Les danses des morts: dissertations et recherches historiques ...

1. Notice

This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

This is a digital copy of a book that was preserved for générations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online. It bas survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose légal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that 's often difficult to discover. Marks, notations and other marginalia présent in the original volume will appear in this file - a reminder of this book' s long journey from the publisher to a library and finally to y ou. Usage guidelines Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we hâve taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying. We also ask that y ou: + Make non-commercial use of the files We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use thèse files for Personal, non-commercial purposes. + Refrain from automated querying Do not send automated queries of any sort to Google's System: If you are conducting research on machine translation, optical character récognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for thèse purposes and may be able to help. + Maintain attribution The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it. + Keep it légal Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is légal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any spécifie use of any spécifie book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner any where in the world. Copyright infringement liability can be quite severe. About Google

Book Search Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http : //books . google . com/|

r Digitized by .oogle

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LES DANSES DES MORTS Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 22.42% accurate

1!'. rarfe. — liiiiirimcric de L. llABTi.'xfcT, rue Migiioii.'i.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.69% accurate

0 ^Jf^aJ:. LES DANSES DES MORTS DISSERTATIONS ET RECHERCHES HISTORIQUES, PlîlLOSOPHIQUES, LITTÉRÂIBE& ET HDSIGALKS . Si;ii LES DIVERS MONUMKNtS DE CE GESBE QUI EXISTENT OU QUI ONT EXISTÉ TANT EN FRANCE QU'À L'ÉTRANGER ACCOMPAGNÉES DE LA DANSE MACABRE Grdcde ROHDS \ocale et iostiumentale PAROLES D'EDOUARD niSRAT» MUSIQUE DE^^GEORGES KASTHER ET d'lNE suite de PLANCHÉS REPRÉSENTANT DES SUJETS TIRÉS d' ANCIENNES DANSES DES MORTS DES XIV*, XV", XVI*, ET XVII* SIECLES, LA PLUPART PUBLIÉS EN FRANCE POUR LA PREMIÈRE FOIS , AVEC LES FICiniE» ©'INSTRUMENTS DE MUSIQUE QU'iLS CONTIENNENT , AINSI QUE d' AUTRES FIGURES d'iNSTRUMENTS DU MOYEN AGE £T DE LA RENAISSANCE , / G]EOR«ES KASTNER Chevalier de la Légion d^hooncur, Docteur en philosophie , Membre de V Acvdémie royale ëes Bcaux-Àrls de Berlin , de TAcadémie de Sainte-Cécile de Rome , de la Société néerlandaise pour rencouragement de PArt musical , etc., etc. PARIS BRANDUS ET 0% ÉDITEURS, Il PAGNERRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR, 103, RUE RiCHELIEt'. || 18 , RUE DC SEINE. DELIZY ET C^ " BELLIZARD, HICHELSEN* 1852 • • . i , Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.73% accurate

^S^wJï/Si **2-. y^cf^ DOES NOT CIRCULATE ^ Google Digitized by

The text on this page is estimated to be only 22.20% accurate

Gp® O Hm ^e PtttôîSie fr\^} (^ Digitized by Google



Digitized by Google

PRÉFACE. Il y a des livres qui n'ont pas besoin de préface : ce sont ceux dont le sujet est très connu et à la portée de tout le monde. Il suffit alors d'en lire le titre pour savoir de quoi il s'agit. L'ouvrage que je soumets aujourd'hui à l'appréciation du public n'est pas, je crois, dans le même cas. On parle beaucoup depuis quelque temps de la Danse des Morts ; mais on en parle de manière à faire voir qu'on n'est pas encore bien fixé sur la nature de cette bizarre allégorie. A l'exception de deux ou trois savants, de quelques archéologues et des fureteurs de bibliothèques, personne en France, que je sache, ne s'est soucié d'approfondir cette matière. Cela est si vrai, que, nonobstant la publication, déjà fort ancienne, du livre de feu Gabriel Peignot sur le^ Rondes funèbres (1), la question de l'origine du symbole et de ses représentations multiples est demeurée tellement entourée d'obscurité et tellement étrangère aux études habituelles des hommes de lettres, que la plupart de nos écrivains modernes, lors même qu'ils se piquent d'érudition, reproduisent de la meilleure foi du monde, en parlant des Danses des Morts, toutes les erreurs que le modeste et savant Peignot, dans ses heures de méditations laborieuses, s'appliquait, il y ^ près de trente ans, à signaler et à rectifier de son mieux. On peut donc dire que l'origme et Thislôire de l'épopée lugubre qui, durant tout le moyen âge, imprima èes stigmates railleurs sur les murailles des églises, des couvents, des cimetières et des palais, n'a cessé d'être jusqu'à ce jour une énigme indéchiffrable, un véritable mystère pour les érudits. Peut-être est-on à présent, sous ce rapport, un peu mieux renseigné en Angleterre et en Allemagne, grâce aux travaux des Douce et des Massmann; mais qu'il s'en faut encore que la questiaa soit entièrement éclaircie! Que de points restent douteux et déjouent les effort» de k science I En me mettant à l'œuvre, j'ai eu le désir, non la certitude, d'obtenir un meilleur résultat; si je a'ai pas le mérite d'avoir trouvé une solution définitive, peut-être »i-je au moins celui d'avoir exposé d'une manière nouvelle, et à un point de vue dont personne ne s'était préoccupé jusqu'ici , le sujet si vaste et si profond des (1) Gabriel Peignot, Recherches historiques et littéraires sur les Danses des Morts et sur f origine destaries à jouer. Dijon 182 3. ^ vtA. !»-S^ Digitized by Google

vin PRÉFACE. Danses des Morls. Je suis le premier, en effet , qui démontre le rapport direct que les rondes funèbres ont avec la danse et avec la musique. Je prouve que le nom de danses qui leur est donné ne signifie pas simplement, comme on Ta prétendu, leçoUy moralité y, remontrance, maïs qu'il se doit prendre dans son acception propre; c'est-à-dire qu'en l'adoptant pour désigner les poëmes allégoriques dont je parle, on a bien entendu faire allusion à une danse an son des instruments de musique. Des exemples tirés des textes et des figures des différentes carqles funèbres, exemples que je mets sous les yeux du lecr teur, m'aident à établir cette opinion d'une manière certaine. Pour bien faire ressortir toute l'importance de celte donnée et intéresser les artistes et les gens studieux à la musique des Danses des Morts, j'ai dû, comme connaissances préliminaires > expliquer l'origine, le but et la portée philosophique des monuments dont je signalais la piquante originalité. Ce soin m'a entraîné beaucoup plus loin que je ne pensais. Je n'ai pu résister, je l'avoue, à l'attraction qu'exerce sur les facultés de l'intelligence la grandeur poétique du problème que soulève la sombre allégorie où le moyen âge interprète, avec une sardonique crudité, l'antique opposition du to be or not to be, de Vétre et du non être , opposition qui, chez les anciens, notamment chez les Grecs, avait fait éclore, comme on sait, de si douces et de si gracieuses images! Mon livre comporte donc deux grandes divisions et renferme deux parties consacrées chacune à un ordre de matières différent. La première donne* un aperçu général de la philosophie , de l'histoire et de la littérature des Danses des Morts ; l'autre a pour but de faire connaître tout ce qu'elles contiennent de musical et surtout les anciens instruments de musique qu'on y voit figurer. De ces deux parties, la première se subdivise en trois sections, savoir : Il De ridée de la Mort. — Tcxle des Danses des Morlft • II. Symbolisalion, personnificaiion et représenlaiioii de la Morl. — Images cl tableaux des Danses des Moris. II J. Origine et statistique des Danses des Morts françaises et étrangères. Dans la première de ces trois sections, je m'attache à rechercher de quelle manière l'idée de la mort s'est produite dans les œuvres des philosophes, des littérateurs, des poêles et des moralistes. Je remonte jusqu'à l'antiquité, et je recueille çà et là des données philosophiques qui ont pu préparer Téclosion de l'antithèse qui sert de base aux Danses des Morts. Je constate le développement progressif de cette antithèse. Je montre comment elle a grandi sous divers aspects depuis

l'évocation païenne de la larve des festins i jusqu'à la légende catholique des Trois Morts et des Trois Vifs. Je montre ensuite comment, arrivée là, elle s'est nourrie d'éléments nouveaux, puisés dans la situation étrange que deux fléaux redoutables, la peste et l'intolérance religieuse, avaient faite à l'humanité. Je fais voir comment elle se complète peu à peu sous la plume des auteurs Digitized by Google

PRÉFACE, IX monastiques et dans la bouche des prédicateurs , jusqu'à ce qu'elle atteigne enfin à la forme spéciale et arrêtée sous laquelle elle se présente dans les œuvres bizarres appelées Danses des MortSj Danses Macabres, Miroirs de la Mort y Smulachres de la Mort. Après avoir parié des ouvrages antérieurs à cette lugubre et émouvante composition, après avoir cité les passages les plus remarquables de ces ouvrages qui s'y réfèrent , je parle des productions littéraires qui ne furent qu'une imitation ou un souvenir des rondes funèbres. Je parle aussi de celles qui, sans en provenir directement, s'y apparentent néanmoins par renonciation de certaines idées relatives au Mémento mort. Je . nomme d'après l'ordre des temps les poêles français les plus célèbres qui ont payé un éloquent tribut à la muse des tombeaux ; ensuite je passe à la seconde dissertation , qui a pour objet la symbolisation , la personnification et la représentation de la mort. , Ici je traite spécialement l'iconographie des rondes funèbres. Interrogeant les monuments de l'antiquité et ceux des premiers temps du moyen âge, je tâche de découvrir quelques traces révélatrices de la pensée qui fit éclore sous le crayon, le pinceau, le ciseau et le burin de la muse gothique, la grotesque et sinistre apparition du squelette mime, danseur et musicien. En conséquence, j'examine les divers modes d'interprétation préférés par les artistes pour rendre l'idée de la mort en opposition avec la vie, comme j'avais tout d'abord examiné les résultats de l'influence de cette idée sur Timagination des mythologues, des philosophes et des poëtes. Je me demande ce que signifie en général le squelette dans les monuments figurés de différentes époques, et s'il est vraiment une personnification de la mort. Pour résoudre cette question, je considère les traits sous lesquels se présentent, dan& les principaux cultes, les divinités malfaisantes qui symbolisent ou personnifient plus ou moins directement des puissances hostiles ou réputées hostiles à l'homme, soit le mal , le péché, la mort. J'insiste sur l'opposition établie dès l'origine entre les divinités regardées comme habitantes des lieux souterrains, de la nuit, des ténèbres, et celles que l'on place dans les hautes régions où règne la lumière éternelle, source de régénération et de vie. J'explique l'identification du mauvais principe, de ses symboles et de ses personnifications, avec l'idée, les symboles et les personnifications de la mort, et, d'induction en induction ,. j'arrive à reconnaître non «eulement que le squelette, dans les monuments artistiques de l'antiquité, n'est pas une personnification de cette fatale puissance, ce que

Lessing et Herder d'ailleurs ont déjà prouvé, mais encore que le squelette, dans les plus anciennes Danses des Morts connues, est plutôt une larve ou un larvatuSj continuant l'ancienne opposition de la légende des Trois Morts et des Trois Vifs, qu'un type iconographique particulier à la symbolique chrétienne, de l'individualité métaphysique appelée la Mort. Cette opinion, que personne encore n'a exprimée, me conduit à envisager d'une manière toute nouvelle les causes qui déterminèrent les artistes à imprimer au squelette un caractère Digitized by Google

X PRÉFACE. railleur^ à faire gambader ce perscMinage et à lui faire jouer des instruments pour simuler une danse. J'espère qu'on «e lira pas sans intérêt les détails dans lesquels je suis entré sur ce point , d'autant plus qu'ils ont xm certain rapport avec la matière de la seconde partie qu'ils servent à éclaircir. Sans doute ils ne donnent pas complètement le mot de l'origine énigmatîque des Danses des Morts, mais ils aideront peut-être à le trouver. Toute recherche, tout effort consciencieux, a, j'ose le croire, son utilité relative. Après avoir étudié le contraste symbolique dans des monuments figurés antérieurs aux représentations de la ronde du moyen âge, comme je l'avais étudié auparavant dans des œuvres purement littéraires^ je jette un coup d'œil rapide sur les créations artistiques où il se reproduit postérieurement aux Danses des Morts, créations qui ont plus ou moins d'analogie avec ces Danses. Dès rapproche de la renaissance, et par suite du curieux amalgame des idées chrétiennes avec les souvenirs de l'art païen , je rencontre le squelette, image de celui qui n'est plus ou symbole de mort, transformé en un type particulier et nouveau de la Mort, en tant que personnification du mystérieux pouvoir qui frappe et détruit toute chose. Ce type bâtard, qui est à la fois, comme le dit Herder, le Temps et la Mort, ou, pour mieux dire, qui n'est ni l'un ni l'autre, emprunte aux divinités mythologiques du trépas quelques uns de leurs attributs, comme le glaive ou la faux, le sablier et les petites ailes de chauve-souris, les grandes ailes noires, etc. Mais, au fond, il n'en reste pas moins squelette, c'est-à-dire larve; ce n'est donc pas dans une image prise hors de sa nature, mais c*est dans sa nature même, dans sa propre dépouille, que l'homme trouve ici la personnification du principe de destruction que les anciens identifiaient avec des êtres imaginaires dont ils faisaient des dieux. Pour compléter tout ce qui concerne la partie symbolique et iconographique de mon sujet, je fais connaître quelques uns des jugements portés en divers temps sur le caractère philosophique et sur la valeur artistique des rondes funèbres. Après quoi je commence la troisième et dernière dissertation, laquelle contient la nomenclature et la description de toutes les Danses des Morts découvertes jusqu'à ce jour. Afin d'éviter la confusion où l'on tombe d'ordinaire, faute de bien discerner l'espèce de Danses des Morts dont on veut parler, j'établis les trois catégories suivantes : V Les Danses des Morts exécutées comme tableaux inanimés ou comme tableaux vivants, soit sur les murs, soit auprès des murs des cimetières, des couvents, des églises, des

châteaux, etc.; 2^ Les Danses des Morts soit manuscrites, soit imprimées, existant comme œuvres de littérature, comme recueils d'images ou comme images isolées dans des bibliothèques publiques et dans des cabinets d'amateurs. Digitized by Google

PRÉFACE. XI 3"" Les Danses des JMùrts figurées sur divers objets , tels que ritraux^ tapisseries, ban^ Bières, meubles, ustensiles, armes, bijoux, etc.. Non content d'établir cette division, je réduis toutes les Danses des Morts connues, peintures, sculptures, gravures, dessins, poésies, manuscrits et imprimés à trois ou quatre modèles principaux, ou compositions originales dont chacun a fourni un nombre plus ou moins considérable de productions artistiques et littéraires. En consécjuence, j'accorde une attention spéciale à celles de ces productions qui jouirent d'une vogue et d'une popu* larilé certifiées par de nombreux témoignages. Je donne, par exemple, une notice assez étendue sur les Danses murales de Bâle, particulièrement sur la Danse du Klingenlbal qui porte la date de 1312, et qui mérite d'être remarquée tant par son ancienneté que par sa ressemblance frappante avec la Danse du cimetière des Dominicains, qui, selon toute probabilité, n'en est qu'une imitation. Au sujet de cette dernière, je combats de nouveau une opinion que quelques écrivains, et surtout des libraires de mauvaise foi, s'obstinent à laisser accréditer dans le public, en dépit de toute vraisemblance. Cette opinion consiste à citer Holbein , l'auteur des SimulachreSy comme l'auteur de la Danse du Grand-Bâle, à laquelle pourtant rien ne prouve qu'il ait jamais louché. Si je passe en revue les Danses de la Suisse, celles de l'Allemagne et celles de l'Angleterre, en suivant autant que faire se peut l'ordre chronologique et celui des divisions indiquées ci*dessus, je parle aussi des Danses françaises, parmi lesquelles la Danse murale du cimetière des Innocents, appelée Danse Macabre, vient occuper la première place. Non seulement je signale les erreurs que l'on a commises en cherchant à expliquer son origine; mais je fais voir combien il est fâcheux que l'on ait pris l'habitude de désigner indifféremment par le nom de Macabres toutes les Danses des Morts en général , car c'est de là que proviennent une foule de méprises et de fausses inductions qui ont extraordinairement compliqué le sujet dont nous nous occupons ici. A la statistique des représentations murales de l'allégorie funèbre succède la nomenclature bibliographique des poëmes et des images que cette allégorie a enfantés, puis un exposé succinct des tableaux, des gravures et autres objets d'art qui la rappellent. Cette partie de mon travail est aussi complète qu'elle pouvait l'être dans un ouvrage qui embrasse plusieurs ordres d'idées et plusieurs ordres de faits, et qui n'est pas uniquement consacré à des matières archéologiques et bibliographiques. A l'exception du Traité de

Peignot, je crois qu'aucun livre ne donnera un tableau plus complet que celui que j'ai tracé dans le mien des différentes Danses des Morts qui ont existé ou qui existent encore en divers pays. Pour satisfaire, autant que possible, la curiosité de mes lecteurs, j'ai eu l'idée de traduire et d*annexer à la dissertation qui précède les excellentes tables bibliographiques publiées en Allemagne par le savant Massmann, auteur de recherches pleines d'intérêt sur les Danses des Morts. Ces tables contiennent l'indication exacte des difféDigitized by Google

 rentes éditions du poëme mortuaire qui ont paru tant en France qu'à l'étranger. Deux de ces tables concernent les Danses bâloises, une troisième la Danse Macabre, une quatrième celle d'Holbein; enfin il en est une cinquième que Massmann n'a point faite et que j'ai moi-même tracée, à l'aide de laquelle on embrassera d'un coup d'œil toutes les Danses murales découvertes et citées jusqu'à ce jour. Telles sont les matières dont se compose la première partie de mon ouvrage. Je vais faire connaître les éléments de la seconde partie. Celle-ci est divisée par chapitres. Elle a uniquement pour objet la Musique des Danses des Morts. Par Musique des Danses des Morts, j'entends tout ce qui peut se rapporter à l'art musical, soit dans les types, soit dans les légendes en vers, soit dans les images des poëmes et des peintures représentant le squelette aux prises avec l'humanité. Enfin j'y joins le morceau de musique vocale et instrumentale que cette donnée poétique et philosophique m'a inspiré. L'élément le plus important de cette dernière partie consiste dans des figures d'instruments de musique très anciens, dont la plus intéressante et la plus précieuse collection m'a •été fournie par le gothique Dolen Dantz, imprimé dans la seconde moitié du xv® siècle. C'est là, je le crois, un monument des plus curieux pour l'histoire des Danses des Morts comme ^our celle de l'art musical, car il nous fait connaître la nature de l'ensemble instrumental dont on avait alors l'idée. Nous y voyons des instruments que nous possédons encore; d'autres dont nous avons perdu l'usage, mais dont nous avons conservé le souvenir ; d'autres enfin qui nous sont pour ainsi dire entièrement étrangers. Quoique les gravures en bois du Dolen Dantz soient très grossières et très imparfaites, les instruments y sont figurés d'une manière plus exacte que cela n'a lieu dans d'autres Danses des Morts auxquelles on reconnaît une certaine valeur artistique, sous le rapport de la composition et du dessin» Sur quarante et une images que contient le Dolen Danlz^ il n'y en a que quatre où le squelette n'apparaisse pas jouant d'un instrument ou le portant sans en jouer. On pourra s'en convaincre par l'inspection des planches placées à la fin de la seconde partie. Là se trouve toute cette suite de gravures en bois, réduites dans une égale proportion, mais placées l'une après l'autre comme elles se suivent dans l'exemplaire du Doten Dantz de la bibliothèque de Strasbourg, qui nous a servi pour cette copie. J'ai comparé ces nombreuses figures d'instruments avec celles que j'ai rencontrées dans les rondes bâloises, dans les éditions françaises de la

