : c'est la raison pour laquelle Graindelavoix qualifie Josquin de « mort vivant » (*undead*) et le représente, sur la pochette de l'album, sous la forme d'un crâne coiffé du chapeau visible sur l'un de ses seuls portraits connus.

Sur ce disque, sept chanteurs interprètent de manière prodigieuse quatorze chansons tardives de Josquin, par ailleurs arrangées pour luth et cistre. Ces pièces sont mémorables grâce à des techniques virtuoses de répétition (canons et canons simulés), véritable signature musicale de Josquin, et à une tension permanente entre la prostration et l'accélération.



C'est le cas notamment dans **Petite Camusette**, qui met en scène des amoureux traqués par la Mort – la Camuse étant un terme d'argot qui la désigne. L'aspect dansant de cette chanson est amplifié par l'accompagnement instrumental, et l'accélération du rythme agit comme un piège qui se referme sur le jeune couple.

*Petite Camusette,
À la mort m'avez mis.
Robin et Marion
S'en vont au bois ioly.
Ilz s'en vont bras à bras,
Ils se sont endormis.
Petite Camusette,
À la mort m'avez mis.*

Quelle danse sinistre, en effet ! Loin d'être une particularité individuelle, l'obsession de Josquin pour la mort et sa retraite volontaire pour composer des lamentations s'inscrivent dans la culture macabre de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle, dont les estampes de la Danse macabre de Guy Marchant (1485) sont l'une des expressions les plus saisissantes.

Un autre poème **Douleur me bat** illustre la manière dont Josquin des Prez se débat dans le mal-être, refusant l'amour qu'on veut lui donner et cherchant le secours de Dieu.

« Douleur me bat et tristesse m'afolle,
Amour me nuyt et malheur me consolle,
Vouloir me suit mais aider ne me peult.
Jouyr ne puis d'ung grant bien qu'on me veult.
De vivre ainsi, pour dieu, qu'on me décolle !¹ »

Quatre pièces postérieures à la mort de Josquin complètent le disque, dont trois complaintes sur la disparition du compositeur lui-même, écrites par Gombert, Vinders et Appenzeller.

O Mors inevitabilis (de Hieronymus Vinders)

« *O mors inevitabilis, mors amara, mors crudelis / Josquin des Prez dum necasti, illum nobis abstulisti : qui suam per harmoniam illustravit ecclesiam. / Propterea tu musice, dic, requiescat in pace. Requiem aeternam dona ei Domine, / et lux perpetua luceat ei.* »

(Ô mort inéluctable, mort amère, mort cruelle / quand vous avez tué Josquin des Prez, vous nous avez enlevé celui qui, par sa musique, illuminait l'église / et en raison de cela, toi le musicien, tu [ne peux que] dire : Demeure en paix. Seigneur, donne-lui le repos éternel / et que la lumière brille éternellement pour lui.)

Josquin, the Undead est un disque en clair-obscur, tour à tour contemplatif et dansant, mais toujours sublime. Graindelavoix a à cœur d'offrir une interprétation contemporaine, critique et inédite d'un répertoire musical bien connu, en rejetant les normes historicistes. Si ce parti pris est fort, il pourra dérouter un public habitué à des interprétations plus strictes. C'est pourtant cette audace qui souligne toute l'étrangeté et toute la force de ces chansons de la Renaissance.



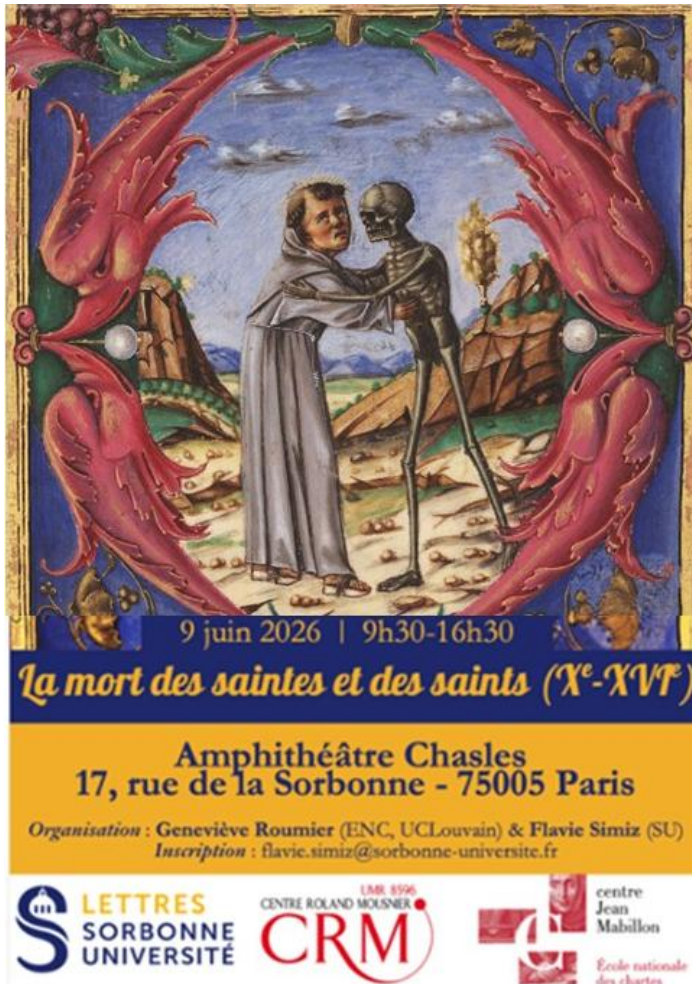
L'ensemble Graindelavoix. Capture d'écran de la vidéo « *NYMPHES DES BOIS of Josquin Desprez*, performed by GRAINDELAVOIX - Björn Schmelzer », <https://www.youtube.com/watch?v=-QGed-IKXnY>

MARIE GILLES

¹ De vivre ainsi, pour l'amour de Dieu, que je sois libéré.

Journées d'études, colloques

Événements passés



La mort des saintes et des saints (X^e-XV^e siècles)

9 juin 2026

Paris (75005), Sorbonne Université

Journée d'études doctorales organisée par Geneviève Roumier (École nationale des chartes-UCLouvain) et Flavie Simiz (Sorbonne Université).

« À l'occasion du 800^e anniversaire de la mort de saint François, cette journée doctorale se propose de réfléchir aux modalités, aux enjeux et aux sens que revêt la mort des saintes et des saints médiévaux de la réforme grégorienne à la Réforme protestante. »

CHRISTINE LEDUC-GUEYE, MARIE-CLAUDE LEONELLI

< Initiale D historiée introduisant le psaume 114 à l'office des morts (*Dilexi quoniam exaudiet Dominus vocem orationis meae*) : la mort embrassant un saint franciscain.

Miniature découpée d'un graduel (L. 122 mm), Ferrare, 1460 ; Philadelphie, PA, Free Library of Philadelphia, Lewis E M 29 :2.

<https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3651>
consulté le 3/7/2026.