Danse Macabre publiée par Guyol Marchant, et dans les Simulachres d'Holbein qui sont plus récents. J'ai classé tous ces instruments par genres et par familles, et je consacre un chapitre à l'explication de chaque type principal, donnant un aperçu de son origine, de son usage, de ses transformations, de ses perfectionnements, et des différents modèles qu'il a produits tant à l'époque où parurent les Danses des Morts qu'avant ou après l'apparition de ces danses. En procédant de la sorte, j'arrive a Digitized by Google

PRÉFACE. xiu tracer une esquisse de l'histoire des instruments de musique employés au moyen âge, principalement vers la fin de la seconde période , et aussi de ceux qui furent en usage dans les premiers temps de la renaissance. Un pareil travail présentait des difficultés considérables; jusqu'à présent les autorités auxquelles on peut recourir sans crainte pour débrouiller cette matière sont en très petit nombre^ et les documents authentiques et de répoque même que l'on étudie ext^essivement rares. Il faut d'ailleurs y reconnaître un vague et une incertitude peu faits pour éclairer l'esprit et le rendre apte à la découverte de la vérité. Quelquefois les contradictions flagrantes que les sources où l'on va puiser présentent entre elles engendrent un tel découragement, que l'on est vingt fois sur le point d'abandonner la tâche ingrate à laquelle on s'applique. C'est en mettant à profit les essais de Roquefort, de Bottée de Touimon et de Kiesewetter, et en y joignant le fruit de mes propres études, que je suis parvenu, du moins osé-je m'en flatter, à mettre un peu plus d'ordre et de clarté dans les nations acquises jusqu'à présent sur ce sujet. Peut-être même ai-je complété et étendu ces notions à l'aide de quelques découvertes personnelles, de quelques renseignements nouveaux. Toutefois j'avoue que, faute de preuves solides et d'arguments valables, j'ai dû renoncer à l'espoir d'éclaircir certains points obscurs et controversés qui ont pareillement exercé en vain la patience de mes prédécesseurs. Mon excuse est dans les obstacles que j'avais à surmonter. Le^ peintres, les sculpteurs gothiques et les vieux rimeurs ou chroniqueurs, sont à peu près les seules autorités sur lesquelles on s'appuie lorsque les écrivains didactiques, les musiciens et les théoriciens du temps, laissent par leur silence des lacunes dans l'histoire des instruments. Eh bien! ces autorités sont fort suspectes, et il s'en faut qu'elles présentent des garanties suffisantes sous le rapport de l'exactitude. Trop souvent la plume et le pinceau négligent la fidélité de reproduction et la vérité historique, en cédant aux caprices de l'imagination, ou, pis que cela, à l'insouciance et à la paresse. C'est pourquoi l'on pourrait appliquer au genre de travail que j'ai entrepris ce que Roquefort, auteur estimé et consciencieux, rapportait à son étude de la poésie française dans les XII" et xin* siècles. « Ce n'est pas assez, disait-il, de cette activité laborieuse qu'exige » l'étude de tant d'ouvrages volumineux, de tant de manuscrits ensevelis au fond des » bibliothèques, et qui sont aussi difficiles à découvrir qu'à déchifi'rer. Ce n'est pas assez » de ce discernement prompt et facile qui

dislingue au premier coup d'oeil quels sont, » dans cette foule d'anciens monuments, ceux qui peuvent fournir des notes instructives; » ce n'est pas assez même de cet esprit d'ordre qui sait distribuer et classer les matériaux » extraits de tant de mines différentes, de manière à trouver sur-le-champ ceux dont on » a besoin; il faut encore une critique éclairée et libre; il faut savoir distinguer le bon du » mauvais, le vrai du faux, l'authentique du suspect, discuter des autorités respectées, qui » arrivent à nous investies du suffrage de plusieurs siècles; il faut un jugement sain qui Digitized by Google

XIV PRÉFACE. .x> réduise tes motifs de créaiyce à leur juste valeur, ne confonde pas TadJié^oQ formelle x> due à la vérité avec les ménagements qn'exigent souvent les préjugés^ et qui , jaloui de » la seule gloire légitime , ne craigne pas de désavouer des titres inensaiigersy quelque 1» honorables qu'ils sotent* » Je ne pourrais exporcr en de meilleurs termes les raisons qui me font réclamer Tio-* dulgence des savants et des artistes, ie n'ai épargné aucune recherche pour éviter le» erreurs et les inexactitudes.; puissé-je y avoir réussi I Mais 9 puisque je suis sur le terrain de ma défense, ou me permettra de prévenir un reproche qu'une critique frivole pourrait m'adresser. J'ai déjà dit que le sujet auquel j'ai consacré ce livre n'est pas de ceux que tout le monde connaît, que tQut le monde étudie^ et que tout le monde comprend. Or les choses peu connues demandent à être expliquées dans le plus grand détail. J'ai donc joint au texte courant de mon ouvrage un nombre assez considérable de notes où sont consignées des faits intéressants, curieux, instructifs, ou bien des considérations et des rapprochements qui éclaircissent ma pensée et viennent à l'appui des conjectures que je forme. La matière de ces noies ne pouvait se trouver intercalée dans le discours, au plan et à la rapidité duquel elle eût nui; mais elle est fort bien placée au bas des pages, où l'y laisseront sans en prendre connaissance, si tel est leur bon plaisir, tous ceux qui lisent pour le simple agrément de la lecture et non pour s'instruire, qui effleurent un ouvrage sérieux comme on parcourt un roman, et qui, par cette raison, se trouvent très impatientés lorsque, au milieu de leur course rapide, ils rencontrent les temps d'arrôt qu'y apportent les notes placées au bas des pages, comme pour leur dire : Attendez un moment, comprenez bien ce que vous lisez; voilà certainement un mot dont la signification ne vous est pas familière, une phrase dont vous ne devinez pas la portée; et cependant vous passez là-dessus avec une belle indifférence, afin d'arriver plus vite au mot Fm et de courir à la lecture de quelque autre ouvrage 1 Les auteurs qui s'occupent de matières sérieuses savent tous de quelle utilité sont ces notes qui contiennent l'indication des sources où Ton puise, les pièces à l'appui d'un fait, et souvent la justification d'une hypothèse; mais comme ilâ savent aussi la répugnance qu'elles inspirent à la plupart des lecteurs français, et surtout aux gens du monde, ils font en sorte de les abréger le plus possible, ou bien ils les réunissent en corps de documents et les relèguent à la fin du volume où les érudits seuls se donnent la peine de les chercher. J'ai suivi la

méthode des écrivains allemands, qui, pour la plupart, consignent les remarques et les additions au bas du texte courant; mais je ne les ai pas imités toutefois dans l'abus que plusieurs d'entre eux font de ce genre d'éclaircissements. Je pourrai citer des ouvrages sortis de leur plume où tous les développements du sujet principal sont dans les notes, tandis que le grand texte est réduit aux proportions d'un sommaire. Tout ce qui est utile, et même indispensable, devient superflu et incommode Digitized by Google

nUÈFACE. xif dès qu'oD en fait abus. Je crois m'être renfermé dans des limites convenabics* Comme je Tai dit plus haut, la seconde partie de mon livre se termine par une grande composition vocale et instrumentale. Elle a pour titre : La Danse Macabre. Je ne pouvais traiter, pendant plusieurs années le sujet si poétique et si philosophique de la Danse des Morts sans m'en trouver pénétré au point de désirer Tinterpréter musicalement dans un style et sous une forme qui lui convint. Je communiquai mon dessein à un poète distingué, qui , à ma sollicitation , entreprit de paraphraser en charmants vers modernes les vieilles rimes gothiques de la Danse Macabre, mettant en scène alternativement avec le squelette quelques uns des principaux personnages de cette Danse. En arrêtant le plan de ce morceau, notre commune intention a été de rester fidèles au cadre du poëme mortuaire et de n'admettre que les seuls. éléments que la donnée primitive. pouvait nous fournir. Voilà pourquoi notre œuvre s'est trouvée réduite aux simples proportions d'une ronde. Dans la musique que j'ai écrite sur les vers élégants de M. Edouard Thierry, j'ai tâché de donner à chacun des personnages l'accent et la physionomie qui lui sont propres, soit par le caractère spécial de la mélodie, soit par la forme particulière de raccompagnement. J'ai même visé en général, et surtout dans le chant, à une simplicité d'expression capable de répandre sur l'ensemble de l'œuvre un certain charme archaïque , et ce vagué mystérieux, cette indéfinissable mélancolie que l'on remarque dans la plupart des productions nées pendant les siècles austères du moyen âge. Enfin il n'est pas jusqu'au refrain de la Mort auquel je n'aie essayé d'imprimer un cachet significatif, c'est-à-dire l'allure d'une danse sépulcrale, d'un branle d'outre-tombe. Indépendamment de cette composition musicale, on trouve à la fin du présent volume une suite de planches représentant des sujets auxquels il est fait allusion dans la première et dans la seconde partie de mon ouvrage. Je pense que ce complément iconographique piquera la curiosité des personnes qui s'occupent d'archéologie. Je n'ai rien négligé, on le voit, pour rendre mon. œuvre digne de l'attention des gens voués à la culture des sciences et des lettres; mais en désirant obtenir leur approbation, je me borne à solliciter leur indulgence. Je n'écrirai pas les derniers mots de cette préface sans remercier ici publiquement les savants estimables qui , celte fois encore, ont bien voulu s'intéresser à mes études et prêter à mes recherches le secours de leurs lumières et de leur expérience. Je suis redevable à M.

Jung, bibliothécaire de la ville de Strasbourg, de la communication du rare et précieux document qui est venu enrichir la partie iconographique de mon livre d'une Danse des Morts, dont on n'a connu jusqu'à présent, en France, que le litre, et dont les figures^ des plus curieuses et des plus singulières, ont surtout beaucoup d'intérêt pour nous par rapport au grand nombre d'anciens instruments de musique qu'elles contiennent. Ce rare et précieux document est le Doten Dantz dont j'ai parlé plus haut. En oulre^ M. Jung,
Digitized by Google

XVI PRÉFACE. poDt les vastes connaissances et la solide érudition embrassent pour ainsi dire tous les sujets, a bien voulu m'indiquer, avec autant d'empressement que d'affabilité, les sources où je pouvais espérer de faire quelques découvertes. Le nouveau tribut de gratitude que je viens lui offrir ne saurait a coup sûr m'acquitter envers lui. D'un autre côté, M. Edel , auteur de publications estimées sur la théologie, et l'un des premiers qui aient parlé de la Danse des Morts du Temple-Neuf, -m'a fait apprécier les services que rend le goût éclairé des arts uni à beaucoup d'obligeance. M. le docteur Coze, doyen de la Faculté de méde* cine de Strasbourg, M. Le Roy, bibliothécaire de la ville de Versailles, et M. Richard de la Bibliothèque nationale de Paris, m'ont également fourni, avec une amabilité dont je ne perdrai jamais le souvenir, d'utiles indications et d'intéressants matériaux. Poisse l'accueil que le public destine à mon livre donner quelque valeur ii ces remerciements! Georges KASTNER. Digitized by Google

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

aux Corinthiens (I Gorinih. , cli. xr, fait entendre par sa conclusion qu'il j a mille manières dVrirer au ▼• 31) , a dit quotidie mofior. De là encore ces expressions figurées : trépas. souffrir mille morts, souffrir mort et passion ;ei ce vers de st le trépas qui nous powwnit Radue : Sous nos pas creuse notre tombe x Mourrai-je tant de fois sans sortir de la fie? L'bomme est une ombre qui s'enfuit , Une fleut- qui se fane et tombe. Ge vieil adage : On ne peut mourir que d'une mort, signifie, ce iiiUe chemins nous sont onreru nous semble, qu'on ne meurt réellement qu'une fois ; tandis ooe ^^^^ quitter ce triste univers ; ^ Mais la nature si féconde cet autre • Ij.^ gi q„.o„ p^^, ^^i^^ ^ monde. Pins aisément qu'on entre en la Tie on en sorti * ««^^ds..^ . ^ . ^ -w. * EUe n'a qu'une porte et mille en a la mort... (FRéDÉRiç le Grand, roi de Prusse.) 1 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.61% accurate

2 DE L'IDÉE DE LA MORT. légende (personnification de léinure propre au génie du Nord) , et sachant qu'une semblable apparition, suivant la crëdidilé' populaire snsnçait tot\ja«rs la mort d'im priiyse 'de sa «Htison , ^pmuva un saisissement td, qu'l fui atténtsv-Ie-cliasip d'une fièvre ardente et nsfourut six mmamm après. Encore plus meurtrier que la peur, le chagrin a fait des milliers de victimes. Les États ne sont-ils pas ébranlés, la société ne semble-t-elle pas menacée -d'^M^e «4kwe pirocbaine, des flots de sang nMnondent-ils pas la terre à ce cri suprême : Le peuple meurt de faim ! Si ce n'était là qu'une façon de parler, un Irope, une figure de rhétorique, aurions-nous rm tant de BâvolatitfBScbtwgor la feice du monde? L'idée de la mort, qui se présente à tous les honimes, agît plus ou moins fortement sur eux, selon leur tempérament, leur caractère, leurs habitudes, les mœurs de leur époque, leurs croyances religieuses, l'instruction qu'ils ont reçue et le milieu dans lequel ils vivent. Il en est qui sourient à cette idée et s'en repaissent; d'autres la considèrent avec indifférence et ne s'en préoccupent pas; d'autres s'en effraient et la repoussent. L'influence des#qgnres religieux et des ImÉaMee |)hibMphiques se fait sentir dans la divergence de leurs opinions à cet égard. Chaque secte a un point de vue qui lui est particulier, et, comme on sait, passe généralement condamnation sur tout ce qui est en dehors du cercle qu'elle embraie. Les «nés veulent qa'011 :se nourrisse de l'idée de la mort tout le tenaps de :1a vie ; les autres prétefident qu'on âoit éviter de .&*y a$>pesantir, «et ne songer à 1* instant fatal que rarement au même point du tout. Pour (Celles- ci, un tel objet ne saurait. manqtier d'inspirer l'effroi ; pom* celles-là, il n'est pas de nature à suscUer ta 'moindre craiate. fieauoo»p y raitacbeut mille pensées consolantes et y rallieot.le dqgnae de J'immortaiité; quelques ;Qae6, attico&traÂre., la font dioir dans un gouffre sans fond ^et rouler d'abîme .en abîme jusqu'au néant. Sans exaianner'Ce n^ue ces différents systèmes 'peiivent avoir de bon jou deimauvais, il y a lieu de reconnaître, en thèse générale, que l'idée de la mort, de quelque façon qu'onj'envisa^ge, suggère >desTéflexîote qui tourneat leiplus souvent au profit de la saine morale et de la haute philosophie. Daos iMtÂopiîté^ ïoiet es opposition avec i'idée du principe vital, elle servit à former d'ingénieux symboles •devoMs Ja htae -de presque toutes les religions. €'est ainsi qu'on la retrouve à l'état figuratif dans la déification 4ôs pbéaeoiènas cosnoogeniquefi chez la plupart des .peqples

tant anciens .^ue .modernes, notamment ^ohez tas indiens, ies.Persans, les Égyptiens, les Éthiopiens, «etc. Nous Ja voyons mênoe t^>paraUre , accom' pagnée iàe:fies ialtriioruts les plus-einiakres, .pai-mi les curieux débris du polythéisme mexicain. QnoiqœJieô Gnecset les;Latrns eussent tiré en, partie leur religion derÉgyptO:, ils étaient trop adonnés aux volo^^ imatémllea^ et trop amoureux des charmes de la forme, pour interpréter les dogmes de la haule<ainti<|nitédiiiUfileiurâens rigoureux et philosophique. Ils ne pouvaient. surtout se complaire à l'idéede ta destruction des ibeaatés corporelles qui étaient leur joie et leur orgueil. Ils fuyaient donc avec soin les ioiages lt»gubireâ qui eussent attristé leur esprit^, lou , ei parfois la réalité. les forçait de se rsyprpelcr le néant derfaemmev.ilB faisaient en sorte que de ^aoieux emblèmes^ ou bien des rires et des chants joyeuLX diesimulansentle oôté repoussant du tableau (1). C'est pourquoi on .peut dire avec .raison. qu'ils cachaient le seri^eni &eus les fleurs. Habiles à s'élever au-dessus des préjugés de la foule, de.tout tenaps .les penseurs, poètes et .philosophes,, vont prouvé qu'ils savaient le mieux se .familiariser avec .l'idée de la .mort. Hésiode, dans da TAéajfonie, déifie cette dernière sous le nom de eavaroç, Thanalos; il en fait unfilsde la Nuit, et lui donne pour frères le Sort , la Kêr^ le Sommeil et le Songe. Euripide, dans Alceste, introduit la Mort , Je fantôme aux ailes noires. Plusieurs autres poètes , parmi les Grecs et j)armi les Latins, la personnifient et n'évitent point de lui faire directement allusion, la dépeignant même quelquefois sous des couleurs hideuses (2). Grâce au flegme railleur qu'entretient dans les esprits l'insouciance épicurienne., le.souvenir (1) La philosophfe populaire se plaisait à envisager la inorl (section II); car loul en réveillant une pensée funèbre ëans comme un long et paisible repos. De là ces charmantes alldgo- Tâme du public. Ils voulaient ie présertcr du iifoins d'un sentiries du génie du Sommeil et da g^nie de la Mort. Cette conception, ment d^hopreor qeÂ eût'lîiit irapovsiei' leur «sutre *ûi n?eftt pas ainsi que le fait observer M. Alfred Manry, était parmi les idées 'permfed'apprécler kaiirialeiir. qui avaient cours «ur «otélecBel objet de nos doutes, une de celles (2) Ovid, Ad Liviam. — ÏJor., lib. I, od. iv; ibiiî.i td. ifui ; qui causaient le moins d'effroià l'esprit Iiellénîque. Les artistes s'y lib. II, od. m. — Tib., Sieg. IH, ▼. a-à- —Su.. Ital., If, 5û7atuchèrent donc de préférence, comme nous le verrons bientôt 548 ; XIII, 561. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.35% accurate