Geneviève Roumier et Flavie Simiz introduisent la journée d'étude en montrant la porosité entre la vie et la mort d'un saint, la mort de ce dernier étant considérée souvent comme une nouvelle naissance. Prenant appui sur saint François, dont la vie a été comme une privation et une mort au monde, sa sanctification le fait entrer dans une vie pleine et nouvelle.

En reprenant les récits de la *Légende dorée*, la mort des saints se répartit de la manière suivante : 70 % en martyrs, 20 % dans la douceur d'une bonne mort (avec les sacrements) et 10 % dont la mort n'est pas définie. La mort des saints est présentée comme leur véritable naissance. On peut définir ainsi pour les saints trois grandes étapes : leur mort sociale (quand ils se retirent du monde), la mort biologique et la vie du saint dans la représentation *post mortem*. La mort biologique constitue le point de rupture qui établit ou non la sainteté (saint Louis vs Diocrès ; NDLR : pour Diocrès, voir *Bulletin DME*, n° 81, p. 12-24). Des questions se posent sur ce qui caractérise la mort des saints et la spécificité liée à leur sainteté : une mort seule ou entourée ? un moment de joie ? Comment basculer d'une vie à l'autre ? questions auxquelles les intervenants essaieront de répondre.

Nous avons fait le choix de reprendre dans cet article les textes des intervenants eux-mêmes (aimablement communiqués par les organisatrices), tout au moins qui nous en ont donné l'autorisation². Ils permettent, mieux qu'un compte-rendu par des tiers, de cibler les problématiques et d'apprécier la richesse et la diversité des interventions en mettant en valeur l'analyse des sources textuelles.

² Nous avons fait un résumé avec nos mots pour trois communications.

Première session : *Mourir en odeur de sainteté*

« Construire la bonne mort d'une sainte reine saxonne du x^e siècle : les deux *vitae* de Mathilde de Ringelheim » par Constantin Frölich (Sorbonne Université).

« La reine de Germanie Mathilde de Ringelheim (vers 896-968), femme d'Henri I^{er} l'Oiseleur et mère de l'empereur Otton I^{er}, a fait l'objet de deux *Vitae* composées probablement par des moniales du monastère de Nordhausen qu'elle a fondée : une première réalisée vers 974 et une seconde vers 1002.

Dans ces deux œuvres, la préparation de Mathilde à sa propre mort occupe une place importante : la sainte annonce sa propre mort, adresse un testament spirituel aux moniales des monastères qu'elle a fondés et la seconde *Vita* insiste plus encore sur une préparation rituelle marquée par la répétition de confessions et communions et par la réception de l'extrême-onction. Cette évolution invite à interroger le sens de cette insistance sacramentelle : relève-t-elle d'un effet d'écriture hagiographique visant à magnifier la bonne mort, ou témoigne-t-elle d'une véritable accentuation de la sacramentalisation de la mort autour de l'an mil ?

De plus, la préparation à la mort s'associe à la « pastorale ottonienne du veuvage » étudiée par Patrick Corbet puisqu'à partir de la mort de son mari, Mathilde se retire au monastère où son veuvage apparaît comme une première forme de mort au monde, prélude à son propre trépas et à la réunion conjugale dans la tombe. Sa mort, vécue en public, est donc à la fois la mort d'une fondatrice de monastères et d'une épouse royale. Cette communication se propose ainsi d'analyser comment les hagiographes construisent Mathilde comme actrice de sa propre mort, en articulant modèle monastique et identité royale. » (Constantin Frölich)

« *Mortuum dicimus ? Absit, sed viventem.* (Byrhtferth de Ramsey, *Vie de saint Oswald*, livre V, chapitre 19). La mort des saints confesseurs dans l'hagiographie anglaise des XI^e-XII^e siècles. » par Michel Belliart (Université de Lille).

« Le réseau monastique bénédictin anglais, développé au milieu du x^e siècle par des évêques imprégnés des idées réformatrices du continent, a produit durant les XI^e et XII^e siècles un important corpus hagiographique mettant en valeur ces pionniers du monachisme réformé. Parmi ces derniers, saint Oda et saint Dunstan, archevêques de Canterbury, saint Oswald, archevêque d'York, ou encore saint Æthelwold, évêque de Winchester, tous également moines, sont devenus des figures renommées de saints confesseurs.

La mort du saint confesseur, par opposition à celle du saint martyr, est dépourvue de violence : les prélats meurent en général de vieillesse ou de maladie. Toutefois, cet événement, symbolisant la naissance au ciel du saint, peut prendre une importance toute particulière sous la plume de nombreux hagiographes, voire être codifié et ritualisé comme sur le continent à Cluny. Qu'en est-il dans l'hagiographie bénédictine anglaise des XI^e-XII^e siècles, où ce modèle de sainteté est si proéminent ?

À travers une étude s'appuyant sur quelques vies de ce corpus, l'auteur analyse d'abord le récit de la mort du saint confesseur dans son déroulement chronologique depuis ses préparatifs jusqu'aux temps immédiats suivant le décès, tout en cherchant à mettre en lumière les éventuelles particularités insulaires. Il s'intéresse ensuite à la manière dont les hagiographes anglais de la période étudiée mettent en scène, par l'écriture, la mort du saint. Différents styles d'écriture se succèdent en Angleterre durant la période étudiée, aussi l'auteur tente d'analyser la manière dont ces styles se mettent au service de ce moment essentiel de l'hagiographie.

Les textes retenus pour ce travail incluent trois *Vies de saint Dunstan* (par le prêtre B., par Osbern de Canterbury et par Eadmer de Canterbury), deux *Vies de saint Oswald* (par Byrhtferth de Ramsey et par Eadmer), la *Vie de saint Æthelwold* par Wulfstan Cantor et la *Vie de saint Oda* par Eadmer. » (Michel Belliart)

« Chanter le *transitus* dans l'hagiographie : répertoires, iconographie et opérativité du chant dans la mise en scène de la mort sainte (XIII^e-XV^e siècles) » par Hélène Derieux (Sorbonne Université)

La communication d'Hélène Derieux traite des chants (psalmodie, antiennes, cantiques, *Alléluia*) qui accompagnent le mourant au moment de son agonie. On en trouve trace dans les récits hagiographiques de la période étudiée des XIII^e-XV^e siècles : au XIII^e siècle, c'est dans les *Dialogues* de Grégoire le Grand qu'on puise à la source pour établir des récits de chant à l'agonie, mais c'est surtout dans le récit de l'agonie de Marie d'Oignies par son confesseur Jacques de Vitry (1180-1240)³ que l'on voit toute l'importance du chant entonné par la mourante elle-même, qui devient le centre

³ Jacques de Vitry, « Vita B. Mariae Oigniacensis », *Acta sanctorum* (23 juin), trad. « Vie de Marie d'Oignies », Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1999.

du récit, ce qui suppose la connaissance de l'heure de sa propre mort. Hélène Derieux définit ainsi trois niveaux de construction dans la mort des saints :

- Une représentation de la « bonne mort », événement rituel auquel participe toute la communauté monastique rassemblée autour du mourant, permettant par le chant de produire une œuvre collective mémorielle aidant à protéger le défunt de ses peurs et à favoriser ensuite l'intercession dans une communication avec l'au-delà
- La préparation du saint à sa propre mort : preuve de sa sainteté, le saint a, par songe ou par vision, la prémonition de son heure dernière et peut donc lui-même participer activement à sa propre mort en entonnant le chant de l'agonie dans une continuité psalmique jusqu'à son dernier souffle
- La naissance *post mortem* que peut faire comprendre les images représentant l'âme sous forme d'un enfant sortant de la bouche du défunt. C'est un véritable « accouchement de l'âme » par les anges et l'éveil du statut de saint.