TEXTE DES BÂHSl» BES MORTS. 1 de la mort fut pareiirement évoqué dans des rondes badûques , dans des cbansoDS de table. Sur ee terraii la débairche a sravent donné la main à la fàiiosopine ; elle &, comme Don Juan , invité le speelre à ses tÈies^ non poor s^^amender, mais pour faire pneuve de vaiilanoa Ijss Romains finirent par jpuer avec la mort. Pendant leurs repas , ils se diverlisniesik des mouven^kents bizarres d'un squelette, TçUe esl du mow la coutume dont Pétrone semble étabKr lexistenee à Rome:, par le* récit qu'il a tracé de 1* orgie de Trimalcion : » On versait le TÎn à grands flots ; on buvait de métne; quand paruLun esclave avec un squelette » d*argent qu'il posa sur la table. Cette machine avaôt » comme un être animé,, le jeu des muscles et des » articulations. Tandis que Tesclave en faisait joiocr les ressorts , et tums enchantait par la variété des dqou:* » vements et des attitudes quMI savait lui donner (ainsi le squelette devenait un pantin) I Trimalcion décla* » mait CCS vers : Hélas ! hélas! que Thomme est peu de chose! un souffle léger suffit pour emporter notre » vie fragile !- Nous serons tous ainsi, quand Plutoo aura saiâ sa proie. Vivons donc, puisque nous pouvons » encore jouir d'une existence agréable (1). » Il est prouvé d'ailleurs que cette coutume était fort ancienne et venait des Égyptiens. Ceux-ci , au dire d'Hérodote (lib. II , e. lxxvhi), faisaient parfois apporter dans les banquets, après que les viandes avaient été servies , une figurine de bois peint, représentant un mort dans son cercueil. Cette figurine était de la grandeur d'une ou de deux coudées ; on la faisait circuler autour de la table , et on la montrait à chaque convive , qui répétait alors : En voyant cette image , pense à bm^ et à te divertir ; car lorsque tu seras mort , Pu seras semblable à cette figure. Comme preuves matérielles de 'ancienneté de cet usage (lequel passa des Égyptiens aux Grecs et des' Grecs aux Romains), on trouve date les cabinets d'antiques et dans les recueils de pierres gravées un grand nombre de monuments fort curieux, tels , par exemple , que la sardoîne rapportée par Gorî {Muê. etrvse: , t. VIII , p. 6), sardoine qui repré^sente, en relief, une tête de mort et un trépied couvert de mets. Entre ces deux objets figure l'inscription suivante en caractères grecs : ffois, mmge, couronne-toi de fleurs ; vcilà comment tu seras bientôt. Sur une pierre que nous fait connaître Buonarotti , on voit aussi un squelette debout ayant à ses pieds une cou* ronne de festin et un vase à mettre le vin ; de chaque côté de sa

tête saut un papillon et une roue. Les mois XTw, jrpw, qu'on lit sur cette gennrme, renferment la même idée, tiens et jouis {2). Au surplus, ce précepte de morale épicurienne fait encore le fond de la douce philosophie de nos bons chansonniers (3), et les étu(1) Heu ! heo ! nos miseros qiiam totus bomnncio nil est ! Qoam fragilfs tenero flaminevtta cadit! Sic erimus concti, postqaam nos auferet Orcus. Epga vivamus, dam licet esse bene. L'ode d'Horace jEquam mémento rebtts in arduis est conçue dans le même esprit, notamment ce passage : Hnc vina, et rniguenta, et niminm breres Flores ârocens ferre Jubé ros»; Dom vea, et «tas, et sororum Fila (rium (tatiuntur atra. Dama la Grande Danse Macabre des hommes et des femmes {renouvellée de vieux gaulois en langage le f)iu8poly de notre temps, c'cst-irdifeen très mauvais français) on lit sous une gravure en bois représentant la Mon à cheval (la Mort sous la forme d'un mon ou squelette) : Pécheur, regarde ta figure Si bien dépeinte en celle mort î Tu CRa».la mésM pofltun Lorsque tu finlcaa ton sort... (2) Sur uneautregcmme dëcouvci'te à Rome» on voit un Tased'où s'échappe une palme: d'nn côté de ce vase est un squelelle et de l'autre le-génle an flambean. D? ces antiques témoignages de l'assoiciatiOTi des idées de mort et d*Ofgîe, ou si Ton veof, de mort et de réfeéttéraUon , je crol» dc^-oh- rapprocher la médaille, qoe Ton frappa à RUe pendant l*épiU«mie qot, vers 1438, enleva «ne grande partie des habitants de cette vfnc. Cette médaille , que les survivants 8>nvoyaieiit les ans an» autres en gnise de mémento mori, portait- d*un djrté trois roses et de Tantre une t#te dt mort d'où sortait xm é|)f de M. U devise était : Jïodtc nrihi, cras 4ibi : Aujourd'hui pour moi ; demain pour toi. On trouve aussi à la fm des éditions de la ^anse des moris de Bâie, publiées par Mechel, une tête de mort avec des épis. Gomme la sardoine de Gori et la gemme découverte à Rome , cette représentation met à la fois sons nos yeux les emblèmes de la vie et ceux de la mort avec les idées palingénésiqnes qui s'y joignient pour compléter le symbole. Les belles frises des premiers idèles représentant une vendange et un pressurage de raisins ont trait à la même idée. De petits génies ailéSy figure mystique de Tâme du mort, étaient occupés à ce Ira • vail et recuelllaiont relie moisson allégorique et divine. Est-il besoin de rappeler que les chrétiens adoptèrent comme symboles nne foule de choses qui avaient appartenu au paganisme et à ses mystères ? (3) Bavons, ehers amis, buvon» ; Le temps qui fuit nous y convie. Profitons de la vie Auiaut qw now poorroitt. Quand ou a passé l'onde noire , Adieu le bon vin, nos amours. Dépêciions-noîw, \ Dépècboiis-Bous de boire : S bU,

On ne boit pas tonjours. •' {Ancien vaudeville)* Je ne connais rien de plus mélancolique que ces vers d'ivrogne attribués à Olivier-Basselrn : On plante des pommiers es bords Des ciioeilères, iirès des morts r Pour nous remettre en la mémoire ^leceax AoAi le gisent ks CMpa Onu armé comme nous à boire. Digitized by Google

* DE LIDËE DE LA MORT. diants de tous les pays Tont depuis longtemps inscrit en grosses lettres dans leur code. L'une des maximes les plus païennes de Tantiquité n'était pas seulement la maxime des païens , et si Ton ouvre la Bible, on voit Isaïe (cap. xxii, v. 13) l'adresser en manière de reproche aux Juifs: Comedamus et bibamus ;^ cras enim moriemur: Mangeons et buvons, car nous mourrons demain (I). Saint Paul (I Corinth. , chap. xv, V. S2) reproduit la même pensée et lui donne la même application dans ce passage : Si mortui non resurgunt j manducemus et bibamm ; cras enim moriemur : Si les morts ne ressuscitent point, mangeons et buvons, car demain nous mourrons (2). Généralement les Grecs et les Romains regardaient comme funestes les discours où Ton parlait de la mort ou des morts (3). Aussi exprimait-on , par ces mots uirvet, bT^cTat, -Trayei, abiit , discessit , ou encore par ces paroles, actum est^ hoc nihil est, ilicet, le fait de la mort d'une personne, aiDsi qu'on le voit dernsV Eunuque elle PAormion de Térence. C'est là pareillement ce qui a donné lieu au proverbe vivorum meminisse, dont Cicéron proclame l'ancienneté dans son cinquième livre De pnibus. L'expression vixit ou fuit y que les Romains employaient au lieu de mortuus est^ témoigne encore de celte répugnance instinctive à parler de la mort ou des morts (4). Leur superstition allait même si loin, qu'ils en étaient venus à considérer le nombre XVII comme un nombre néfaste, un nombre de mort, par la seule raison qu'en changeant l'ordre des lettres on obtenait le mot VIXI, qui signifie j'ai cessé de vivre. Certes, une telle puérilité nous donne beau jeu pour railler les anciens; comme si nous autres modernes , nous ne craignions pas le chiffre 13 en plein xix" siècle (5). Il y a toujours eu des gens portés à redouter le moment fatal. On ne peut pas dire que César ne fut point brave, et cependant César, interrogé quelle était la mort la plus douce, répondit sur-le-champ : La plus prompte et la moins prévue. Nicole a donc eu raison d'avancer « que la crainte de la mort est plus forte que tous les raisonnements que l'on fait contre elle. » Si l'on aime la vie, on doit nécessairement craindre la mort (6). Conformément à l'esprit de la doctrine chrétienne, le bon Nicole voulait que l'on pensât à la mort, et qu'on apprît à mourir toute sa vie pour se rendre digne d'une heureuse fin. Pascal était de la même opinion ; mais Vauvenargues , plus philosophe , déclare qu'on doit garder un juste milieu, et ne fuir ni ne chercher la mort (7), Voltaire, qui savait son Vauvenargues par cœur, parce qu'il (1) C'est folie De compter »ur dix ans de vie. Soyons

bien buvans, bien mangeans : Nous devons à la mort de trois l'un en dix ans. (La Fontaine.) Frédéric le Grand, n'étant encore que prince royal, écrivait à Voltaire (Berlin, janvier J737) : « Ma morale, monsieur, s'accorde » très bien Tavec la vôtre ; j'avoue que j'aime les plaisirs et tout ce » qui y contribue. La brièveté de la vie est le motif qui m'enseigne » d'en jouir. Nous n'avons qu'an temps dont il faut profiter. Le » passé n'est qu'un rêve, le futur est incertaiu : ce principe n'est » point dangereux ; il faut seulement n'en point tirer de mauTaise » conséquence. » (2) Au sujel de ce niol cras^ G. Peignot remarque qu'il fut assez singulièrement employé au concile de Constance, par l'évêque de Toulon, qui, dans un sermon prononcé le 6 janvier iZil6, s'exprime ainsi sur les maux qui affligeaient l'Église : « Le Seigneur, » dit-il, nous avait appelé au concile de r>ise (en l/409),pour nous » reformer et faire cesser le schisme (d'Occldeii t) ; mais tout s'y passa » en vains projets de réformation, et on renvoya toujours au len• demain : cras^ cras, cras, corvorum more, elc. » C'est bien le cas de dire, ajoute G. P(ignot : <^M'on ne s'attendait guère A Ypir corbeaux en cette affaire, (3) Meursius, De funere, cap. L — Gronovius» Thés., vol. If. (â) De là encore nullus est : litlëralement il n'est rien; en fran* çaiSy il n'est plus ; déficit, que Ton traduirait en Italien par manr a. Nous disons aussi par euphémisme, il passe ^ il trépasse; el les Italiens, la se ne va, la passa. Pas5a la bella donna, e par clie dornia. (PÉTRARQUE.) Il n'est peut ôirc pas une seule langtieoù l'on ne pui:>se trouver des expressions équivalentes dont le fréquent usage témoigne de l'effroi naturel quinspirait le mot mort. (5) u Qui s*élonnera des erreurs de l'antiquité, s'il considère » qu'encore anjourd'luii, dans le plus philosophe de tous les siècles » (le dix-huitième), bien des gens de beaucoup d'esprit n'oseraient » se trouver à une table de treize couverts. » (VAuvEifARGCes, Pensées.) (6) « I^our ne point craindre la mort, il faut n'aimer point la vie et ne la point trouver agréable. » (Nicole.) — « Si l'on aime la » vie, on craint la mort. « (Vacvenargdes.) — « La nécessiié de » mourir est la plus amère de nosaCaictions. » {Le même.)—» Si de » tons les hommes, les uns mouraient, les antres non, ce serait une » désolante affliction de mourir. » (La Bruyère.) (7) « l}\\ philosophe ne doit craindre ni souhaiter la mort, il » doit attendre la mort tranquille menu La mort étant le dernier V terme de toute chose, c'est assez d'aller à elle d'un pas assuré, » sans qu'on y courre, w (Vauvenargues, Pensées.) — « La néces* » site de mourir n'est à l'homme sage qu'une raison pour sup0 porter les peines de la vie. ^ (J.-J. Aousseac.) — Contre ceux qui parlent toujours de la mort et

veulent, pour ainsi dire, emplir la vie de cette idée, on possède une excellente dissertaiipn Digitized by Google

 aimait l'auteur du livre autant qu'il aimait le livre, a rais ces vers dans Wrphelin de la Chine : Le coupable la craint, le malheureux l'appelle , Le brave la déGc et marche au-devant d'elle ; Le sage, qui Tattend, la reçoit sans regret. Au dernier de ces vers correspondent les deux suivants de la Fontaine : La mort ne surprend point le sage. Il est toujours prêt 5 partir (1). Dès qu'on voit dans la mort une régénération, un nouveau mode d'existence, ou même l'immorlalilé au point de vue chrétien, la crainte disparaît pour faire place à une sérénité sublime; mais il ne faut point qu'une idée de châtiment, d'expiation, s'offre alors à la pensée, car cette idée suscite de nouvelles angoisses, trouble la paix de l'âme, et parfois engendre des égarements funestes. Veut- on nous la présenter comme une garantie d'amélioration morale? Mais ce n'est en tout cas qu'une bien faible garantie, puisqu'elle ne dompte les mauvais instincts que par l'excès de la terreur. Voyez que d'horribles sacrifices elle a' déjà provoqués dans tout l'univers. Que de sang répandu! que.de débris humains offerts en holocauste ! Et l'homme n*est pas encore complètement racheté, et les autels attendent peut-être encore de nouvelles victimes! Ah! laissons aux barbares ces superstitions grossières, ces cruelles pratiques, et s'il est absolument besoin d'un sacrifice expiatoire , qu'il s'accomplisse toujours sous le céleste emblème d'une hostie consacrée. S'il est consolant de répéter avec l'un des plus grands poètes philosophes que rAUemagne ait eus, Gœthe : « L'homme qui meurt est un astre couchant qui se lève plus radieux sur un autre hémisphère (2) ; » quelle tristesse n'éprouverait-on pas, s'il fallait ajouter foi à ces paroles décourageantes; Post mortcm nihil est, ipsaque mors nihlL C'est aux sectes qui semblent avoir inscrit sur leur drapeau ce vers fameux de Dante : Lasciate ogni qui, chose singulière, est due à la plume et à Térudition d'un de nos plus fameux musiciens, le célèbre Johann Mattheson. Elle est Intîlulée : Abhandlung betreffend die Freudenstœrer und TodtvUnr scher, et se trouve dans Joh. Mattheson's Neuangelegter Freuden^fcwiemie (Zwelter Band. Hamburg. J.-A. Marlini, 1753). L'auteur, comme CIcéron, dans le premier livre de ses Tusculanes^ entreprend de démontrer qu'il ne faut pas craindre la mort ; mais, contrairement à l'opîidon du philosophe latin, il trouve inulile et dangereux de s'en préoccuper. On compte d'ailleurs un assez grand nombre de personnages historiques qui ont si peu craint la mort* qu'on lésa vus, au moment même de mourir, rire, plaisanter, réciter des vers ou bien faire de la

musique. L'empereur Adrien prit congé de son Ame quelques inst.-mts avant que son ftme le quittât. H lui fit ces jolis vers, où il lui demande naïvement où elle va : Anhnala, vagula, Manduta, Hospes, comesque corporis, Qux nuiic abibia in loca? PaUlduka, rigida, nudula, Nec, ttt aoles, dabia jocoa. Ma petite âme, ma mignonne» Tu t'en vas donc, ma fille? et Dieu sache où tu vas. Tu pars senlette et tremblotante, bêlas ! Que deviendra ton honneur, folichonne? Que deviendront tant de Jolis ébats? Le dernier soupir de Rabelais fut une charmante saillie, et celui du musicien Rameau, une brutale apostrophe. Gomme son curé l'ennuyait d'un long sermon : « Que diable venez-vous me chanter là, monsieur le curé ? lui dit-il; vous avez la voix fausse ! » Sur 80A lit de mort» mademobelle de Limeuil, fille de Catherine de Médicis, se fit Jouer par son valet Julien» violoniste habile, la Défaite des Suisses', du célèbre Jannequku A ce passage, tout est peipdu^ que le valet, suivant la recommandation de sa maltresse, avait sonné par quatre fois, le plus piteusement qu'il ahait pu, mademoiselle de Limeuil se retourna vers ses compagnes en leur disant : Tout est perdu à ce œup, et à bon escient ;lp\iis elle expira. Ange Poiitien, qu'Erasme appelait un esprit angélique et un prodige de la nature, mourut en chantant et en accompagnant des accords de son luth le second couplet d'ime chanson d'amour quil avait composée pour sa maltresse. Saint-Gelais joua aussi du luth et chanta des vers latins avant de mourir. L'empereur Léopold fit exécuter un concert à son lit de mort. Madame Favard, la célèbre actrice, près de rendre le dernier soupir, composa son épitaphe et la mit en musique. Des Y veteaux se fit jouer une sarabande, afin, disait-U, que son Ame passât plus doucement. Enfin, de nos jours, le célèbre Ghérubini écrivit, la veille de sa mort, un canon sur tm album. Beaucoup de gens s'étaient tellement familiarisés avec ridée de la mort, qu'en pleine santé, ils ont fait construire leur cercueH et ont composé leur épitaphe. (1) « La mort n'est redoutable que pour ceux qui la redoutent, » disait Moncrif dans les derniers jours de sa vie. (2) On lit dans Montaigne i La défaillance d'une vie est le passage à mille autres vies; et le même auteur, au sujet de la mort» ajoute : » C'est une partie de nostre estre, non moins essentielle » que le vivre. A quoy faire, nous en auroit nature engendré la » haine et l'horreur ; veu qu'elle luy tient rang de très grande » utilité, pour nourrir la succession et vicissitude de ses ouvrages ? » Et qu'en cette république universelle, elle sert plus de naissance » et d'augmentation, que de perte ou ruyne? » (Montaigne, liv. HT, chap. xit.) L'homme abhorre la mort, et contre eUe

murmure, Ignorant de la loy, qui pour son^bien l'a h\i i La uaitsance et la mort sont fillea de nature, Qui n*a rieu d'estraoger, d'afbmu ny d'imparfait* (TabUttet ou quatrains de ta vie et de la mort.) Digitized by Google

6 DE UIDÉE DTE LA MORT; speranza, voi clientrate, que revient de droit Ife lugubre concetto de l'auteur latin. Vraîraeirt, avec unef pareille convifction , où puiser le courage d'être utîle en ce monde ? Ce n'est point de la sorte qu'on doit arriver à s'affranchir de la crainte que l'idée de la mort inspire; crainte , disons-le, d'autant plus fâcheuse qu'elle tend généralement à absorber la vie , c'est-à-dire à la rendre complètement vide et inutile. Vauvenargues avait raison de s'élever contre ceux qui se dépouillent de toute ambition et annihilent leurs facultés au point de passer des journées entières à répéter comme les trappistes : Frères ^ il faut mourir! N'est-ce pas en quelque sorte commettre un suicide que de s'isoler de la grande famille humaine et de se soustraire au mouvement qui entraîne Thumanité, pour aller s'asseoir paresseusement au bord d'une tombe? Le moraliste a dit que pour exécuter de grandes choses^ il faut vivre comme si l'on ne devait jamais mourir. Dès son apparition , le christianisme eut soin de faire ressortir le double aspect sous lequel tout vrai croyant devait envisager la mort. Tantôt celle-ci se montrait douce et glorieuse, apportant avec eHèles oies et les récompenses promises aux élus; tantôt elle prenait un caractère redoutable et menaçant, le caractère du châtiment divin infligé aux* coupables. Le dogme du péché mortel, réuni à celui des prines éternelles de l'enfer, fit par la terreur un grand nombre de prosélytes, en même temps qu'il servit de pré* texte au fanatisme pour se livrer non seulement à des extravagances, mais encore à des crimes. SMl y eut des bourreaux parmi les païens, il yen eut aussi parmi les adeptes de la foi nouvelle, et les ridicules pratiques de la secte des flagellants ne peuvent donner qu'une imparfaite idée de la manière dont les chrétiens se sont traités mutuellement pendant des siècles, au nom d'une religion qui devait être toute de paix et d'amour. Le zèle d'un prosélytisme farouche exagéra la peinture des châtiments réservés aux coupables, et l'on vit des malheureux soumettre leur corps, leur âme et leur intelligence aux plus cruelles épreuves, aux plus affreuses tortures, pour eflkcer en eux toute trace d'impureté et éviter ainsi la mort ignominieuse qui les eût conduits en enfer. Comme, en vertu du principe d'égalité, si généreusement consacré par l'Évangile , la rigueur des lois divines s'appliquait indistinctement à toutes les créatures qui avaient failli , on vit les forts et les puissants de la terre, nouvellement convertis au christia*Disme, trembler autant que les faibles et les huu^bles devant la terrible révélation du jugement dernier et l'inexorable

sentence : Chaeun sera jugé selon ses œuvres {l). Pour les maîtres comme pour les servileurs, la pensée de la mort f\it à la fois une menace de châtiment et une promesse de salut. Les prêtres catholiques , jaioux d'éleadre leur domination et d'augnaenter le troupeau des fidèles, surent profiter de l'alternative où cette idée plongeait les âmes : évoquant de sombres images, ils rendirent perniaiieDie la pensée de la destruction universelle, et propagèrent sous toutes les formes cette maxime décourageante : Tout n'est que vanité^ knU n'est que boue et cendres. Les Pères de l'Église, les prédicateurs, les confesseurs, trouvèrent, en développant ce texte, des inspirations vraiment sublimes, et les éclairs menaçante de leur langage frappèrent d'épouvante leurs auditeurs consternés. Dès le troisième siècle , Lactance écrit un livre où il prouve que Dieu est capable de colère et de miséricorde ; il en écrit un autre dans lequel il se plaît â citer un grand nombre de passages relatifs à la mort , qu'il emprunte aux oracles sibyllins. Au commencement du vxii' siècle, une hymne latine évoqua déjà les terreursdu jugement dernier, et obtient » ' (1) La peur de la damnation éternelle régna à l'état de panique » propagea un graml nombre de visions réelles on imaginaires, pendant toat le moyen âge. Alfred Maary. dans rarlide Enfer de » dans lesquelles étaient décrits tous les supplices infemaoZt VEncyclapédie moderne de Firmin Didot , s'exprime à ce su- (Voy. Encyclopédie moderne, publiée par MM. Firmin Didot, frèift de la manière suivante : « L'imagination populaire s'épula . res, sous la direction de M. Léon Renier, u XIV, p. 109, i** coL) > en idées bizarres et féroces, pour se représenter les supplices des Que maintes fois les prédicateurs se soient attachés à dépeindre ies » damnés ; le feu, les serpents, le froid, les ténèbres, la soif, l'im- lortmes des damnés dans Tènfer et les joies déstMimbeoreox dans » merslon dansies ondes glaciales ou enflammées, furent ies genres le ciel, c'est ce qni résulte de nombreux docnmcnts, ci ce qii*é!a» de' peines qu'on admit le plus généralement. L'esprit des théolo- blisseni, d'ailleurs, d'une manière positive les Danses de» morts • giens ne recula devant aucune des tortures les plus atroces elles-mêmes. Presque loaics, en eiftt, contiennent, soltwi comm«i> qu'il put coooav^ir pour eirray:er ks pécbeors» aojen puissant cernent, soit à la iiff, un sermon on allocutiott aux pécheurs de » qui grossit Bingullèremettt' IcuMSitore des pmsél^ies. Afia d'af- tontes les classes sm- le sert réservé à ceux d^irtre eux qiil'fie te > fermir dans les esprits la croyance à ces fables

révoltantes, on seront point amendés avant de paraître devant
fenrvoovorata-Jîigt. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.34% accurate

TEXTE JQES DàS^» JffS JiORTS. 7 UD immeBfie fiuccàB .paraû . Jes chrétiens (1). Koucrie de cette, poésie. grandiose et de la lecture des livres MÎRts où doœiae le style mélapboirique de l'Orieut , Tin^giQatiûo des moines , des solitaires , des er^ ttttes «'exaUe et passe atternativetoeot de riKDpvéctttiooii ia prophétie* D'autres hymnes ^ d'autres chants /lugubres voient »le jeur. Qn co»apose des poèmes, sur le .mépris du monde {De coniemptu mundi) j où i'QD^&'écria : Omirnnda vanitasl o divitiarnin Amar latnenraJMltsl o vfnwamannn ! Car lot vîroa.iafid8, fociendo cmmu , Qiiod pertransU cidns quam flamma stuparum? Puis -encore: Dum de morlc cogito^ contrfstor et ploro : Vernm est qnod môrior et tentpus ignoro, Uliimnoi qood nescio cai ja^gar ohoro ; Ut cum sanctis owrear jangî, Deum oro. Enfin rhymnc célèbre du jugement dernier paraît. Thomas de Celano, né dans les Abruzzes et Tun des premiers membres de Tordre nouvellement fondé des Minorités (1208) , trace les vers foudroyants du Dies ircBf dies illa (2), Peu après d'autres moines , les Dominicains, poursuivent dans le même but le (1) C'est rhyume aitthabétique cîléc par lîeda comme on exemple du mètre irochâîque et pttbliéedans les reeoeil!» de Gassènder, de Tomas*, de Rambach, etc. Elle a été réimprimée tout récemment parmi les Poésies populuires latines antérieures au xii* siècle, par M. Edelesland du Méril (voy. pag. 135). On connatt encore d'autres poèmes très anciens sur le même sujet, entre au Ires le Jwàkii signumde la Sibylle, le Muspilli (Vackernagel, Altdeutchês hembuch, col. 69), les deux pièces VomJUngsten OerichtiV, Karajan, FrUhlingsgabe). 11 existe aussi un peéme inédit. De eadremo judicio^ mentionné par Leyser, puis un autre conservé dans Follen : Alte chrisHiche Lieder und Kirchengesange^ et commençant par ces mots: HoireaAi. mors, treiModa mors, telo mioax et arcu Fatale torquet spiculuia nutla quod arle viles. Ceu Fumas evanesclmas et eliminamiir omne». AbiMs liiiic, folgentiiNtt mn ÉectUar metallia. (2) Thomas de Gelauo fut Tami du fondateur de Tordre des MiBontes, saint Françoi» d^Assise, dont il écrivit la vie sous le fiire ôtLegenda antiqua. En 1221, il visita T Allemagne, et séjourna quelque temps à Mnyence, à Worms et à Cologne. En 1230, il retourna en Italie. On ne pense pas que Tépoque de sa mort laaii.aaiédenreià Tannée 1256. L'hymne grandiose du Dies traa iété.tiliHbuée è différents auteurs, mais il est prouvé aujourd'hui (qu'elle est bitn de Gelano. M. Lisco,

docteur en théologie, a publié à ee sujet un très beaa travail dans lequel il a rassemblé toutes les traductions allemandes du texte latin et les différentes leçons delà mélodie. On croit que le texte original est celui que Ton a idfaMttvert sur une table de marbre, à Manloue. Daus uu livre de CtKwrvl de Kônigsberg, on avait joint au Dies iræ la notice sui' vante : Gesrimes aniiqm» ont été trouvées sur un crucifix^ dans' l'église de Saint François^ à Mantoue. Le docteur Molmike, pos^•ède une copie du t&iie.grav^ sur marbre , copie qui est du XVII* iAècle «t pcovienitde la collection d'un nommé Gharisios: die ùSîse an commeasement quatre strophes de plus que la leçon •ordinaire, nae de mojo&à la fia» at quelques autres variantes dont électeur pourra juger en comparant le texte qui va Miivre avec .caiiii'4iaBt'fe aeriaiijourd'htti l'élise catholiqçe* En léte figure cette inscripliott.: MEDITATIO VETOSTA BT YBHUSTA DE NOVISSIUO JUOIGIO QUiG HANTOiS IN 4E0E D. FKANdSCI IN MARMORE LKGIIUR. 1. Cogita f anima fidelts , /id qn\d rcspoèidere telîs Christo rentitro dt ctJtlis, 2. Cum deposrrf rationeni Ob boHi omtxgionem, Ob mali commissionem. 3. Dies iUa , dies iræ, Quam conemur prœvftiire Obvia tnquê Deo ire, 4. Séria eontHtione, Gvaiiœ apprehenHone, Kitœ emendatione. 5. Dies Iras , dies illa , -aolvet ssBChiDi m lavitta. Teste Petro cum Slbyila. 6. Qaantus tremor est Futurus, Qaando judex est ventunis, Concta stricte discusann». 7. Tuba mirum spargens sonnai Per sepulcra regfonutn, Goget •maes aate throMun. 8. Mors slnpebit ^ ulnfft » Cum reiargct creatara , ludicanU rtspoimtEa* 9. Liber scriptns proievetwr, in qao loluiii oonUsetar, Unde nmidiis Judicetnr. 1 0. Judex ergo aun sedebit, Quidquid latet apparebit x NihiaMilom vemaMâàl, 1 1 . Qaid •«■ miser tii«c dicturas Quem palroauin rogaliiras, Cnin tieeJiHtiaa sit seairus? 12. Rex treHeudœi iiu^esuiis. Qui salvandos salvas gcatis , Sahra «e tons pielalM. 13. Recordare» iesu pèB, Quod soneanaa lii»'vi« , Ke flM perdas iHa die. 14. Qusrens me «ritt«ri laMu», . RedemiaU cnicem passos, TantQS labor non sit Digitized by Google

Ils en favorisent les représentations les plus terribles et les plus hideuses* Ils déterrent des cadavres , ils font manœuvrer des squelettes « ils forment avec des ossements entrelacés des décorations bizarres. La liturgie catholique suit dès l'origine les mêmes tendances. L'art musical, dans ces temps reculés, était loin de pouvoir adoucir par les charmes de sa mélodie T&preté gothique du texte. Bien qu'il eût déjà fait au xv* siècle quelques progrès , on s'en tenait encore, dans plusieurs cérémonies, à la diaphonie barbare de Guy d'Arezzo, jugeant sans doute qu'elle était plus propre à rendre les accents de la douleur et de l'effroi. Suivant Gaforio, la veille des Morts, on chantait dans la cathédrale de Milan des litanies composées d'une harmonie de quartes et de secondes, que, pour cela, on appelait Lilaniœ rrwrtuorum discordantes. Nul doute qu'en conservant ce produit grossier des siècles antérieurs , on n'eût l'intention de peindre, à l'aide des dissonances les moins tolérables, les angoisses, les terreurs, les affres de la mort. Grâce à cette mise en scène habile et aux fréquentes exhortations qui appelaient les fidèles à renoncer au monde , à Satan , à ses pompes et à ses œuvres , les couvents se garnirent d'une population nombreuse, et les pécheurs se réfugièrent dans l'enceinte des cloîtres pour faire pénitenée et se préparer à une bonne mort. Là, derrière les vitraux gothiques, ils méditaient jour et nuit en face d'une croix de bois et d'un crâne dénudé (1). Plus éloquents que les sombres prédicateurs de l'ordre de Saint-Dominique, qui parcouraient l'Europe dès le xii* siècle, des fléaux terribles, la peste, la guerre, la famine (2) secon1 b. Juste Juiiex ultionit, Donum fac remissionis, Ante diem ralionis. 16. Ingeralsoo Umquam reus, ' Calpa rubet vultas meus ; Sapplicanti parce Deni. 17. Qoi Mariam absolvlsti . Et latronem exaudisti , Uihi qnoqiie spem dedisti. 18. Procès mes non simt digo«> Sed tu» Bone fac bénigne. Ne perenni cremer igné. 19. Inter oves locum praesta. Et ab ba'dis me séquestra, Statuens in parte dextra. 20. Confutatis maledictis , Flammit acribus addictis; Yoca me cum benedictis. 21. Contortutbealilatit, Fioam cumjiutificatit. In œvum œternUalU. Jmen. J'ai déjà dit plas haut que plusieurs Danses des morts commencent ou finissciitpar un sermon sur le jugement dernier et la résurrection des morts. La Danse de Bàle . du couvent des Dominicains, BOUS montre un prédicateur qui traite ce sujet en cliaire, devant un auditoire composé de gens de tous états. Les rimes suivantes que je trouve dans la dernière édition de la Danse de Bâie

reproduisent assez fidèlement le sens du texte allemand : Lorsque range de la vie Viendra dire aux trépassés : • La promesse est accomplie , » Pib des hommes, paroissex ! • Alors se levant eu masse , On verra l'humaine race Renaître sur ses tombeaux , Et d*ttn nionvenient rapide. Avec l'ange qui la guide , Transportée aux lieux très hauts. Là , sur 1UI trône immuable , Au milieu des Séraphins, Siège le Juge équiuble Promis à tous les humains. Il dit aux âmes pieuses i • Veuez, âmes bienheureuses, • Possédez mon paradis ï » 11 dit aux âmes rehefles s < Dans les flammes étemelies» • Allez habiter» maudiU! i (1) Au vm* siècle, un ordre religieux, celui de saint Paul ermite ou des Frères de la mort, fut fondé uniquement dans le but de pratiquer strictement le mépris de la mort, prêché par les moralistes ctiréliens. A l'exemple des anachorètes de 1 Inde, qui plaçaient dans leurs cellules une tète de mort, afin de tenir constamment présente à leur esprit la pensée du trépas, les moiues de cet ordre chargèrent leurs vêtements d'emblèmes funéraires et ol>servèretit la coutume d*apporter, avant de se mettre à table, une tête de mort qu'ils baisaient et plaçaient ensuite près d'eux en mangeani. Pensez à la mort , mon très cher frère , se disaient-ils dès qu'ils s'ai)ordaicnt. L'ordre des Trappistes semble avoir adopté une pariie des mêmes usages. (Voy, le P. Helyot, Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires, U II, p. 345.) (2) Au XIV* siècle, la peste et des épidémies de diverse nature, qui déjà, en 95i, en 994, en 1025 et en 1247, avaient ravagé plusieurs contrées de l'Europe, se montrèrent de nouveau sur notre continent où elles sévirent contre les populations avec une rage brutale. En 1311, le glas funèbre se fit entendre à Dresde, annonçant le retour de la contagion. En 1314, Bâle fut visité par le fléau et perdit 14,000 hommes. Strasbourg eut i en regretter un nombre égal. A Spire, il en mourut 10,000 ; à Worms, 6,000, et à Mayence, 16,000. Ces désastres en amenèrent d'auires. L'Allemagne tout entière fut en proie aux horreurs de la disette et de la famine, a On fut obligé de faire venir du blé de très loin, et quand cette ressource eut manqué, on alla, dit un chroniqueur, jusqu'à prendre des corps exposés au gibet. » Cette famine durait encore en 1315. C'était à ce point, dit naïvement Jean Uaarhaasen, dans sa Nouvelle chronique (1616), que les parents dévoraient leurs propres enfants et autre nourriture impure. Mais la plus terrible catastrophe fut celle de la pesté noire qui, venue de l'Asie, s'étendit ensuite en Europe et fit périr, dit-on, la cinquième partie de l'espèce humaine. Selon G. Peignol, qui trace ce lugubre itinéraire, elle pénétra d'abord dans la Turquie d'Europe, gagna la