Frère dominicain bénissant une sœur dont l'âme expire.
Processionnal provenant du couvent dominicain de
Strasbourg, Strasbourg (?), 1^{ère} moitié du XIV^e siècle
(Karlsruhe, Badische Landesbibliothek,
Cod. St Peter perg. 22, f. 33, détail))



Mort d'un moine, chapiteau dit de la mort de saint Hilaire,
Poitiers, église Saint-Hilaire-le-Grand, chapiteau, vers 1080.
(<https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/53>)

Deuxième session : *Sainteté et mort radicale*

« **Mort et sainteté des maîtres du Temple : une association inachevée** » par Louis de Vasselot de Régné (Sorbonne Université)

« Au début du XIII^e siècle, les fondateurs des ordres mendiants connaissent une canonisation extrêmement rapide, à l'image de l'expansion de leurs principes. A l'inverse, les ordres religieux-militaires, pourtant déjà vieux d'environ un siècle, n'ont aucune figure de sainteté reconnue par l'Église à faire valoir si ce n'est une femme, Ubalesca Taccini, membre féminin de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. L'ordre le plus en vue, à savoir l'ordre du Temple, compte pourtant quelques profils dont la sainteté aurait pu être reconnue car ayant mené une fin de vie conforme aux attendus : des reliques du fondateur, Hugues de Payns, auraient été conservées. Évrard des Barres, troisième maître du Temple, se serait retiré en 1152 à l'abbaye de Clairvaux et serait mort en odeur de sainteté. André de Montbard, cinquième maître, l'aurait imité. Les nombreux maîtres tués ou morts en captivité auraient pu aisément passer pour martyrs et être honorés comme tels. Le processus hagiographique donnant lieu à une canonisation a aussi ciblé Guillaume de Beaujeu, antépénultième maître du Temple, cousin de Saint Louis et glorieusement mort sur la brèche à Acre en 1291 : Thaddée de Naples le décrivait comme ayant dépassé l'honneur de sa haute naissance et ayant été frappé par une « mort heureuse », une « flèche heureuse » qui l'aurait élevé au rang de martyr.

Dès lors, comment expliquer qu'aucun maître du Temple, au temps de l'apogée de l'ordre et alors que la faveur du pape et des puissants était acquise, n'ait jamais été canonisé ? Comment expliquer que le seul Templier déclaré tardivement « bienheureux », Gerland de Caltagirone, soit un parfait inconnu ? Le procès du Temple apporte une réponse évidente dès lors que l'on regarde après son époque, mais la question de la conformité avec l'idéal de sainteté de l'époque se pose également, tout comme les possibilités de retenir une figure de sainteté majeure au sein d'un ordre ayant grandi à l'ombre de saint Bernard de Clairvaux et se pensant comme une communauté de frères dédiés au martyre, tous égaux dans la sainteté. » (Louis de Vasselot de Régné)

C

« Lettré, apostat et martyr : la construction de la sainteté d'Antonio Neyrot da Rivoli par les humanistes italiens au xv^e siècle » par Loïc Pierrot (Université de Reims-Université Gustave Eiffel)

Loïc Pierrot parle de la vie pleine de rebondissements du dominicain Antonio Neyrot (né entre 1423 et 1426 à Rivoli) entré adolescent au couvent de San Marco de Florence avant de partir en Sicile. C'est au cours d'un voyage vers Rome (en août 1458) qu'il fut capturé et emmené en captivité dans le monde musulman. Dans la période d'une année, il se convertit à l'Islam (avril 1459), prit une épouse et travailla à une traduction du Coran jusqu'à ce qu'il se décide à revenir à la foi chrétienne, ce qui entraîna son martyre. Son martyre fut relaté dans une Passion d'un témoin oculaire, le frère Costanzo da Capri, en 1460. Une autre Passion fut rédigée par Pietro Ranzano précédée d'un poème en 1461 suivi par le prêtre florentin Catellini da Castiglione en 1469.

Mais Antonio Neyrot ne fut reconnu bienheureux qu'en 1767. Loïc Pierrot considère qu'à partir de la fin du xiii^e siècle, après la canonisation de l'inquisiteur Pierre de Vérone (1253), le contrôle papal sur les canonisations et la fin du martyre des contemporains comme modèle de perfection promu par l'Église (même si l'admiration pour le martyre reste forte) sont de mise dans le mouvement humaniste. Comment une « bonne mort » peut faire d'un apostat un saint ?

« Mourir en saint, mourir en hérétique : la mort au prisme de la controverse religieuse du xvi^e siècle » par Manon Gac (Université de Tours)

Au xvi^e siècle, quand les guerres de religion battent leur plein entre catholiques et protestants, des auteurs catholiques radicaux prônent à nouveau le martyre comme modèle de mort chrétienne. Manon Gac l'illustre à travers Artus Désiré (vers 1510-vers 1580), un auteur prolifique, fervent opposant à la Réforme, qui compose des poésies versifiées aux martyres de saint Étienne ou de sainte Catherine. Il écrit un livre *L'Exemplaire et probation du jeusne* qui rend hommage au martyre des frères Maccabées, vraisemblablement car le livre ne fait pas partie du corpus canonial de référence des Luthériens. Le livre des Macchabées contient en effet des prières pour les morts et l'intercession des saints. Judas Maccabée sacrifie en l'honneur de ses ennemis morts car il a découvert sur leurs corps des amulettes qui les empêcheront d'être sauvés. La prière des vivants est ainsi utile pour les morts qui seront éventuellement purgés de leurs tourments dans l'au-delà, une idée que ne pouvait partager les Réformés.

Conclusion

C'est autour de la personne de saint François que Sylvain Piron conclut cette journée en posant comme principe qu'être saint, c'est surpasser le commun des mortels. Si François a des pouvoirs de guérisseur, il ne se guérit pas lui-même. Le saint peut prédire sa mort et se réjouit de cette mort qui va venir. Un des critères de sainteté est la transformation du corps : le corps retrouve sa fraîcheur, une bonne odeur qui est perçue.