Sicile, Pise, Gênes; infesta l'Italie, le pays des Grisons; franchit les monlagnes, désola la Savoie, la Bourgogne, le Dauphiné, la Provence; pénétra en Catalogne, parcourut l'Espagne, ensuite l'Angleterre, PÉcosse, l'Irlande, la Flandre, l'Allemagne, la Hongrie et le Danemarlc. C'est vers la fin du règne de Philippe VI, dit le Valois, en 1348 et 1349, que ce fléau désola la France. En 1348, il ravageait particulièrement les bords du Bhin et l'Allemagne. 16,000 personnes moururent dans la seule ville de Stras* bourg. L'iialic surtout ne fut pas épargnée, et Boccace, témoin Digitized by Google

dèrent Tœuvre de l'inquisition et répandirent la crainte d'un Dieu vengeur parmi les populations tremblantes et décimées. Un voile funèbre couvrit alors la terre. De toutes parts on ne vit plus qu'ossements et cadavres, sépulcres et charniers. L'imagination des hommes, vivement impressionnée par ce spectacle hideux, s'ensevelit plus profondément que jamais dans la pensée de la mort, afin d'y chercher la perspective attrayante d'une vie meilleure au delà du tombeau. Des textes , tirés des saintes Écritures ou dés Pères de l'Église, défrayent ces méditations (1) ; assez souvent même, pour fortifier les passages bibliques, les auteurs païens sont mis à contribution. On lit avidement la Divine Comédie^ ce poème sublime qui reflète l'esprit grandiose mais bizarre du moyen âge, et où Dante^ le géant des poètes (2) , a tracé une peinture tellement horrible des tourments de l'enfer, qu'elle devait donner le cauchemar aux inquisiteurs eux-mêmes. Pétrarque, conseillé par des moines, entre autres par son ami Dionigi da Borgo di S. Sepolcro de l'ordre de saint Augustin, s'abandonne à des rêveries morales et ascétiques (3). La peste noire de 1348 lui. ayant enlevé sa Laure bien-aimée, il compose, sous l'impression de cet événement cruel, le Trionfo délia morte, où les ravages du fléau sont poétiquement décrits (&). Tel fut le concours de circonstances extraordinaires qui donna naissance & l'une des productions les plus étranges que le moyen âge ait léguées aux littératures de l'Europe et aux arts de la sculpture, de la peinture, de la gravure et du dessin : je veux parler des Danses des Morts. Avant de soumettre ces dernières à une analyse détaillée, il n'est peut-être pas inutile de citer quelques uns des ouvrages où l'idée de la mort s'est produite antérieurement sous une forme quelque peu analogue à celle qu'elle a revêtue dans les compositions singulières dont je parlerai bientôt. Je n*ai pas besoin de prévenir le lecteur que je m'occuperai principalement des auteurs français. L'un des anciens poèmes qui ont le plus de ressemblance avec les Danses des morts des xv% xvi« et xvn« siècles, est celui que Thibaud de Marly, auteur du xn« siècle , composa , dit-on , dans sa retraite de l'abbaye de Notre-Dame-du-Val (ordre de Cîteaux) (5). Ce poème est intitulé : Fers sur la mort. L'auteur, s'adressant à sa cruelle héroïne, passe en revue tous ceux qu'elle doit frapper. Souvent il lui règle, si l'on peut dire ainsi, sa triste besogne. Mors , lui dit-il, va a chiauœ qui d'amors content (6) ; une autre fois : oculaire de tant de désastres, en fait un récit émouvant. Presque toutes

ces grandes épidémies furent suivies d'une horrible famine, parce que les bras manquaient pour cultiver les champs. Enfin, comme si tant de calamités ne suffisaient pas, les haines politiques firent jaillir de toutes parts le sang que la maladie n'avait pas épuisé. Il périssait tant de monde, que Ton n'avait plus le temps d'enterrer les cadavres. C'est alors que les tremblements de terre semblèrent vouloir devenir les fossoyeurs de Thumanité. Non seulement il y en eut en Italie, mais encore àBâle, vers 1356, et presque dans le même temps à Strasbourg. Si le xiv' siècle fut un siècle de deuil, le xv* ne s'annonça pas sous de meilleurs auspices et, en fait de désastres, il ne fut guère que la répétition de celui qui l'avait précédé. (1) Les Livres saints, les Pères de l'Église et les commentateurs renferment de nombreux passages sur la mort, sur le Jugement dernier et sur la résurrection, ainsi que sur l'éiernitédes peines de l'enfer et sur l'immortalité de l'âme. (Voy, 1^1. XXXIX, xa — Malth., XXII, 13; XXV, 34. — I. Joan., III, 15-18. - 1. Corinlh., If, m. — L ïhess., IV, 13-17. — Luc, Xil, 35-40; XVI, 22-28; XXI. 3Û-36. — Macar., Homil. IV. — -Gregor. Nazianz., in Sentent, binis Elegiacis comprehensis. —TheopUil Anlioch., lib. II, Cont. Autolycum, — Augustin. , ad Honorât, epist., 120; de Civitate Dei. — Terlull. , de Patientia ; de Resurreet, camis. — Ambros. , de Bonomortis; orat. 2, in Morte fratris; de Fideresurrectionis. — Cyprian. martyr., Serm. de IfbrtoWtote.— [Chrysosf,, in cap. 9. Gènes. HomiK, 29. — Cyrill. Alex., de Exitu anifnœ. — Basil magnus, Psalm. 33.) (2) Dante, né à Florence en 1265, entra fort jeune chex les cordeliers (ordre de saint François), mais il quitta le couvent avant d'avoir prononcé ses vœux. (3) Retiré dans la solitude de Valchiusa, où il espérait surmonter sa passion pour la belle Laure, Pétrarque y composa les livres délia Vita solitaria ei délia Pace de' religioiù (4) . . . . Ed ecco da tra verso Piena di morti totta la campagna , Che comprender nol poo prosa ne verso. Da India, dal Catai, Haroc€o e Spagna Il mezzo avea gia pieu e le pendici Per molf i templ quella tarba magna. Ivi erau quel che fur detil felici PonteBci, régnant!, imperadori : Or sono ignudi, miseri e mendici. D'son le richerze? U'son gH onorl, E le gemme e gli scettri e le corone^ . . Le mitre coo purpurei colori? (Petbarca, Trionfo délia morte.) (5) Thibaud de Marly fut un de ceux qui se croisèrent pour visiter les lieux saints, il se distingua par sa piété et ses bonnes œuvres. En 1173, il donna à son frère Hervé de Montmorency tout ce qu'il possédait à Gonesse et à Montmorency, afin que celui-ci en disposât en faveur de quelque église. En 1179, il lit abandon à l'église de Notre-Dame du bois de

Vincennes du sel qu'il avait droit de prendre sur les bateaux passant sur la Seine. (6) Pourquoi Thibaud de Marly songe-l-il d'abord aux amoureux? On remarquera qu'il revient, dans la dernière strophe de son poème, à la peinture des dangers de Tamour charneL L'énergie avec laquelle il en parle prouve à quel point il les redoutait Peut-être ce seigneur n'avait-ll embrassé la vie monastique que pour se soustraire aux atteintes d^une passion à laquelle il 8'élait trop facilement livré dans sa jeunesse. 2 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 13.55% accurate

^0 DE L'IDÉE BE LA JfORZ. Mmty je t'awmà mes émis (i); «ae a«ipe fois : Fa moi saluer k ^(rmd ibme (^). flimmine successivenent ksi^rsoiiDes de différentes txMiditîoiis qui répondront à l'appei de la mort. Les bo» et tes oiécliaiitB «noDt sa proie; mais elle fera le sdlut des uoa et décidera la perte des antres. Les plus puissants sMncMoeroiit devant ses arrêts, pape (Str. Xï et XXX) , eardina&x (Stn Xtll et XIV), évoques <Str, XVI HL iVU) , comtes (Str, XVlil) , «as (Str, XVllI, XX, XXI et XXX) , princes (Str. XXj, prélate (XIX) , da^ moiseiiu (XXIV) , ermites (SU\ XXXV). œoioes (Str, XXXVl), avares et usuriers (XXXIX) , riches (XL!\ Seigneurs, gouverneurs (XL) , liberlios et gourmands (XXIX , MA) , ete., etc. Plusieura passages de ce poëme donnent lieu de penser que Thihaud de Marly avait des opinions libérales dans le sens qu'on p«it attacher aujourd'hui à ce mot. Il détestait les oppresseurs du peuple , les mauvais riches et les mauvais prttres. Les strophes suivantes sont, à cet égard, fort remanjuables, surtout pour le temps où elles forent 'écrîtes^ I Mon, qoi pi me De maer haute cose en basse. Moult vûkotiers fesisse aprendre Rois et princes, se]e osasse, ttommenî tn tnds rasoir de casse î%w (Ahm wfc qm lî^iK ^ne preodiv. Mm, qdl M^ «Hntés <ais4esceiidfe, ELqoî dis cors 41s rois ùm rendre. Ta as tramail et rois et nasse Por detant les hâas bornes tendre. Qui por se poesté estendre SMMabre ncsmit et tttai^smt. (Sir. XX.) Mats «SI le rois qui tout «mpe, Mors«st le maias qui toiagrape, Toul li reniaint quanq^ele aert ; Mors fait à tous d'ysembrun cape. Et de la pure terre nape. Mort à «resm ëgamnenl aeit. Mors lot Kcrés aMs^re am apert. Mors fait de franc homme cuivert (esclave), Ke plus as castiaiix plus lois miches : Mom, ui ke«n (cootr) là oà orgvHTofne Pmt eslaiadreqnanqali alome. Les ongles sans oster i (idie-i Et riche qui art et escume Seor le poTre cul sanc il hanre. Hil riicce, por qoi wm tilcbei? £e pi «s as basoons, gàm lois iltçbes. Certes tele est mais le costume Re plus est 1& fors H hom riches. Tant «Bt-il ^km a^ers «t ncHies, Fà ptas a Irait q«i pkua plume. (Str. XLIO Mors acnivertlst (asservit) Roi et Pape, Mors rent cascun ce qti^il deserf , Mors rent au povre quanqu*!! prit, £1 lob au I îcbe qtoiaqu'il hape, (Str. XXX.) Gautier de Mapes» trouvère du xii« siècle, doit égalemcaU figurer parmi ceux dont les travaux ont pu ooneourir à la réalisation de la JOaiise des Morts. On a de lui une pièce de vers latins iotîtulée : LameniatiQ et dephratêo pro morte et ConcUium ée vivenie Dee^ où

paraissent un grand nombre de personnages qui se plaignent successivement de ne pouvoir échapper 4 l'empire de la mort. Enfin la légende des trois Mwts ee des trois Fifs, qui à cette époque jouissait d'une immense popularité dans toute TEurope, dramatise cette idée, ainsi que l'ont fait plus tard les danses en question. D'après cette légende , un pieux solitaire avait eu une vision dans laquelle trois jeunes seigneurs, allant à la chasse, le faocon au poing (â), faisaient en chemin la rencontre de trois morts qui tout à coup se dressaient devant eux, nus et dépouillés, comme pour leur montrer leur propre image dans un temps à venir. Ne dirait-on pas que celte teirible leçon de morale sur la vanité des grandeurs humaines a inspiré le fantôme dont rappariUoo effraya si fort le pauvre roi Charles VI ? Ces mots : a Vous êtes trahi « ne démontraienl-ils pas au jeune monarque la fragilité de la couronne et le néant de la royauté (4) ? Plusieurs écrivains nous ont donné diverses leçons en verô de la légende des trois Morts et des trois Vifs, entre autres Baudouin de Condé et Nicolas de Marginal, (1) n exhortait ses amis à suivre son exemple et à faire leur salut. (2; Thibaod, dans lesstonces Xlli et XIV, traite fort rudemeot k pape, les cardiaaiix et en général tout Je clergé romain. i liait Rome emploie deniers faas, » Ti tont brfsfc et font séon, • Et fil «nrgait« le pion » C'an me codmuâU les bons des nuits.* Hais Rome emploie des deniers fanx Bt tottte sorte de monnoie d'aHiage. R cUearsemesi him 4e plonri» Qu'on ne distiojsuc pas les bons des mauvais. (o) Dans le manuscrit delà Biblîotlièqoe nationale, coié n"2736 (Tonds La Vallière), les seigneurs sont à pied, porlani sur le poing un faucon ; dans d'^anlres monuments, parlicnlièremeol dans qnel^ns Hcvres MSS du xv*siccie, les trois seigneurs soat rrpr^iemés k chevai et «'ont point d'oiseau. ik) Dans un temps oà le goêt des allégories s'était sultstllué à cd«i des légendes, au xtii* siècJe, on eut Tidéc de rappeler, sous une forme emiilénalique, dans les décorations des funérailies faites à Turin pour te duc de Savoie, J'évéofirat qui avait causé la aoit de ce princi'. Gomme le duc était mont d'une C vre qu'il avait gagséc en Caisaat le tour de ia aorvelle cBoeinte dos mwraiUes du Turia, 00 avait mis parmi les uroements funèlires nue peiutara représeslaut iw architecte qui seuraecuit au duc ie plan d'«n palais magBifiqiie, laadls que la Mon qai arrêtait par U bride le ciievsal de oe puissant jeigneur, semblait foire entendre à ce dernier qu'il était temps de penser à toute auti-e diose, (^oy. le Père Meoestrier^ des Déeoraiions funèbres.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.68% accurate

TEXTE DBS DÂlSES DES MORTS. «I tes smls do&t lies noms sa«lieQiinu&, car les autres poètes ont gardé i'attoftyme (1). Les artiste», & leur toor s'iraûpaorèrent de ce aajest et les inoagiers le reprodtiisireiil dans quelques. Heures manuserites^ ds (1) Le Recueil de Poésies et de Prosê du xiii* siècle qai se U'oavait dans la bibliothèque du duc de La VaHiëre (n** 2736 du catalogue], et qui Mi maiDteaaiit partie de» moNiserits de ItBibffMlièqaeiia^ tlMUile> coBiieBi la leçeii de Baudoin de G«««iè ei osUe 4t Mcote de Marginal, plus une troisième anonyme. La première est ialitnlée : Ce sont li iij Mors et H iijVis que Baudouins de Condéfist. Elle renferme cent soixante-deux vers dont les deux premiers sont : Eiisi con li matere conte Il furent si com Duc et Conte : La seconde a pour titre : Chi commenche li iij Mors et li iij Vis ke maistres Nicholes de Marginal fist. Elle a deux cent seize vers dont les deux premiers sont : Trois damoisel furent iadls Mais qui partout quéroit ia dis. La iroisièrae est ainsi énoncée : Chest des iij Mors et des iij Vis, Elle contient cent quatre- vingl-d^tue vers et commença par les vers suivants : ttex {Mor teoii- pacaourt reiraiire Honstra un signe dont retraire Votwool. .«.»...•.• 11 existe encoce nnfi autre leçoade ceue Légiende dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale n" 7595. Elle est intitulé : Cy commence le Dit dez trois Mors et des trois Vis et ^e^ compose de cent aoixBBte-huit lers. Le premier mort parle en ces teiaes r. Se noua vous apportons noiurelles Qni ne soyent bonnes on iMslles, Ou plaisans on a desplaisanoe. Prendre vous faut en paclence. Bnfin éàms le manmcrlfi É9S (on 1S9S?) fonds Notre-Dame de la Bibliothèque nationale » on trouva ua Dit des trois Morts et des trois Vifs, plus un Dit des trois Mortes et des trois Vives. L'Allemagne a connu cette légende et l'on en trouve plosiears leqa«s^dalls sosi andeaaa lifti4rai«we , notamnent «» poèoM intitulé: Van dren Konyngen dans Staphorst's Hamburgische Kirchengeschichte , un second Van den doden Konigen und van dèn kwnden Konigen^ réimprimé dans Grater's Brmfwr I, 863 el 364>cL HageriA Grundrisa, p. &03. Un aaden manusccitde k Bi^ bliothèque de Munich (Â. LUI, foC), des zv* et xyi« siècles, avec cfes récits de Sébastien Brandt, Pauleur.de la Nef des fous dont je parle ailleurs, contient feuill. l/i3 b it\6 6, un Spéculum humanœ felicitatis orné de très anciennes gravures en bols représentant Permitecouché dont Tâme est portée par un ange, tandis que le Roi, le htsperitus et la Meretrix, opposés à

irols mon s couronnés, s'y font voir parci lement à titre d'allégorie des trois royautés mondaines vana potentia mundi, vana scientia mundi , vana pulchritudo mundi. Il' y a lieu de remarquer que ces trois images se rencontrent précisément dans Dearey : Spéculum choreœmorfuorum. Le texte qui leur est annexé commence par ces mots : Ovos omnes qui transitis per vtam , formule rendue populaire par cette pieuse lamentation qu'bn se plaisait â reproduire au moyen ftge dan» les ouvrages de dévotion et sur les monuments religieux : Ovos omnes qui transitis per viam, attendue et videte si est doîor similis sicut dolor meus. Ai\jourd1iui encore des traces de celle inscription subslsrpnrsirr la porte occidentale de la nef de Téglise de Deterville dans ledépartement du Calvados, aussi bien qjae sur la façade de Tégllse d^Andfernacn, en Allemagne; où elle accompagne une représentation de la passibn du Cbrist Le début d'une pièce trè» ancienne q!r"on lit sous un squelette dfessîné à la pf ame dans un manuscrit de Rr Bibliothèque nationale, n*3593, Ibl. 72, t7er»o à la suite de »iVwtfaftVm^ 6?ftnW, ihlt pareilttmenraltuslon à la phrasefii vérité. Ost une plÇce qni traite tout entière dU néant de l'homme et met a créature aux prises avec sa contre-Image, avec le squelette : O vos omnes qiH transitis Wt fignnnn hanc inspicfte» Memores melsemper eslii Et mundiim hune despicite l Hal>eu« auruin et argentum ; Une â f€iiMibas-€>erow> Quaiu liorrendum teslanieutum ! Heu ! quant maie sum deceptus ! Hiibens annos juvéniles. rvec sum peuitus adeptus Quos speraveram senties. Hen ! nunc mors me supplantavit, Quando minime credeliam , Et niibi vitam amputavit» Qui securus incedebam. Qliidquid l>oni Intellezl Vcl ab aliis audivi. Plane totum hoc neglexi Qiiit oarui deseerivib. Ciiram carnis ^emper ei^l Et vanam gioriaiu antri ; Pro bis in pœnam liane impe^ : Scro novi quod ernrvi, etc. Il a paru en Italie, vera la fin dki xv* aàèdnet le coi du xvi*, plusieuc» pièces dialoguêea dont k sujeLaemble avoic été emprunté à la légende des trois Morts et des trois Vifs. Une a ponr tiite Contasta {sic) deï vivo e del m&rto {in ottava rima), fn-ùfi de kS. àScoLSorlfereatadupiKmferfeaiyetcslnQefigaraéeaMrt à clievaU gravée en bois, avec cette inscription au-dessus : Jo .sono il grâ Capitano delta morte Glifr faengfao le ciiiavi: db tiitte la porte. Une autre est intitulée : Duocontrasti uno del vivo e del motro [sic) e Valtro delV anima e del corpo, veduto invisione del san Bernairdo{9^t & d.), IM*" de li fenmts à'2 coL H fant veniOTfiicr que le débat du corps et de l'Ame, dans ce dernier opuscule, est réuni à celui du mort et du vif comme il Ta été souvent en

France dans les éditions de la danse Macabre, au Dit des trois Morts et des tifois. Vifs. Le Détiat dé l'âme «e* duwrpr enï vm, m^K dbs pUisiettCS siècles, el celle: conceptJon;déj.à q,uelqiie pendramatiqne par sa forme dialogoée, paraît avoir été finalement transportée sur la scène. Laure Guldiccioni de te maison dt Lnccbesfnf, dame noble et spirituelle de la ville de Lucqucs , composa un drame Intitulé : La rappresentazione delV anima e del corpa dnnt le fameux Emilio del Cavalière , Tun des maîtres italiens qui faisaient Tornementde fe cour de Ferdinand de Médlcis, écrivit Ivnmsfqve. Ce drame fut exécuté soienneïTement à Rome, après la mort dlr compositeur, dans l'oratoire de Sainte-Marie in Vàlicella, au moi» de février de Fan 1600 ; H flit aussi imprimé la métaeam^lwr les soins d^Alexandre Guidottf , dte Bolbgne. C'est mi nronomenf curieux pour rhîsioire de fart musical'. On mmve encore dhn» l'ouvrage italfen qui réunit fes deux Contrasti, celui do- mmt et dn vif et celui de Vanima e del' corpo , vm Cansme arbalh dé morti ou chanson à danser des morts (carole funelNre) guf c ainsi: Dolor, pianto epenitenza. Quoîiqu'eHe neporte pas dei d*antenr, on sait qu'elle e*t dTAntolne Atomanni, efron la ttovre dans l'éttltron origftialfede»(!^an«f Camaecitx^chi (PtoreMKH fMt, in-S**, p. Î31); ainsi que dans la i-élmpresslonmoder»frfBa»«<^poir, r750, 2 vol. in-X tT partie, p. 146), aous ce tf tre : JF c<ww dellà morte ; seufemcnt ces deux édlHon»ne la donnent pta tv m^ tfer. lî existe d'autres édhtons du Cdnfrflwto annoncées 9mi»te»litPn' suitant» rla Stùrvg délia moHe (Trevigl c PislolaVs. A.) « C e fer sfonVrcfe^to morftî (Sans liieu nF date) ; pute m léc: Queste sonol^difnande'di uno trivo e diun^ mortes ekqmk era th sepathira , com 1^ riposte êel morto {^emMm wi dMt;.. Digitized by Google

 11 figure également dans des Heures imprimées. Enfin il fut sculpté et même peint sur des HTurailleSi comme cela eut lieu pour les Danses des morts* Quand le texte de la Danse Macabre eut paru, les libraires y joignirent la légende favorite que l'on trouve dans presque toutes les éditions de cette danse. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale, coté n\7595, contient un Dit des trois Morts et des trois Vifs^ auquel est réunie une autre pièce anonyme non moins ancienne et traitant aussi de la mort. Elle est intitulée Mî'rewctir du monde^ et renferme quarante-cinq strophes de six vers, dont quelques unes sont incomplètes d'un vers , omis sans doute par le scribe. Voici la première strophe : Je vois morir : Y<^nés avant. Tout cii qui oie estes vivant ; Jeunes et vielz, febies et fort , Nous sommes luit jugiez à mort; Bien povons dire sans mentir, Chascum de nous : Je vois morir. Peu api-ès on voit accourir les conscrits de la Mort, qui défilent sous les yeux du lecteur, répétant au début et à la fin de chaque strophe le mot d'ordre , je vois mourir? Il sont rangés comme suit : Pape , cardinaux, patriaches et légats; archevêques, archidiacres et évoques; prélats, abbés, prieurs et moines; maîtres en décrets et en lois (jurisconsultes) et maîtres en théologie ; logiciens; rois , empereurs, princes et ducs; comtes, chevaliers, bourgeois, damoiseaux, riches marchands, chevakresses , vassaux, femmes de différente condition et de différentes mœurs, jeunes hommes, etc., etc. Le style, les pensées de cette composition ne manquent ni d'élévation ni de poésie; ici, évidemment, la forme littéraire l'emporte; tout à l'heure ce sera la forme populaire , la forme abi'upte qui dominera. Je ne veux pas étendre davantage cette nomenclature; il me suffira de dire, que plus on approche du xiV siècle, plus on découvre des traces nombreuses et fréquentes du développement de l'idée primitive qui enfanta les Danses des Morts (1). Les règnes de Charles VI et de Charles Yll , marqués par tant de calamités publiques, furent, si l'on peut dire ainsi, l'époque florissante du sujet lugubre auquel se complaisaient les esprits. En plusieurs endroits de la Suisse, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la France, les murailles des cimetières, des églises et des couventî» , étalaient aux regards des. mortels le texte favori accompagné d'images qui permettaient aux illettrés de saisir la moralité du sujet, sans qu'ils^ eussent besoin de recourir au commentaire placé au bas de chaque tableau. Le cimetière des Innocents, à Paris, était un (1) Le Jea des tarots, très en vogue à cette époque, paraît Qvoir été une allégorie de la

vie et de la mort. Il offre d'ailleurs, tant par sa sigDificalion morale que par la série de ses personnages ou atouts (a tuttii^ une analogie frappante avec les Danses des morts^ et feu Gabriel Peignot était plus logique qu'il ne le pensait luimême, lorsqu'il réunissait dans le même cadre sa dissertation sur les ronde» funèbres et sa notice sur les cartes à jouer. Le rapport qu'ont entre eux ces deux objets n'a pas échappé à d'aulres écrn vains distingués, qui ont njème supposé que ces deux conceptions avaient pour base la même idée, et que le jeu de cartes pouvait avoir enfanté la ronde funèbre. {Voy. M. Paul Lacroix, des Cartes à jouer f daus la pubiicaUon le Moyen âge et la Renaissance^ et J.-C Schulti Jacobi, de Nederlandsche Doodendans. Utrecht. Daunenfelser en Doormau, 18^9.) Quoi qu'il en soit, ii est certain qu'on reironve dans les tarots des Ggores qui appartiennent aux Danses des morts ; le jeu de cartes célèbre, connu sous le nom de Cartes de Charles K/, renferme le pape^ l'empereur, l'ëcuyer, Yermite (proche parent peut-être de l'ermite de la légende des trois naorts et des trois vifs), le /bu, Vamoureux, enfin la mort elle-même, la mort montée sur un cheval au poil hérissé et renversant sous sa Taux, rois, papes, évoques et autres grands de la terre, comme le $qucleltc des peintures murales. Le jugement dernier y figure également. D'autres jeux de tarots, par exemple les tarocchi de Volalerran , joignent à ces figures celles du rot, du voyageur ou vialeur pédestre, du monde^ de ré/oi7e, du /eu, du diable^ du vieillard, de la papesse et de Yimpératrice, Dans les tarots hollandais ou pentertjes, la galerie des personnages est encore plus complète. Depuis l'empereur et l'impératrice jusqu'au serviteur çi à la servante, tous les états, toutes les positions sociales y sont représentées, La série semble être subordonnée à deux figures principales, la vie et la mort : lu vie, qui nous apparaît sous les traits d'un enfant qui s'amuse à lancer des bulles de savon, et la mort, sous la forme d'un squelette, qui s'apprête à décocher le trait mortel. {Voy. Schultz Jacobi, ouvrage précité, pi. U, fig. 1 et 2.) L^spentertjes semblent être une véritable Danse des morts en jeu de cartes, ^éanmoin8, quelque ressemblance que présentent les tarots avec la ronde lugubre du moyen êge, ii est impossible de donner comme certain qu'ils en aient été la forme primitive ; mais ce qu^ n'est pas douteux , c'est qu'ils appartiennent au même ordre d'idées.
Digitized by Google

TEXTE DES DANSES DES MORTS. 18 véritable répertoire mortuaire. Sur les pierres du charnier on lisait des inscriptions contenant des sentence^ morales, qui variaient de mille manières la phrase consacrée : Mémento, homo^ quia pulvts es et in puhe^ rem reverteris. En 1786, avant qu'on eût enlevé ces pierres, quelques unes de ces inscriptions, épargnées par la main du temps, s'offraient encore aux regards des curieux. C'est ce charnier célèbre qui passe généralement pour avoir été le berceau de la Danse Macabre. Quand j'aurai à m'occuper de cette danse et des nombreuses conjectures auxquelles elle a donné lieu, je dirai s'il faut supposer que le texte des Danses Macabres imprimées, notamment celui de l'édition réputée la plus ancienne (Paris, Guyot Marchant, 1&85) a été connu à Paris dès l'année l/i2&, par suite des représentations (je ne dis pas encore lesquelles) dont cette danse peut avoir été l'objet au cimetière des Innocents. Ce texte est-il français d'origine, ou bien est- il une traduction de l'allemand, du latin ou de l'anglais? Par qui fut-il composé? Telles sont les questions qui réclameront un examen , et motiveront des recherches analogues à l'égard des autres textes. Mais ces détails ne pouvant trouver place ici , je laisse de côté les discussions archéologiques , pour m'occuper uniquement de l'appréciation littéraire. En général, les Danses des Morts ne font que résumer l'opinion des philosophes de tous les pays et de tous les temps , sur l'inslabilité des choses humaines et sur la rigueur du destin. Elles reproduisent des maximes , des vérités , que la sagesse des nations avait depuis longtemps reconnues , proclamées , et fait passer à l'état de proverbes. Néanmoins, si les préceptes qu'elles contiennent sont anciens et vulgaires, ils empruntent un intérêt nouveau à la manière hardie et originale dont ils sont exposés. Ici, d'ailleurs, le cadre s'étend, s'élargit ; ce n'est plus l'œuvre d'un seul individu , d'un penseur isolé , c'est l'œuvre des masses. L'idée philosophique coulée dans le moule populaire prend de gigantesques proportions , se répand partout , englobe tout. Plus de castes privilégiées , plus de hiérarchie sociale ; chacun proclame en face du squelette que tous les humains sont égaux devant la mort. Quoiqu'une telle pensée dût conduire à l'oubli des haines réciproques, trop de gens , dans ces temps d'égoïsme et de brutalité politiques , avaient méconnu le grand principe de l'égalité humaine , et, par cohtre, trop de gens avaient souffert de l'inégalité devant la loi , ou plutôt de l'inégalité devant la vie , pour que les opprimés , qui composaient la majorité des populations, n'eussent point une certaine

joie à assaisonner d'un grain de raillerie cette donnée philosophique où les persécuteurs les plus orgueilleux étaient rabaissés à là condition des plus humbles victimes (1). Le caractère le plus remarquable des Danses des Morts est donc, selon moi, cette pente à la satire qui se révèle non seulement dans les traits piquants dont le texte fourmille, mais encore dans la pose, les gestes,, la physionomie affectés à chacun des personnages de cette danse, notamment à son redoutable coryphée^ au squelette, ou si l'on veut, à la mort qui est, comme on sait, la railleuse par excellence. Je ne fais pas le moindre doute que cette particularité n'ait puissamment contribué à l'immense vogue dont ces bizarres conceptions jouissaient au moyen âge, dans presque toute l'Europe ; et comme il n'est aucune remontrance qu'on ne puisse faire accepter à l'orgueil humain sous le couvert des généralités, les grands eux(1) Déjà nous atons vu Tliiband de Marly réclamer contre les abus dont Je peuple souffrait, et déclarer que la mort punirait ceux ki d'autrui dolors font lor joies, car, Mors fait k cascun se droftore. Mors fait cascun droite mesure. Mors poise toz à Juste pois, Mors venge cascuusde s*i^iure, Mors met orguel à porreture. Mors fait falir la guerre as RoJs, Mors fait garder decrès et lois. Mon fait laissier usure, etc. L'auteur du Dit des trois morts et des trois vifs\ qui se trouve dans le Mss. n** 7595 de la Bibl. nationale, est encore plus audacieux et attaque rudement les oppresseurs du peuple par la bouche du troisièiae Mort» O foie geut mal advlsée. Quant je Toy ainssy desguisée De divers babis et de robes. Et de autres choses que tu robes, Ta puante charoigne à vers, Et prena de ton et de travers, Ne il ne te chauH donc ce vieugne. Fors que ton estât s'en maint iegne; Quant Je revoy tes faulx delis, De vins, de viandes, de lis; Les gran* excès, les grans onitrages, Donc ceulz qui font les labourages Aux champs, et pour toy se travaillent» Touz nus, de fain cryent et baillent : Quant Je voy tel gouvernement. Je double que soulidainemeiit Telle vengance ne s'en face. Que tu n'auras ne temps, n'espace Seulement de cryer merci. Guidez vous tous Jours f^er cy, Folz meschans, de maie heure nez. Qui en tel point tous démenez? Nennil, nennll; vous y mourrés. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 22.98% accurate

f Al D& L'IDÉE. BB LA SORT. mêiQôa aidèrent au succès de ces dïbnsea,, en subissaïut avec résgnationune'flagetiatfcm qutte croyaient yQcavoir difectemeni de la main de. Dieu. Les ne^résentations del*é'popée simstre passëfent' <fcnc^ qtiel^ qfiefoiades.édifices religieux dans l'enceinte des palais (l). loàr, de nobleset puissants personnages purent se donner, le loicâr de contempler le spectacle de lek Mort entraînant dans son^ immense ronde desin^ridusdatout sexfi^ de tout âge et de* toute condition , hommes et femmes , fenmres et enfeirts , rois et sajete, tyrans et eaclavesi, forcés de répondre à ce terrible appel! : ff Bon gpér malgré, nuOts^el scrvileur» » Danses^ ici^,q^eL q|ie!8oU voire sexe, » Jeunes ou vieux, beaux comme laids, » l\ faut entrer dans la maison du bal a (2). Quel bal et quelle danse! Rie;i n'est plus original^ a4-on dit, que l'idée d'amalgamer deux ahoses \ disparates : ^{an^er et mounV. L'idée n'est pas seulement originale^ elle est. empreinte^ d'une caiUerafir pre^ fonde. C'est ce qu'ont bien compris la plupart des artistes chargés, de représenter Ibs dii^ens épisodes» de la.ronde funèbre. M. le baron Taylor^à propos de la. Danse des.mocts de- la Ghaise EUeh^ fait c«tta jadieieuse remarque : « La. pensée du premier qui traita ce. sujet fut profonde ;; celle da dernier fiuul; peoO^dVre »une cruelle moquerie » Ne nous dissimulons pas cependani que. eette association d'idées, doMerdi mourity qui nous paraît aujourd'hui si bizarre, n'avait rien que dafort naturel daas un temps oii Thumanité, éprouvée par les plus cruels fléaux, la guerre, la peste, la. famine,, l'iniaiérances et 1& fanatisme Felt^ gieux, ne pouvait se livrer à son penchant naturel pour le plaisir que guettée en quelque sorte par la^mort qui semblait l'attendre à la sortie du bal. Le moyen pour elle de séparer ces idées* de mort funeste et de danse folâtre, quand, au mépris des imprécations: que ta. chaire lançait contre euxietd'autjces avertissements non moins sinistres qu'ils recevaient tous les jours, jeunes fous et jeunes folies de tous pays se donnaient tendrement la main et continuaient la ronde! Mais bientôt, effet viable de. 1& colère du ciel, au dire de» prédicateurs mécontents, les danses se changent en convulsions , les danseurs renient Dieu et s'avouent possédés du diable ; la joie devient une maladie, un châtiment ,. et, pour les malheureux atteints du chory^ santisme de saint Jean ou de saint Guy, danser^, c'est mourir! La Danse des Morts reflète donc Tesprit de cette singulière époque. Elle ente sur une idée profondément tiûste une idée de gaieté, de raillerie r elle, fait

sonner les violons et les grelots en même temps que le glas funèbre; elle convie les vivants à danser* sur le bord de la fosse, leur dernière carole; elle veut,, en un mot,, que le joun du repos, le demierjour de cette laborieuse semaine qu'on appelle la vie.,, soit dignement célébi?é et que Ton puisse dire : €um musicis instrumentis et lœtitia segiem dies exultaruntï (II Es.,, &, 63») Au surplus, toutes* les Dcinses* des morts justifient parfaitement leur titre ,. et,^ Cûnunei noijs le verronfr-daiis la' parti® de cet ouvrage^ quf traite de la musique qu'elles renferment,,il en.estbienpeu où les termes, techniques de- Tart musical ou de l'artxhorégraphique ne se présentent pas, pour ainsi dire, à chaque ligne, du texte. Quant à^ce dernier, il revêt la forme du dialogue, débute et finit d'ordinaire par un avertissement général qui s'adresse h Thumanité (a tutti), avertissement qui est placé tantôt dans la bouche de la mort, d'une^ monte ou'd^ûn mort, tantôt dans^ celle du prédicateur, de Vacteur (auteur) (â| ou> docteur. (i) Gomme on le verra plus lard, une Danse des Morts fut des Morts, aussi bien.q^u'auiL renseÂguament»- précieux qu*on y sculptée, à Dresde, sur là façade du château du duc George, puise pour la connaissance hIm insfntmenls dé musique du moyen Quelques uns présomenl que le châieaju de Blois, en France, a Age et de la renaissance. D*(iprès rédiUoiL que.jiai sous les yeux, également possédé osain^nHep ornement. le texte original en vieux allemaiid du quatrain ci-dessus, porte : (2) Ce quatrain est le déWul d'une ancienne, danse des morts ^ ^,^j ^^ ^^^ ^ .^ litnwi virf;i««lit allemande dont les premières éditions « siiivantM. Massmann, se- > Springet her by von aUem Geslecht laient antérieures à ranoée' iftSO; Celte dai»e*<>st fort curieuse »*wi©;lii«flk.^eall'i»ie«tWiiealtelinwr et n'a pas encore suffisamment appeFé, sddn nous, rallcnilon des * '* "****"* *"* *«* disLii«rtrt.«»r. . érttdits.Pour la première fois,JesJecteiiralcouMi»nt icides détails (9^. Dsaa l!anflitn théâti^r,. œ terme eat à* peu près^ synonyme qui leur révéleront l^mpmtanee de- ce doemneot, eu égard aux d'auteur. Il a souvent signiGé celui qui se charge de tkVrt là pré^ données nouvelles qiiH peut fburniic aux redlerc&essnr les Danses face du poème ou du drame^dfi réditt la paolbgue de la pièce et Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.64% accurate