Les différents exemples présentés au cours de cette journée montrent que la sainteté peut être acquise à l'issue d'une bonne mort dont les spécificités sont liées au statut des personnages : Mathilde de Ringelheim, reine puis veuve retirée au monastère, est actrice de sa propre mort ; ses obligations sociales sont doubles : adresser à ses moniales un testament spirituel et reprendre son identité royale en rejoignant le tombeau de son mari, faisant ainsi bénéficier la dynastie d'une sainte ascendance. La mort des saints confesseurs anglais du xi^e siècle établit, elle, un rituel nécessaire autour de leur mort en présence de leur communauté, rituels consignés dans des hagiographies codifiées, avec confessions, messes, rémissions des péchés, onctions, récitation des psaumes pénitentiels qui les rendent également acteurs de leur propre mort à défaut d'avoir éprouvé le martyre. Aux xiii^e-xv^e siècles, quelques exemples, tels celui de Marie d'Oignies, mettent en avant de manière exacerbée ce même souci d'avoir conscience de sa propre mort par une prescience de l'heure même, afin de manifester sa joie par le chant exécuté par le saint comme un rite de passage pour aller vers Dieu. Au-delà du cas spécifique des saints, le chant à l'agonie est prescrit dans les rituels autour d'un mourant.

L'autre volet de la sanctification, sa voie royale, est l'obtention du martyre. Si 7 des 23 maîtres de l'ordre du Temple sont morts au combat et d'autres se sont retirés dans un monastère après avoir guerroyé, aucun n'a été canonisé, vraisemblablement, entre autres, du fait de l'opprobre politique jeté sur l'ordre à partir de 1307. La canonisation tardive (xvii^e siècle) du dominicain Antonio Neyrot da Rivoli, martyr de l'Église (à l'image de Pierre de Vérone) mort en 1460, a-t-elle pâti de sa conversion momentanée à l'Islam ? À l'époque des guerres de religion, c'est encore l'image du martyre qui est mise en avant comme modèle pour s'opposer aux valeurs de la Réforme et l'auteur catholique Artus Désiré n'hésite pas à prendre exemple sur le martyre des Maccabées pourtant ni saints ni chrétiens.

ILONA HANS-COLLAS, DIDIER JUGAN

11^e Rencontres historiques Saint Michel et la mort



Pontorson - Vendredi 8 mai 2026
Ancien Prêche (7, rue du Prêche)



Les Chemins du Mont-Saint-Michel

11^e Rencontres historiques des Chemins du Mont : Saint-Michel et la mort

8 mai 2026

Pontorson (Manche)

Le 8 mai 2026 a été organisée une journée d'étude consacrée à « Saint Michel et la mort », à Pontorson à la limite de l'ancien duché de Normandie, près du Mont Saint Michel, dans un ancien Prêche du xvi^e siècle, mis à disposition par la Ville.

La cité, liée au Mont et au passage des pèlerins, fut choisie pour ces 11^e Rencontres historiques de l'association « Les Chemins du Mont-Saint-Michel » dont le rôle est de retrouver et de promouvoir les anciens chemins de pèlerinage menant au célèbre sanctuaire.



Contact : Les Chemins du Mont-Saint-Michel
3 rue d'Yverdon 14210 ÉVRECY - Tel .02 31 24 11 76
Mail : chemins-st-michel@wanadoo.fr 
www.lescheminsdumontsaintmichel.com

Cette journée fut l'occasion de présenter des communications inédites sur les relations entre saint Michel et la mort, dans les textes sacrés, dans le culte et dans l'iconographie. Protecteur du Malin, chef de la Milice céleste, l'archange est aussi celui pèse les âmes au jour du Jugement dernier et celui qui porte les âmes. Ces fonctions sont étroitement associées aux représentations des fins dernières qui animent l'univers médiéval des tympans romans aux livres d'heures de la fin du Moyen Âge et correspondent sans doute à l'une des principales motivations des miquelots

Fig. 1 - Photo du dépliant, ci-dessus : Moine priant pour un défunt, Maître de l'Échevinage de Rouen, vers 1470, bréviaire ; Montréal, Université McGill, LRCS, ms. 102/7.

La journée s'ouvrit par les allocutions de Henry Decaëns, président du Comité scientifique, et d'Ikona Hans-Collas, présidente de l'association, en présence d'un public nombreux. Puis huit communications furent présentées sur ce thème proposé par Pierre Bouet, maître de conférences honoraire en latin médiéval. Roman Doucet (docteur en histoire moderne) évoqua *Saint Michel dans les sources écrites, de la Bible à Jacques de Voragine*. L'image de Saint Michel s'est construite à partir d'un corpus textuel ancien : la Bible et les textes apocryphes qui lui assignèrent le rôle de protecteur du peuple face aux forces du mal, puis les thèses du Pseudo-Denys qui lui donnèrent pour mission de garantir le salut de l'âme du mourant. Un chapitre entier de *La Légende dorée* (chap. 141) de Jacques de Voragine (dominicain, env. 1228-1298) souligne la mission protectrice des anges et en particulier la fonction eschatologique de Saint Michel. Stéphane Gallon (docteur ès lettres) montra *Saint Michel, porteur de mort, un saint au bien « cruel visage »* en rappelant toutes les victimes qu'il extermina. Esther Dehoux (maître de conférences en histoire médiévale), présenta ensuite une communication intitulée « [...] 'garde l'ennemy de venir a mon doulent trespassement'. Prier saint Michel à la fin du Moyen Âge. S'appuyant sur *Le Pèlerinage de l'âme*, composé au xiv^e siècle par Guillaume de Digulleville, elle rappela comment les théologiens médiévaux ont réfléchi au devenir de l'âme à l'heure du décès et de la fin des temps. Les prières adressées à saint Michel, prince des milices célestes, montrent son rôle essentiel au moment de la mort.

Huguette Legros (professeur émérite de littérature médiévale) reprit ensuite ce motif en l'illustrant par les enluminures de certains manuscrits dans *Saint Michel : le combat pour l'âme dans quelques livres d'heures de la fin du Moyen Âge*. Ilona Hans-Collas (docteur en histoire de l'art) sollicita également l'iconographie en présentant *Saint Michel et la mort dans les images médiévales : juge, sauveur, protecteur*. Qu'il s'agisse de peinture murale (fig. 2 et 3), de peinture de chevalet, d'enluminures (fig. 4) ou de gravures (fig. 5) des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, les différentes fonctions de saint Michel sont illustrées : il combat, guide, juge ou avertit. Un exemple normand a été choisi comme point de départ du propos : une peinture murale de l'église de Loucé dans l'Orne qui montre une foule de priants adressant l'invocation « Saint Michel, défend-nous de ce diable cruel » à l'archange (fig. 2).