TEXTIB WS hiOHSn VEB JMORTS. j» Quelquefois^idafttjlM Danses isiprîmées, c'est Téditeur lui-même qm est «censé ppMdne ia 'parole. L'une des plus anciennes Thinses des Morts que Ton connaisse met immédiatement en scène le personnage de la Mort, qui récHe d'abord le quatrain dont j'ai donné ci-dessus la traduction en vers blancs^ puis une autre moralité plus ^éteadue qu^i eat inutile de rapporter ici. Ensuite arrive^ia MortnandukaAtie Pape. Dans la Danse du Grand-Bôle, le prédicateur Fait un sermon qui a pour objet de rappeler amlidèlaB les terribles conséquences du jugement dernier (1). Dans les Danses françaises, par exemple, dans la Danse Macabre, il arrive assez ordinairement que l'acteur, docteur ou éditeur commence le premier, parlant en ces termes : Ocraiture r^iseiiDable Qai désire vie éternelle Tu as cy doctrine nolable : Pour bien finer vie mortelle La danse macabre sappelle : Qui cbascnn a densçr apreiit Â bomme e femme est naturelle (3) Mort nespargne petit ne grant {à) : Langage prétendu renoumlé '^ <D eréature raisonnaMe Qui d^irez le firmament Voicj ton portrait véritable Afin de mourir sainlemenr, Cest la danse des maCabées, Où cliacun à danser apprend Car la barque cette obstinée N^épargne uy petit ny grand d'ordonner, de régler tout ce qu'on y représentera. Dans un travail dramatique de Johann Erlglngcr, sur la parabole de Thomme riche et du Lazare, on trouve parmi les personnages que Tauteur met eu scène et dont un avertissement, placé en tête de Touvr^ge, définit les attributions, Vacteur (actor}, c'est-à-dire celui qui rédle le prologue, puis invente et règle tout ce qui vient après; Vargùmentateur (argumenta tor), c'est-à-dire celui qui expMeie 8tlj« de la pièce et en donne en quelque sorte le sommaire ; puis^lrconclusovy c'est-à-dire celui qui vient à la fin conclure l'action scénlque et en tirer la moralité. (1) J'en ai donné le texte précédemment. {Voy, page 8 en note.) (2) Texte de la grande Danse Macabre des homes et des fêmes^ imprime a Troyes par Nicolas le rouge, en 1528. Le texte de ces vers est presque enUèrement conforme à celui.de l'édition de 1^85, réputée la plus ancienne. (3) Texte de la grande Danse Macabre des hommes et des femmes, historiée et renouvellée de vieux gaulois en langage le plus poly de mtre temps, «te , etc. , à Troyes, chez Jacques Oudots. 5. (i6ilil). Gomne on peur le voir ci-dessus, le langage renouvelé est bkm inférieur au 'Vieux langage gaulois. (4) Ovide faisant parier dans ses métamorphoses Orphée qui Réemaaie «iiryâiee aux divinités

Infernales, lui met dans la bouche ces mots: Omnia debenur volm : pauluinquemoraU Seriiis aut citias ge«lera properamus ad unam. """"^^ is 'hue omiieB : hcc est donras ulttma, vosqoe J'Oupefllat^avaraB ■ Portitor : et (urlue vix satis ima ratia. Tendimm hue omnes : metam properamus ad unam : Omnla rab hgts mors yoeàt atra snas. (AD. LrviAM, ▼. 367 - 360.) w^dhabc legem natas es : hoc patri tuo accidil, hoc malri, hoc »*inQ|ortbus, bcrc omnibus ante ic , Ijoc omnibus post te accidet. • Qnaitlurtepopulns moritnrorum scrpietur I Quanluscomitabitur t »multa mflKa honHnum et animalium hoc Ipso momento, quo tu » mori dubitas, anbiiam wrio aostis geoere emiltunt. Quomodo «iabula,Jic vlla: non.|HHBB.iBù,fifid.gjiam beoè, acta «ii, refart. » Sxiuc.^ £pu 77. Laonont est.le decniar cas, c'est-à-dire l'oà/oii/; qac pces^me Hc peut décliner (recueil aiktraaacO. l^ mort eat un cbameaa>Balr qui s'agenouille devant toalesles pwlas^raverbe twt^ {b) ftUidft mors acpio puisât pede i>auperum taberaas n^gumque turces « (HOR.lUl. I, Od. 4.) i£i|na teiluf Paupert redndítur Ttegoniqiic pnerls (HCR. lU). II. O^r. 18.) Omnia mors xquat. (CLAun. lib. II, de Raptu Proserp,) 'IM imf li cessent Irrequiete : et ibi quiescunt iabores yioIenU». Simul vincU tranquilU suiit : non audiunt Tpcem ex'actoris. Panrns et magnus ibi est t et servus liber a Domino sno. (JOB. (ap.^1, V. r? - ta;) La mort mord les roys si tosl et hardiment que les conducteurs de4barrola {mmen proverbe). Mors , tu abas à un seul jour Aussi le roi dedans sa tour Cou le pouvre dessous son toit. (TRiBAUD OE Marlt, rtrs tw la mort^ Hors fait vAlolr et sac et baire Autant con porpre et robe vaire. {Le même.) La mort n'a excepté de ses sévères lois , 'J9y braves empereon, ny monarques, ny rois. Et frappe également les petites boutiques Des pauvres «rtisans et les palais auUques. tBBRNAU» DE 0»àao,.MlgnMMr.dn Haillan, Tombeau de Henri If.) Povre, riche» petit et grant; A la mort lez convient venir : Tous ceuU du monde x le vois morir. (MlRUEB AOKONlIfi^ Ainsi le povre en son hostel , Gomme le ricbe en son chastel, Prent sans desdaing et vient saisir. (tdem.) , f Princes è mrnrt son destinez , Comme les plus pauvres vKans. (Villon, ///^a/tetfc) Les lois de la mort sont fatales, Aussi bien aux maisons royales Qu'aux taudis couverts de roseaux; Tous nos Jours sont sqjets aux Parques ; Ceux .des beigers ^t des monaifiMS \ Sont coupés des mêmes ciseaux. (Racan , Ode à Hf. Menait,) iMrmmi aides^rigiiews à «nlle aMw paBMtes i On a beau la prier. Xa cruelle qu'elle est se buudie les oreilles ^Bt B«tts Mstfe crier. Le pauvre en sa cabaue oùle'Cfeannse le^Mcft Est aiijet i ses lois, Et la garde qui veiUe aux barrières du Louvre

It^ Mreiid paiatins vols. .{MALiUMMt, jTlniMM'A JDvyerrIfr.) Digitized by Google

16 DE L'IDÉE DE LA MORT. En ce mirooer chacun penlt lire Qaj Itty conuient ainsi danser Saige esl celluy qui bien se mire La mort le vif fait auancer Tu Tois les plus grans commencer Car Q nest nul que mort ne fiere (i) G^est piteuse chose y penser Tout est forge d'une matière (2). Dans ce miroir chacun peut lire Qu'il luy convient icy danser. Sage est celuy qui bien s'y mire, Quand la mort le viendra presser. Le plue grand s'en va commencer Car il n'est nul que la mort fière, 0 qu'il est fftcheux d'y penser! Ne porte dans le cimetière. Mort nespargne petit ne grarU et ce sorU les plus grands qui commencent, dit Y acteur. A qui , en effet , la Mort ose-t-elle s'attaquer en premier lieu ? Au successeur de saint Pierre. Prenons le texte de la Danse de Bâie (3) : « Saint Père c'est à vous à commencer la danse » Je veux que le premier on vous voie avancer ; » Ni tiare, ni croix, ni le droit d'indulgence u De ce pas décisif ne peuvent dispenser. » L.e pape répond : a FH)ntife indépendant et fier de ma puissance » Régnant au nom de Dieu je gouvernais sans lui, » Je vendais à haut prix des lettres de dispense (4) » Âh I que ne peut la mort m'en vendre une aujourd'hui (5). » Dans le texte d'une des éditions de la Danse Macabre, il s'écrie piteusement : a Je porte les clefs de Saint-Pierre, » Suis-je pas exempt de nkourir ? » Après avoir emmené le pape, la Mort se rend auprès de l'empereur et lui dit sans ménagement (6) : « G*est trop longtemps seigncuricr » U faut descendre dans la bierre » {Danse Macabre, Troyes, OuoOT.) (1) «La mort assise à la porte des vieux gueUe les jeunes. > (Ancien prov.) • La dure mort saisit le faible et le fort. • (Prov. Recueil de Gruther») Scilicet omne sacrum mors importuna profanât t Omnibus obscuras injlcit illa manus. (OviD, iib, lli» EUgiar.) Bien n'est d'armes quant la mort assaut. {Prov. communs du XV* siècle.) (9) C'eït du même Umon que tous ont pris naissance ; Dans la même faiblesse ils traînent leur enfance : Et te riche et le pauvre , et le faible et le fort , Vont tons également des douleurs à la mort. (VOLTAIRE). Votre tombeau sera pompeux sans doute ; J'aurai sous Therbe une fosse k l'écart. Un peuple en deuil vous fait cortège en route : Du pauvre, moi, J'attends le corbillard. . En vain on court où votre étoile tombe ; Qu'Importe alors votre gîte ou le mien , La différence est toujours une tombe ; En me créant Dieu m'a dit : Ne sois rien. (BÉRANGER, J met amis devenus minisires,) (3) La traduction ci-dessus est tirée de Tédition de 1830 (Bâle, BIrmann et fils). Le texte allemand de la Danse du Grand- Bâle est à peu près le même que celui du Klingenthal (Danse du PetitBâle), et celui-ci

ne difTère presque en rien des textes plus anciens des Danses des morts manuscrites conservées dans les bibliothèques de Munich et de Heidelberg. iU) Ces traits satiriques me paraissent propres è la Danse du Grand-Bâle. Ils ne se trouvaient point, sans doute, dans le texte primitif, qui doit avoir été dans Torlgine une reproduction des inscriptions dn Klingenthal au Petit-Bâle ; mais ils y auront élé introduits dans la suite, quand on aura restauré ei retouché les ta* bleaux de la Danse du couvent des Dominicains du Orand-B&le» Autant que je puis me le rappeler, le pape, dans la Danse Macabre, ne s'accuse point de simonie et n'est point admonesté à ce sujet par la mort. Dans Tancienne Danse allemande dont if existe une édition fort curieuse à la Bibliothèque de Strasbourg , il est traité comme un saint homme qui s'endort du sommeil du juste et que Dieu réveillera un jour. Le texte de la Danse de Berne, quoique un peu railleur, ne contient pas ici d^attaques directes. Ces différences sont curieuses à oliserver quand on veut se pénétrer de Fesprit qui animait les populations au moment où parurent pour la première fois les danses des morts et ensuite aux 'différentes époques où ces danses subirent des modifications, on des retouches. (5) On trouve dans l'Imitation de Jésus-Christ attribuée k Thomas Kempis : Xemoimpetrare potest à Papa bullam nunquam moriendi, ce que Molière, dans sa comédie de l'Étourdi (acte II, scène iv), a très bien rendu par ce vers devenu célèbre; On n'a point pour la mort de dispense de Rome. (6) Le choix des personnages et Tordre dans lequel ils se suivent varient extrêmement selon les différentes Danses de chaque pays et les différentes leçons imprimées ou manuscrites de chaque Danse, ici je fais aitusion à la Danse Macabre, édition de 1485, où l'Empereur sait immédiatement le Pape. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.69% accurate

TBXJE DES DANSES DES MORTS. if De l'empereur elle passe immédiatement ou peu après, suivant l'ordre particulier de chaque Danse, soit au roi , soit au cardinal ; elle parle ainsi au roi : « Dites adieu & votre ricliesse B Le plus riche n'a qu'un linceul. » {Danse Macabre^ Troye», Oodot.) Ensuite elle va, comme dans la Danse Macabre (édition de 1&85), du patriarche au connétable, du connétable à Tarchevêque, de Tarchevêque au chevalier, etc., ou bien , comme dans la Danse du Grand- B&le, de révéque au duc, du duc à la duchesse, de la duchesse au comte, du comte à Tabbé, etc., etc. A chacun elle adresse un madrigal (1) plus ou moins caustique auquel chacun fait une réponse plus ou moins plaintive. Rien ne lui résiste. Elle brise sous ses doigts osseux tous les pouvoirs temporels et spirituels. Nous la voyons se faire l'écho des antipathies et des griefs populaires, reprocher au curé ses exactions [Danse Macabre) (2 j, au cardinal son luxe (3), et dire brutalement au gros abbé (\\jl après la vie le plus gras est le premier pourry (Danse Macabre; Troyes, Oudot). Elle accable de ses sarcasmes le Juif et l'usurier. Elle a pour le médecin des traits satiriques qui rappellent ceux de Rabelais , de Molière et de La Meltiûe ; ce n*est qu'en adressant la parole atix malheureux, aux faibles, aux opprimés, qu'elle cherche à tempérer les rudes accents de sa voix. Pour ceux qui ont eu à souffrir de l'injustice du sort, dont les forces sont épuisées et qui n'ont plus rien à attendre de la pitié des hommes, n'est-elle pas une amie, une libératrice ? Voyez comme elle accoste la pauvre femme de village, comme elle lui parle avec douceur et compassion : Ha ! pauvre femnàe de village Qui u'aves maille ni denier. Qui portez vendre du fromage, Dans ce misérable panier; SI vous avez bien sçu garder, Patience en votre misère. Vous me suivrez bien sans gronder Dans le chemin qu'il nous faut faire. Et celle-ci de lui répondre Je prends la mort en paUence Car au monde Je n*al plus rien ; Soldats ont pillé ma finance. Et sergents ont volé mon bien. (1) remploie Ici Texpresslon dont le Père Menesirier s'est servi pour un sujet analogue et en la prenant au sérieux. C'est que, de son temps, le mot madrigal désignait une petite pièce de vers un peu plus étendue que le quatrain et non pas seulement un bouquet à Chhris. Voici à quelle occasion il emploie ce mot : Parlant des inscriptions usitées dans les funérailles, il cite, au nombre des plus remarquables, celle que Pierre de Juogo, chanoine de Zamora, composa dans le seizième siècle en mémoire de Philippe 1(1,

roi d'Espagne. Parmi les décorations laites pour la cérémonie fuèbre de ce prince, on remarquait, dit le savant jésuiie, une Mort . avec sa faux foulant aux pieds un roi, et une tiare avec ce madrigal : Que importa monarca ter : De do» parte de la U«m, Si en esta poca se ensierra Y en meoos se ha de bolver, ' Ffo me redite poder, : Qtte al gran Felipe de Esptoa O^ lequè de mi guadana Que sert d'estre monarque et de donner des lois Aux peuples des deux béraisphère» 81 la mort triomphe des rois Comme des personnes vulgaires? Rien ne résiste k son pouvoir, Mt la verto, ny le sçavoir, Ny thiare ny diadème. T al grand Panio quinto ayer. Tout est sujet an même sort Paul V a quitté la dignité suprême Et comme lui Philippe est mort. (Le P. MDfBSTBwa, Traité des Décoration funèbres.) Avec de pareils madrigaux , il est douteux qu'on se fasse bien venir des reines et des roisw (2) Passeï curé sans tant songer. Croyez-vous que Je vous pardonne , Vous souliet vifs et mors manger, Il faut aux vers que Je vous donne » Vous fûtes Jadis ordonné. Pour des gens être l'eieroplaire. ' De vos faits serez gerdonné , . La peine mérite salaire. Le curé répond : Veuille ou non, il faut donc se rendre. Et laisser ma robe et mes biens, Quoy, Je n'auray donc plus d'offrande, Ny droits de mes paroissiens Etc (Dante Macabre, Ttoyes/.Ondot») (3) Vous avex vécu ricbement Et non pas comme les apôtres. (La Mort an cardinal, Dante Macabre.Tto^eg, Oodot.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.65% accurate

iS DE L'iDÉE DE LÀ UORT. . • ; . . . .^c sttis le i-ebut du village; Pour moi nul ira de charité. Car on méprise le vieil âge' ' t . . . . Et chacun fuit la pauvreté. L'Ecclésiaste a dit : O mors^ bonum estjudicium tuum homini ihdigenti^ et qui minorattir viribus. Aussi l*aveugle, le boiteux se réjouissent-ils de sa venue. Dieu soit loué ! dit le premier, dans la Danse du GrandBâJe, enfin voici l'heure !./. Et le pauvre boiteux, qui mendiait son pain et que chacun repoussait avec dureté, la Mort, la Mort l'appelle et lui fait bon accueil. Elle l'emmène avec le riche : « Der tod aber wll sein Freond 8yn, » £r nimmi ihn mit dero Reichen hin. » Seul, le paysan (Danse du Grand-Bâle ou Danse Macabre, Le laboureur), malgré les souffrances d'un rude vasselage , répugne à accepter les consolations de la mort. Comme le bûcheron du fabuliste , il -a pour devise : Plutôt souffrir que mourir! Dans les Danses des Morts où les femmes çont mêlées aux hommes, la Mort fait preuve envers les deux sexes d'une égale impartialité, c'est-à-dire que Pamour du luxe, l'orgueil , la vanité , la coquetterie , la débauche et le dévergondage sont pareillement Tobjet de ses vertes réprimandes, lorsqu'elle a occasion de les signaler chez celui qui forme la plus belle moitié du genre humain. C'est dans ces virulentes aposlrophes que la Danse Macabre surtout excelle, au mépris des règles de la galanterie française. Quand la Mort a successivement entraîné tous les personnages de la série, elle disparaît pour feire place à l'acteur (auteur), prédicateur ou éditeur qui vient conclure par des exhortations et des admonitions à son public. Les danses imprimées ont souvent à la fin des emblèmes accompagnés de pensées pieuses , ou bien des pièces de vers plus ou moins étendues qui se rapportent au sujet principal. Dans l'édition de la Danse Macabre , publiée à Troyes chez Jacques Oudot en 1641 , j'ai trouvé , à la fin du volume, une composition rimée qui a pour titre : Les dictions et proverbes sur la mort. Elle est en mauvais français renouvelé. Bien que cette pièce n'ait aucune valeur littéraire, le titre qu'elle porte lui donne droit à une mention dans une édition subséquente de la Bibliographie parémiologique, publiée pour la première fois en 1847 par M. G. Duplessis. Le style des Danses des Morts est à peu près le même partout. C'est toujours cette forme simple et naïve, ce tour brusque et parfois incorrect, ces expressions tantôt plates et triviales, tantôt originales et piquantes, somme toute, ce mélange de sel et de poussière qui, à toutes les époques et chez