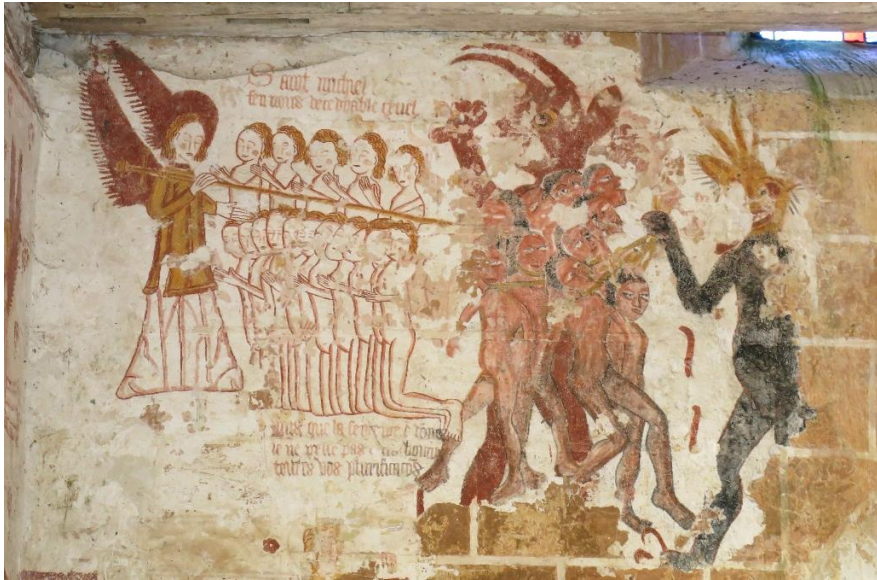


Fig. 2 - Saint Michel protecteur, détail du Jugement dernier de l'église Saint-Brice de Loucé (Orne), mur ouest de la nef, avec des ressuscités demandant à l'Archange de les protéger des diables de l'Enfer, 2^e moitié du ^{xv}^e siècle (cl. I. Hans-Collas).



Fig. 3 - Saint Michel parmi les ressuscités leur montrant le chemin du paradis. Jugement dernier, peinture murale, détail. Alost (Belgique), église Saint-Martin, ancienne salle capitulaire, dernier quart du ^{xv}^e siècle (cl. I. Hans-Collas).



Fig. 4 - L'Âme du pèlerin plaidant sa cause devant saint Michel. Miniature introduisant le texte *Glorieux juge saint Michel. Dis je, qui es prevost du ciel*. Digulleville, *Pèlerinage de l'âme*, Paris, vers 1390 ; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130, f. 96v.



Fig. 5 - Saint Michel pesant les âmes, détail d'un Jugement dernier extrait d'un *Ars moriendi*, Rhin supérieur (?), vers 1470-1480 ; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 8 Xylogr. (© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, CC BY-SA 3.0 DE).

Marco Piccat (professeur émérite de littérature médiévale), dans une communication intitulée *Saint Michel, les morts et les livres de la Vie*, rappela l'importance du motif de la lutte pour la possession de l'âme du défunt ainsi que de la chute aux enfers. Romain Doucet (docteur en histoire moderne) reprit la parole pour évoquer *Saint Michel dans la spiritualité tridentine*. L'image du saint est alors réinvestie selon les codes de la Renaissance et du classicisme. Elle intervient dans le discours polémique entre protestants et catholiques et l'Archange devient un instrument de la reconquête catholique. Vincent Juhel (*Les Chemins du Mont-Saint-Michel*), en conclusion, redit combien il est difficile de présenter les innombrables aspects des relations entre Saint Michel et la mort et ajouta quelques perspectives liées à l'architecture funéraire (fig. 6).



Fig. 6 - Aître Saint-Maclou de Rouen, XVI^e siècle (cl. 2005, avant les récentes restaurations). Ce fameux ensemble illustre notamment la fonction funéraire du culte à saint Michel comme dans un certain nombre de cimetières. Ici une chapelle, aménagée dans une galerie, a abrité la confrérie des pèlerins du Mont-Saint-Michel, fondée en 1655 à l'intention exclusive des anciens miquelots. La confrérie y célébrait des offices le 29 septembre, jour de la Saint-Michel et le 16 octobre, date de la consécration de l'abbaye du Mont (cl. V. Juhel).

Les Actes de ces 11^e Rencontres historiques seront publiés en 2028. Ceux des 6^e Rencontres historiques (Vire, 2014), *Autour des images de saint Michel en Europe*, sont toujours disponibles.

DANIELLE QUERUEL

Événements à venir**X^e congrès international *Imágenes de la muerte***

31 octobre-6 novembre 2026

Puebla (Mexique), Benemérita Universidad autónoma de Puebla

« L'une des préoccupations ontologiques les plus persistantes de l'être humain, depuis les temps anciens, est la mort. En tant que phénomène, la mort possède de multiples dimensions : la plus évidente correspond au domaine biologique ; cependant, elle a également été revêtue de symboles et de significations qui en font une manifestation sociale et culturelle susceptible d'être étudiée à partir de diverses branches du savoir. En ce sens, il est pertinent de créer des espaces de dialogue, d'exposition et de discussion qui permettent d'aborder, à partir de perspectives nouvelles et anciennes, la complexité du phénomène mortuaire, avec une focale particulière sur le monde ibéro-américain.

À cette fin, depuis deux décennies des chercheuses et chercheurs de différentes latitudes se sont donné pour tâche d'organiser le Congrès international « Images de la mort » (X CIM) qui aura lieu cette année à Puebla, au Mexique, pour sa dixième édition. Le premier congrès a eu lieu en novembre 2004, lorsqu'un groupe d'enseignants et de chercheurs de l'université nationale de San Marcos au Pérou ont organisé une rencontre latino-américaine pour réfléchir à la mort dans une perspective interdisciplinaire. Les thèmes sont organisés par périodes historiques, de l'époque préhispanique jusqu'au xx^e siècle, et incorporent des disciplines comme l'anthropologie, l'architecture, l'art, la philosophie, l'histoire, la littérature, la musique et la sociologie ». Les communications orales sont en espagnol et en portugais. Notre nouvelle adhérente Juliana Schmitt y intervient.

Du fait de la proximité des pôles d'intérêt, nous avons tenté de prendre contact avec les organisateurs, sans succès à ce jour, ce qui n'est pas étonnant vu la proximité des vacances et les tâches liées à la fin de l'année universitaire. Le programme du congrès n'est pas communiqué à l'heure où nous écrivons. Nous tiendrons informés nos lecteurs à l'issue du congrès dans notre Bulletin DME de novembre 2026 qui sera largement consacré à l'art macabre de l'Amérique latine.



La date du congrès de Puebla est fort opportunément choisie pour tomber pendant les fêtes de la Toussaint, célèbres au Mexique pour le *Día de los Muertos* qui fait l'objet de plusieurs manifestations festives (fig. ci-contre).

Les autres congrès d'*Imágenes de la muerte* :

2006 : Universidad Autónoma de Yucatán, Mexique

2008 : Universidad del Rosario, Bogotá, Colombie

2010 : Universidade Salgado de Oliveira, Rio de Janeiro, Brésil

2012 : Université de Vienne (Autriche)

2014 : Universidad Nacional de Salta, Argentine

2016 : Universidade de São Paulo, Brésil

2018 : Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, Mexique

2024 : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Pérou.

DIDIER JUGAN

Ventes

Librairie ancienne Jean-Marc Dechaud

Crissay-sur-Manse (37220). www.librairiedechaud.online

Manière noire. La littérature terrifiante en Europe du XVIII^e au XX^e siècle

Le catalogue regroupe 340 titres de littérature noire, contes et romans gothiques où la mort joue souvent un rôle essentiel. Des gravures macabres ornent parfois les frontispices de ces livres.



Fig. 1 - [anonyme], *Le Livre des Prodiges ou Histoires et Aventures merveilleuses et remarquables de Spectres, Revenants, Esprits, Fantômes, Démons, etc., dont les faits et les événements sont rapportés par des personnes dignes de foi*, Paris, Pillot, an X -1802, édition originale, 180 p., 300 €.



Fig. 2 - CANTWELL André Samuel Michel, *Le château d'Albert ou le squelette ambulant*, traduit par Cantwell, Paris, Ancel, Castiaux, 1799, édition originale, 2 frontispices de Binet. Le 2^e : un squelette dans un caveau renverse un brasier au pied d'un homme enchaîné, repoussant cette apparition. 185 p., 750 €.



Fig. 3 - [anonyme], *La caverne de la mort*, traduction (3^e édition), Paris, Maradan, 1813 d'un roman anglais publié à Londres en 1794 sous le titre *The Cavern of Death, a moral tale*. Frontispice de Challiou, gravé par Mariage. Un chevalier devant un squelette. 175 p., 280 €.



Fig. 4 - DE BALZAC Honoré, *Œuvres de jeunesse illustrées*, Paris, Michel Lévy frères, 1868. Nombreuses illustrations d'après Beaucé, Lampsonius, Andrieux, Coppin, etc. Deuxième édition populaire. 200 €



Fig. 5 - DE BEAUVOIR Roger, *L'écolier de Cluny ou le sophisme : 1315*, Paris, H. Fournier, 1832. 2^{de} édition. La vignette de Tony Johannot illustre la phrase : « Tout à coup, il recula. Le cadavre se levait... ». 306 p., 360 €.



Fig. 6 - [anonyme] *Spectriana ou Recueil d'histoires et aventures surprenantes, merveilleuses et remarquables de Spectres, Revenants, Esprits, Fantômes, Gnomes, Diables et Démons, etc.*, Paris, L'écrivain, 1817, 164 p., 450 €.



Fig. 7 à 9 - BAOUR-LORMIAN Pierre, *Légendes, ballades et fabliaux*, Paris, Delangle frères, 1829. 2^{de} édition, illustrée de 25 vignettes sombres et inquiétantes de Devéria. 18 textes se rattachant à la littérature gothique. 237 p., 300 €

Librairie La Jument verte

Strasbourg (67000), 21 rue des Juifs.

Eros-Thanatos ein Totentanz

Zwölf original Holzschnitte von Arminius Hasemann

Mit freien Rhythmen (von) Felix Lorenz

Douze gravures d'Arminius Hasemann avec un poème non rimé de Felix Lorentz, publiées chez Richard Seitz, à Berlin en 1921. Comme l'indique la notice du vendeur : Porte-folio au format in-folio comprenant 1 feuillet de titre, 1 feuillet de texte et une suite de 12 planches en noir. Plein vélin à rabats, titre doré et illustrations en rouge sur le premier plat. Format : 41 x 49 cm.

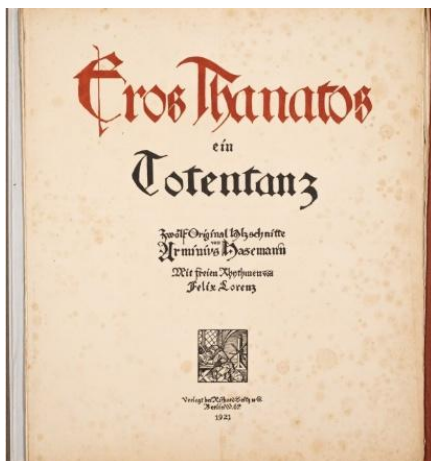
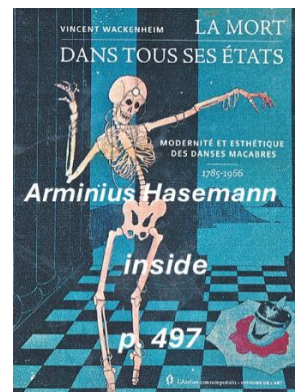
« Surprenante et impressionnante suite de gravures sur bois signées et datées au crayon par l'artiste expressionniste Berlinoise Arminius Hasemann (né le 6 septembre 1888 à Berlin ; décédé avant le 20 août 1979 à Berlin). Ces illustrations mettent en scène l'amour, la danse, la prostitution, l'argent, les jeux, l'alcool affublés de la mort et de la grande faucheuse.

Planches précédées d'un poème macabre non rimé en 111 vers de Felix Lorenz (1875-1930).

Un des 50 exemplaires tirés sur [papier de marque] Van Gelder Zonen. L'exemplaire porte le n°9. Compte tenu de la rareté de ce porte-folio, il est douteux que le tirage annoncé de 200 exemplaires par certaines bibliographies ait été atteint. « *Un style éminemment expressif, véritablement proche de la gravure sur bois, employant des moyens d'une grande concision, se conjugue à une imagination débordante et à l'observation perspicace d'un brillant bohème, aboutissant, en partie, à des effets artistiques d'une pureté et d'une sérénité absolues* » (Thieme-Becker). Sennewald 71, 21.

D'une grande rareté, ce porte-folio est tout simplement d'une beauté expressionniste. Bon exemplaire dans sa reliure éditeur en vélin. »

On sait par Vincent Wackenheim qu'Arminius Hasemann adhéra au Parti national-socialiste en 1932 où il joua un rôle mineur d « officier culturel ». Enrôlé à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il a été fait prisonnier par les Russes et travailla pour eux. Un double engagement qui lui vaut « aujourd'hui d'être fortement déconsidéré ».





PHILIPPE EBER

Actualité des podcasts et vidéos

LES BALAD'OS DE DANSES MACABRES D'EUROPE

<https://podcast.ausha.co/danses-macabres-d-europe>

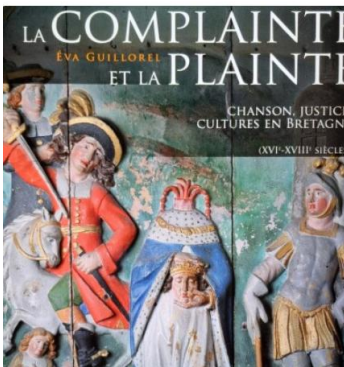


35. Des bubons pour voir la mort venir. Bubon pesteux et théorie médicale dans la littérature française (xiv^e-xv^e siècle) par Timothée Sébert Un fléau au xiv^e siècle qui exterminera une grande partie de la population en Europe.

La grande peste, ou peste noire, si elle ne fut pas à l'origine de la représentation des Danses macabres peintes au xv^e siècle, raviva dans les esprits la terreur et la crainte de la Mort.

Yersinia pestis, qui se manifeste sous forme de bubons, se fait appeler aussi la *boce*. Elle est le signe d'un très possible prochain trépas.

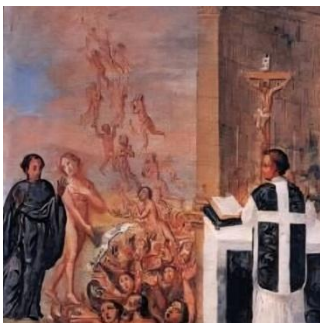
<https://smartlink.ausha.co/danses-macabres-d-europe/des-bubons-pour-voir-la-mort-venir-bubon-pestueux-et-theorie-medicale-dans-la-litterature-francaise-xive-xve-s-par> Publié le 06/03/2026. 18 min. 41 sec.



36. Les pratiques testamentaires dans la Basse-Bretagne : l'apport documentaire des complaintes en langue bretonne par Éva Guillorel Les *gwerziou* (au singulier *gwerz*) sont des complaintes de tradition orale en langue bretonne, d'inspiration tragique, ancrées dans la société d'Ancien Régime, en Basse-Bretagne. Ces chansons étaient composées en lien avec les événements qu'elles relataient. Transmises par le bouche à oreille sur plusieurs générations, elles ont été recueillies par écrit, puis enregistrées au cours du xix^e et xx^e siècles. Elles nous apportent un regard sur la société bretonne de cette période.

S'étirant souvent sur plusieurs dizaines de couplets, le thème de la mort est évoqué sous la forme de comportements et rituels entourant le moment du passage de la vie à trépas.

<https://smartlink.ausha.co/danses-macabres-d-europe/les-pratiques-testamentaires-dans-la-basse-bretagne-l-apport-documentaire-des-complaintes-en-langue-bretonne> Publié le 17/05/2026 22 min. 40 sec.



37. Démocratisation d'une pratique ou distinction des élites ? Les fondations de messes pour les morts à Dinan par Laurent Guitton Les Danses macabres s'emploient à établir un principe de l'égalité de tous face à la Mort. Toutefois ne faut-il pas, dans la réalité, relativiser cette image et son appréciation face au développement des pratiques de fondation de messes pour les défunts.

Si la constatation d'un élargissement social se manifeste aux xv^e et xvi^e siècles notamment par l'accès de la bourgeoisie, le financement de cette pratique sociale est loin d'être accessible à la majorité de la population paroissiale.

<https://smartlink.ausha.co/danses-macabres-d-europe/democratisation-d-une-pratique-ou-distinction-des-elites-les-fondations-de-messes-pour-les-morts-a-dinan-par> Publié le 11/07/2026 22 min. 11 sec.

AUTRES PODCASTS



L'exposition *Gestes d'Éternité* aux Eyzies

Les plus vieilles sépultures attestées dans le monde datent d'il y a 120 000 ans. L'archéologie démontre que, dans le passé, le traitement des défunts ne se résume pas aux pratiques funéraires. De la manipulation des corps à la réouverture des tombes, les gestes mortuaires sont nombreux. C'est ce dont témoigne l'exposition "Gestes d'éternité" au Musée national de Préhistoire aux Eyzies (en Dordogne) jusqu'au 8 novembre 2026. Illustration : La Dame du Cavillon, Grotte du Cavillon, Grimaldi (IT) Fouilles Emile Rivière, 1872 Paléolithique supérieur (Gravettien) 11 x 33 x 20 cm Os, fossile, ocre et coquillage - © Muséum national d'Histoire naturelle - Jean Christophe Domenech

Comtes, dames, divinités et silex, quatre expositions pour l'été | France Culture. Information transmise par Jacques Trevedy

PHILIPPE EBER

Lu, vu, entendu dans les médias

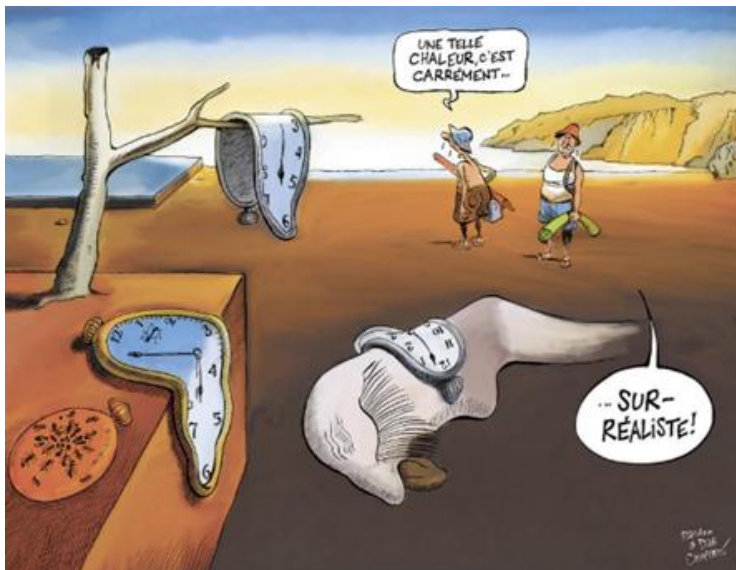
La canicule



Le Canard enchaîné, 1^{er} juillet 2026, dessin de Lefred-Thouron.



Le Canard enchaîné, 1^{er} juillet 2026, dessin de Kiro.



Pardon à Dali : *Le Temps*, Genève, dessin de Chappatte.



La canicule m'emballe : www.actuendessins.fr, dessin de JM.

En mai déjà
Instagram, mai 2026, dessin de Jak

PHILIPPE EBER, DIDIER JUGAN

Courrier des lecteurs

Du macabre dans les souterrains parisiens



Sous la capitale, dans les anciennes carrières, il existe plusieurs ossuaires, des dépôts d'ossements en plus de celui constituant le musée des Catacombes, lequel reçoit près de 600 000 visiteurs chaque année. Il en existe sous le cimetière de Montrouge, au niveau de porte d'Orléans, et une dizaine sous celui du Montparnasse¹. Sous ce cimetière se trouvent deux niveaux d'exploitation, le supérieur ayant une structure hippodamienne.

Des œuvres d'art plus ou moins éphémères couvrent par endroits les murs de ces sous-sols parisiens, œuvres parfois signées, ou dont l'auteur connu du seul microcosme cataphile², n'a alors pas besoin d'y ajouter son nom.

Deux œuvres récentes viennent d'y faire leur apparition, en parfaite adéquation avec notre thématique du macabre.

Ci-dessus, une peinture d'un squelette ailé, due au pochoiriste NobAd, réalisée dans la même soirée que la pose de la mosaïque dont je vais parler.

En effet, également sous le cimetière du Montparnasse, a été réalisée en mosaïque une Danse macabre (page suivante) qui est signée Zykos. Au-dessus des personnages, trois textes précisent : « Vous qu'une destinée commune fait vivre dans des conditions si diverses vous danserez tous cette danse », « Un jour, les bons comme les méchants vos corps seront mangés par les vers », « Hélas ! Regardez-nous : morts, pourris, puants, squelettiques comme nous sommes, tels vous serez ».



À côté de la mosaïque, une boîte étanche contient un livre d'or commençant par l'explication des raisons de la création de cette Danse macabre. Un feuillet contient également le poème qui est reproduit page suivante.

¹ Pour en savoir plus sur le cimetière Montparnasse et les ossuaires dans ses sous-sols, nous ne pouvons que vous conseiller la lecture de cette étude indispensable car la plus complète à ce jour : <http://www.acp-asso.org/pdf/web/viewer.html?file=/images/cimetieremontparnasse.pdf>

Deux articles sont parus dans le *Bulletin DME*, n° 67, de novembre 2020, un concernant les sous-sols du cimetière du Montparnasse : « Parcours pour une visite *underground* du cimetière du Montparnasse », p.34-51 et un autre « *Memento mori* d'outre-(cata)tombes » p. 3-26 du même *Bulletin DME*, sur Les *Memento mori* et autres littératures dans l'Ossuaire des Catacombes.

² Cataphiles : nom commun donné aux visiteurs clandestins des anciennes carrières souterraines de la ville de Paris, car celles-ci sont dénommées abusivement depuis leur origine « catacombes », alors que l'ossuaire municipal, seul digne de porter ce nom, ne représente que 1/700^e de la surface totale des galeries !



(Deux photos prises par Kafka : <http://ktakafka.free.fr/> ; Grand Merci à elle !)



« Danse macabre

Sous le cim'etiere du Montparnasse
Se baladent d'autres carcasses
Bien loin de l'ossuaire officiel
Par de grands puits tombés du ciel
Une 'grande' partie de ses
oss'ments
Vient du cimetiere des innocents
Où se trouvait la Danse macabre
Alignée sous les bell' arcades »

« À toi l'ami, vivant ou mort
Tu as trouvé notre trésor
On espère que ça te plaira
Et que grand soin tu en prendras
Quelque temps garde le mystère
Sur ce lieu fait par la lumière
Aux souterrains laiss' la surprise
Afin que dans leurs yeux elle luisse.

Taline et Zykos »

Dans le carnet protégé de l'humidité qui sert de livre d'or, chacun peut laisser qui simplement sa signature, qui un texte plus développé, parfois un couplet davantage poétique. Il s'ouvre par les mots des auteurs de l'œuvre à la date du samedi 11 avril 2026 :

« Enfin la mosaïque va être posée ce soir... une page qui se tourne pour nous avec la finalisation de ce grand projet, une nouvelle page s'ouvre pour la mosaïque dans sa nouvelle et éternelle demeure.

On est émus, on espère que tout va se passer comme prévu pour cette chouette soirée... À suivre.

Laisse un petit mot si l'endroit t'a plu. Taline ».

Taline est déjà connue dans le milieu cataphile pour déposer des poésies sous la forme de tracts, dont les thèmes sont toujours en lien avec le milieu souterrain atypique que sont les anciennes carrières. Quant à Zykos, il est l'auteur par ailleurs de plusieurs pochoirs représentant souvent des visages. Notons que tous les deux viennent tout dernièrement de réaliser, dans un tout autre endroit, une fresque murale digne de Lascaux, effectuée en déposant les pigments avec les doigts tels des hommes des cavernes (symbole décidément très à la mode puisque l'artiste photographe JR en créa une fin juin sur le Pont-Neuf pour, dit-il, rappeler les carrières d'où ont été extraites les pierres qui ont permis d'édifier ce pont...). Après les différentes déclinaisons de cette grotte préhistorique dont on connaît jusqu'à la version Lascaux IV, voici donc « Lascaux interdit » !

GILLES THOMAS

Une Danse macabre à l'Université fédérale de Pernambuco (Brésil)



Ils sont neuf étudiants¹ de l'Université fédérale de Pernambuco (Brésil) à avoir participé en 2023 à l'élaboration d'une œuvre graphique représentant une Danse macabre revisitée, stimulés qu'ils étaient par le cours enthousiasmant de leur professeure Juliana Schmitt (membre de DME). Ce sont eux qui le disent : https://www.instagram.com/p/Cu7exSVM9_s/

L'œuvre fait presque 20 mètres de longueur avec des personnages quasi-grandeur nature, rappelant par son ampleur celle des Saints-Innocents, mais adaptée à la culture du Nordeste brésilien avec une forte volonté d'y figurer l'identité culturelle de la région : on y voit quelques morts aux chapeaux de *cangaceiros*, ces bandits du *sertão*, mais aussi le mort à l'élégance raffinée, costume clair, cravate et panama que n'aurait pas dédaigné Jim Carrey dans *The Mask*, etc.



André Felipe



Marina Soares



Arthur Silva de Brito



Juliana Schmitt



Mayra Aparecida

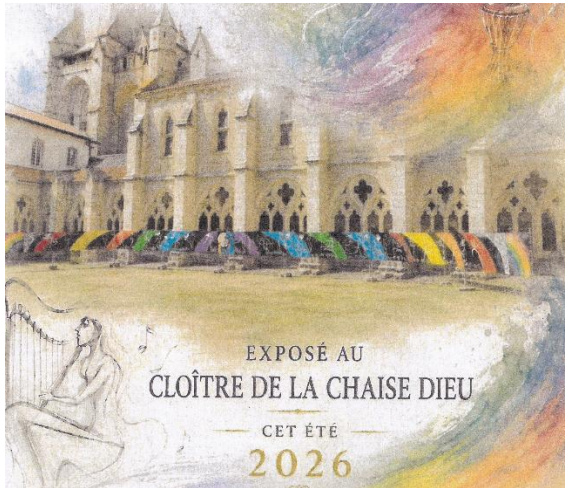
Ont été représentés les superstitions qui résident dans les ambiances villageoises, les récits des personnes qui prétendent avoir assisté à des événements macabres, un imaginaire collectif.

L'idée est aussi que chacun se représente à la manière dont il imagine qu'il sera après la mort. Ainsi celui qui ne peut se passer de son café quotidien ne peut imaginer que la mort l'empêchera de continuer à en boire. Chaque détail est laissé à l'appréciation et au style personnel de chaque intervenant, qui laisse des croquis repris par André Felipe chargé de la réalisation des illustrations finales. En remerciement de son cours, Juliana Schmitt, leur professeure, a été intégrée dans la Danse, dans cette exposition *Memento mori : souviens-toi que tu es mortel*.

DIDIER JUGAN

¹ Collectif *Ush Buril* avec André Felipe, Ana Gracielle, Arthur Silva de Brito, Ygor (Atomo), Rick Silva, Mayra Aparecida, Marina Soares, Thalita Gomes et Samuel Victor.

La Chaise-Dieu : la Danse macabre de l'été 2026



Une Danse macabre de 27 mètres de long, composée de 27 panneaux, réalisée à l'acrylique sur toile par Jean du Fougaou est exposée dans le cloître de l'abbaye de La Chaise-Dieu cet été jusqu'au 13 août.

L'auteur, Jean du Fougalou, précise : « Par cette œuvre contemporaine, j'ai souhaité faire dialoguer la mémoire de notre époque. Sans renier la tradition, elle en propose une nouvelle lecture : celle de l'humanité qui avance ensemble, consciente de sa fragilité mais aussi de sa capacité à créer, à transmettre et à espérer. Cette Danse macabre se veut un hommage au patrimoine, notamment à celui de La Chaise-Dieu, dont l'histoire a profondément inspiré ma démarche artistique.

Elle invite le regardeur à s'interroger sur le sens de la vie, sur le passage du temps et sur ce qui demeure quand tout s'efface. ». Quatre années de travail ont donné naissance à cette œuvre monumentale de l'artiste casadéen, propriétaire du bien connu restaurant Fougaou de La Chaise-Dieu. Si c'est une Danse macabre, c'est aussi un hymne à la vie.

JACQUES BELLUT