toutes les nations, est le cachet distinctif des œuvres que l'esprit populaire enfanta (1). Tout à la fois sérieux et conn'que, ce style procède en même temps de la satire, de la légende et de la complainte. On écrivait à peu près de la sorte lion seulement les mystères représentés dans les rues et sur les places publiques, mais encore les livres de morale et de piété destinés à l'édification des fidèles, livres où, par cette raisqn, la Danse des Morts eile. même prit souvent place (2). y m ■■..■■■■■■■■■ Il 111 ■■■■ I ■■ I ■ I II ■■ I m— I II ■ Il I I ■■- ■ (1) Le lexie des Danses des Morts , à quelque langue qu'il ap- Incoh^renre. Nulle pari, cctlc anomalie n'est pins digne de remarparUenne, conUent en général de nombreuses répétiUons de mots que que dans les Heures manuscrises ou imprimées que Ton ponret d'idées. On y remarque un assez grand nombre de proverbes rait appeler à bon droit les albums du moyen âge, tant ils <<t<)Ieiit Tulgaires; nous citerons, entre autres, les suivants liiés de la Dan^e richement ornés de gravures et de vîgneiles. Tons ces recueils Macabre (Troyes, Oudot). contiennent, pour U plupart, des Danses des Mort» et avec cela Te voilà pris comme en blé. nne foute de choses destinées à Tédlfication et bien un peu, je Haiue doit montrer m science. crois, à l'amusement des fidèles. Pour en donner une Idée au lecAu grand œattre est dft l'honnear. . ., m j j* i tt j i .f. li faut dianter nn antre chant. *«"r» »* ™® »'^"« ^« ^'«"^ ^"« *^ H*"**®» ^^ >® ^^«"Be qui paru: enl rn peu de (iluye abbat grand v«it. ' en lôOô» à Paris , chez Simon Vostre, renferment d^abord un Tel est a«^>"^'^*Jny qnt n'est pas ^roiin. calendrier dont ka dcttins représentent des ciifmls q«t te livmt * A co^t péché rabéSooSeT" «P»" • ^ différents jeur, analogues S la saison. Après ce calendrier, dans Ponr nn plaisir MiUe donteiini. les marges des diUérents oilkes, d'autres dettins représentciftt des •(2} Uea ltarre& de prières oOiralent un amalgame des plus étran- traits de k Bible en des sujets profanes savoir : Pbi»tolre et Joscfb ges. Le p^fane et le sacré y étaient réunis d'une façon bizarre et reconnu par ses frères (en 27 dessins), avec df s explications en vers Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.23% accurate

TEXfE DES UANSES DES MOUTS. ^» Lé succès, qui avail accueilli la forme sous laquelle s'était produite Tidée de la mort dans les danses ûinèbres que j'ai décrites précédemment , fit naître le désir d'exploiter ce succès par de nouvelles publicar tions traitées dans le goût de ces œuvres bizarres. Pierre Michaut ou Micbault, dit Taillevent, né vers te cbnmiencement du xv* siècle et mort, à ce qu'on croit, vers la fin de 1460, composa la Danse des Aveugles» qui eut presque autant d'éditions que la Danse Macabre. Ce poëme, partie en prose, partie en vers, est ei% forme de dialogue entre VEfUendement (personnifié) et l'auteur. Le but qu'on s'y est proposé est de montrer que toutest assujetti, dans ce monde, à trois guides aveugles : TAmour, la Fortune et la Mort; qu'il y en a qui se sôustràyent à l'empire des deux premiers et que le troisième est inévitable (I). liC dialogue esf censé avoir lieu en songé. L'auteur est conduit par l'Entendement dans un lieu très spacieux , divisé en trois parcs. Dans Tun trône le premier aveugle, l'Amour, qui prend la parole pour vanter sa toute-poî»» sance; dans l'autre, le second aveugle, la Fortune, qui fait danser les humains et raconte ses tours de passe-passe. Enfin, dans le troisième, réside le dernier aveugle, la Mort, qui détaille ses exploits en vingtnû strophes de dix vers chacune (2). La première de ces strophes, rapportée par Gabriel Peignot, nous donne lieu de relever une particularité assez intéressante qui paraît avoir échappé à cet écrivain. Celui-ci, en effet, en dressant la nomenclature des éditions de la Danse des Morts d'HoIbein, y fait entrer les Figures de la Mort , qu il cite d'après un exemplaire imprimé sur vélin, lequel se trouvait dans la bibliothèque de Mac-Garlhy ; mais il déclare qu'il est dans le doute sur 4a nature de cet ouvrage : « Nous le plaçons, dit-il, x> parmi les éditions d'HoIbein (de la Danse d'HoIbein), sauf à la ranger parmi les Macabres (les Danses » Macabres) si de nouveaux renseignements nous prouvaient qu'il appartient à cette classe. » Je pense que les nouveaux renseignements obtenus sur cet objet me permettent d'établV que les Figures de la mort (in-12 goth suivant G. Peignot, în-18 suivant le catalogue de Van-Praet) n'appartiennent point à la Danse d'HoIbein. J'ai découvert qu'elle contient un texte semblable à celui des Danses des Aveugles. L'exemplaire de cet ouvrage, qui se trouve h la Bibliothèque nationale , est annoncé dans le catalogue des livres imprimés sur vélin de Van-Praet, tom. IV, pag. 193, B. L. 263. Il renferme 24 pages ayant cha,cune du texte et une

gravure. La première gravure représente ta Mort assise sur un cercueil couvert du drap mortuaire ; elle tient à la main un long dard et débute en ces termes : Je suis la Mort de nature ennemye. Qui tous vivans finablement consomme. Annihilant à tous humains la vie. Reduys en terre et en cendre t&ut homme. Je suis la Mort que dure on surnomme. Pour ce qu'il faut que maine tout à fin^ etc., etc. Or, ce texte est précisément celui de la première strophe récitée par le personnage de la Mort dans la Danse des Aveugles dont parle Gabriel Peignot (3). 11 en est de même de la conclusion , sauf quelques mots qui ont été changés dans l'édition de la Danse des Aveugles dont s'est servi l'auteur des Recherches (/i). Enfin , dans fcansab ; ïtê dMse Sibyftlw, idem (12 desates) en vers françaki : la Parabole de FEnfont prodigiK, idem iU dessins}; tes Signes de la flii du monde (11 dessins); la Danso des morts (66 dessins] ; los Vérins rermsMit tes Vices (8 dessins^; les Triomplies de Cësar en pvost rnnçiitft(2èéeaBiQs}; lesMiradesdc Marie (15 dessins), elc Les anachronisme» les plus grossiers, les rapprochements les plus étranges, abondent dans les livres dlTeures. Gefai qui fut imprimé en 1507, â Paris, par Guillaume Anabal pour Ilardooyn, libraire Otutcs à ruafe de iMne). mu» ofike» dès la première page« la représentation peu orthodoxe de Tenlèvement de Déjanire. {i\ Voici Targiiment do poème te) que le donne l'édition de Lyon, 1545. Amoar, Portnne et Mort , aveugles et bandéi , Poiit «tancer \» humains, cBacan par acoord^oce ; Car aiMsUost qu'^nuMir a ses iralcU dezbaiidéi. L'homme Tcut commencer & d^ncer basse dïnce ; ^ifc ^Hi— , qwi siH te Hmrût iMiiasaiw, . VMHrnKiiaapiaA*anMiiit..lWciniàdonM«hcamters Pim Inconstant beaucoup qne fettîlles d*arbre en Pair : Du deniier tourdion. la mort nous importuoer Et si n'y a vWans qu'on ne Toye esbranlrr, ▲ la dance de Mort, d'Amour et de Porturn. (i) A la sfdte de ki Dtmse des Affeu^es, en tronrt asser soweirt ua Déb<U du religieux et de l'humme mondain qui à élé f«bài£ aussi à %parl. On sait que plusieurs éditions de la Danse Macabre renferment parelTIemeni uo débat de TSme et du corps. Cest toujours la Ménie aatiilUve, In mièmt idée reprodnlle «as ét9 9bnmù^ dbersea. (3) Je suis la Uort de nature ennemye, Qui tnuA vivans finablement consomme, A uni lii laut en tans humain* la vie i Réduis en fprre et en cendre font homme. Je suis la Mort «mi ihwa me {tU} nimnaiift Pour ce qu'iT Faut (|uemarirr tout i fin, etc. (^0f, Reràerrh^f sur 1er Ûarner des Mmriê, p. f St.) {pLi Voici les premiers vers de la péroraison dans les Figures dft la Mort et dans la Danse des aveugles dont parle Gabriel Peignot : nâoes dicques

fivaus anx fustm- flancex doncqiies vivans à PlMimmmm, asciit, Kia»iacEconBBtniv«i»lelcfci. Cta«iseXvCoaMMent««ai>lafBiii^ A.pres dâcer viendrez an jngement, Ayrrâ daucicr venrez an. jagement Auquel estroit eiamiDez serez, etc. Awiucf csCrult examiner sem: (WjfnrfF de fti mknrtmj Ç Amair wtf ^MVyfef.J Digitized by Google

 ces deux ouvrages, la Mort est représentée assise sur un bœuf et exterminant tous les hommes k Taide du dard qu'elle tient à la niain. Les gravures ainsi que le texte ont trait, en général, aux différentes circon* stances qui peuvent abréger la vie de Thomme : guerre, famine, peste, maladie ordinaire, chute, attaque de brigands, exécution judiciaire (pendaison), etc. (1). L'idée fondamentale' du livre est que rien ne saurait échapper à Tempire de la mort qui frappe tous les humains sans distinction d'âge , de rang, ni de sexe, aux instants qu'il lui plaît de choisir. Mais ici se présente une difficulté : si le texte des Figures de la mort appartient exclusivement à la Danse des Aveugles, comment se fait-il que ce texte ait été annexé à la Danse Macabre qui doit être antérieure à la précédente ? C'est pourtant ce qui a eu lieu, ainsi que je l'ai pu constater d*après la Danse Macabre publiée à Troyes chez J. Oudot. Dans cette édition, après la Danse des femmes et avant le Dit des trois Morts et des trois Vifs, se trouve un long poëme très irrégulîer de forme, en tôte duquel est une figure équestre de la Mort avec ce titre : Mort menace Vumain lignage. La première strophe , sous la rubrique : La mort déclare son devoir , commence par les vers suivants qu'on sait être communs aux Figures de la Mort et dé la Danse des aveugles : Je suis la mort de nature ennemye Qui tous vivans finalement consomme Annihilant à tous humains la vie , Et réduisant dans la terre tout homme, etc. Suit une certaine quantité de vers divisés par les rubriques : Mort engendrée d'Adam et d'Eve; Mort en movrir d'Jbel; Mort depuis fait tout mourir; Mort pour tarder manque à venir; Mort prend gens endormis à toute heure, mort par guerre ^ mort par famine, mort par mortalité^ etc. Le tout se termine par une ballade de trente six vers. J'ignore si cette pièce se trouve dans de plus anciennes éditions de la Danse Macabre ; mais s'il en e3tait ainsi, que faudi'ait-il en induire? que le texte de la Danse des Aveugles est plus ancien que Pou ne croyait, et que Pierre Michaut s'en était emparé pour l'approprier à la fiction qu'il avait conçue? Cela est d'autant plus probable que, dans les explorations qui ont pour objet les Danses des Morts et les diverses conceptions qui leur ont été rattachées de manière à former une sorte de cycle poétique d'un genre à part, on finit toujours par découvrir que les dates, assignées d'abord à ces productions comme dates primitives et originelles, sont encore beaucoup ti-op récentes, et que c'est à une époque plus reculée qu'il faut faire remonter les premières traces de l'élaboration de ce sujet tant de fois repris par les écrivains. On a

de Jean Lemaire, qui naquit dans la dernière moitié du xV siècle (1473) , Trois contes de Cupido et Atropos.Vds le fond des idées comme par le choix des interlocuteurs ils rappellent le poëme de Pierre Michaut. C'est l'Amour qui rencontre la Mort, l'invite à boire et se rend avec elle à la taverne. Là, ils s'enivrent tous les deux et par mégarde font l'échange de leurs ariTies. La vieille Mort qui tout froisse et espautre saisit l'arc d'amour, et Amour qui tout fait à rebours prend l'arc de Mort croyant prendre le sien. On imagine sans peine les résultats de cet échange qui concourent également à la perle de l'humanité. Dans le dernier conte, les dieux tiennent conseil pour aviser aux moyens de remettre les choses dans leur état normal. Jupiter fait donner par Mercure un nouvel arc à l'Amour, on laisse à la Mort celui qu'elle avait pris; elle s'en servira contre les vieillards, afin de leur inspirer une passion ridicule et non partagée. Voulons-nous chercher en d'autres contrées de l'Europe , et parmi les vieux monuments des littératures étrangères, des ouvrages qui tendent à l'imitation de la Danse des Morts, ou qui ont avec cette danse une certaine analogie, nous en trouvons mille pour un. Celui qui nous semble le plus digne de remarque est VÀllé(1) La seconde partie d'un ouvrage peu connu que je possède (c'est la Danse des morts) ; Il Pars. Karta(/enéramom« ; lU I^nu et qui nousoffre aussi une Danse des Morts imitée d'Holbeln, con- P^^^ damnatorum continens, et au bas : Gedruc>kt zu Laybach tient et représente sous ce ilire: Varia gênera mortis des sujets «nd zu finden hey Jahann Baptista Mayr m Saltzburg. Aiino analogues. L'ouvrage est en latin et en allemand. En lôte on Ht : *^**^» ^ ^**'- ^°"^**« Theatrum mortis humanœ tripartitum. i Pars. SaHipm mortis Digitized by Google

TEXTE DBS DANSES DES MORTS 21 goriesur la mort, publiée en langue allemande à Baroberg en 1462, Cette allégorie, qui fait partie d'un livre rare et précieux de la classe des incunables (1), présente u.ne sorte d^apologîe de la mort. Un personnage, appelé Taccusateur (clager) , apostrophe rudement la terrible affamée, et celle-ci lui répond par une belle harangue contenant sa justification. Ils reprennent ensuite et poursuivent Tun et l'autre alternativement. Chaque chapitre forme un discours, en sorte que les trente-deux premiers chapitres renferment seize discours pour chacune des parties adverses. Au trente-deuxième chapitre, le jugement de Dieu clôt le débat. Comme on le voit , la disposition de cet ouvrage a quelque ressemblance avec celle du livre de Job. J*oubliais de dire que le trente-quatrième et dernier chapitre contient la glorification du Très-Haut par le personnage dit Taccusateur (clager) (2). Les presses de Nuremberg publièrent , quelque temps après, le fameux Chronicarum Liber ^ plus «îonnu sous le nom de Chronique de Nuremberg (1493, in-fol.max. , Goth.). Dans la vaste encyclopédie de Martin Schedel, le sujet en vogue ne fut pas oublié, et Tune des nombreuses gravures en bois dont elle est enrichie représente, sous le titre à*lmago Mortis, cinq squelettes dansant au son des instruments ; de longues considérations sur la mort accompagnent cette gravure, au-dessous de laquelle on lit, dans les éditions en langue latine, dix vers latins dont le premier est ainsi conçu : M(yrte nihil melius. Vita nilpejvs iniqua^ etc. Au verso du feuillet se trouvent encore d'autres vers qui roulent sur la même idée, puis peu après on arrive à une immense gravure en bois tenant toute la hauteur el toute la largeur de Timmense in-folio, et représentant le jugement dernier, la fin du monde, épisode qui semble avoir accompagné en presque toute circonstance la Danse des Morts. Enfin, un livre , qui eut un succès prodigieux, la Nef des fous (â), du docteur Sébastien Brandt, de Strasbourg, contient de nombreux passages relatifs à la mort et quelques représentations iconologiques en rapport avec îe lugubre sujet. Ce qu'il faut surtout remarquer dans ces images , c'est leur ressemblance avec certaines gravures de la Danse des Morts, notamment avec celle de la Danse des Morts d'Holbein. J'y reviendrai en parlant de cette dernière. Ainsi que la remarque en a été faite plus haut, ce fut sous les règnes de Charlesr VI et de Charles VII que ce genre de productions atteignit à l'apogée de sa vogue. Mais déjà sous Charles V parurent des conceptions non moins austères, qui occupaient la pensée de lugubres

objets. Dé ce nombre était \eRespilde mort^ composé par Jean Lefébure à la suite d'une maladie grave dont it avait été atteint huit jours après la Saint* Rémi de l'an 1370. Ce Jean Lefébure était avocat en la cour du parlement et rapporteur référendaire à la Chancellerie de France (4). Plus tard, Alain Chartier, secrétidre des rois Charles Vi et Charles VII, écrivit, dit-on, un Miroir de mort, Jacques le Grand , qui vivait à la même époque, fit un livre de morale qui roulait sur l'amour de la vertu et sur la pensée de la mort. Enfin, le sire de la Marche, dont la devise était tant a souffert^ en écrivit un qui avait pour titre : Cy commence ung excellent et très proufitable lyure pour créature humaine apelle le Miroer de mort. C'est un poème anonyme qui consiste en 9â strophes de (1) Ce joyau bibliographique est parvenu en 1792 à la BIbllothè- Europe, formerait une bibliographie assez volumineuse.' La Biblioque nationale. C'est un volume petit in-f contenant trois ouvrages thèque de Strasbourg, pour sa part, en possède plusieurs en laoallemands imprimés à Bamberg en l/i62, par Albrecht Pfister, gue latine et en langue allemande dont quelques unes sont fort arec des gravures en bois. Les trois ouvrages n*ont ni titre ni anciennes et fort rares. Les vers de Sébastien Brandt sur la mort, frontispice qui en indiquent le sujet. C'est Albert Heineken qui se composent de poétiques lieiix communs empruntés aux auteurs a désigné le premier des irols par le nom d'Allégorie sur la mort, sacrés et aux auieurs profanes de l'antiquité : La mon n'épargne Quant au second , il renferme quatre histoires, celle de Joseph, ni petit ni grand, ni jeune ni vieux. Elle vient à toute heure, h celle de Daniel , celle de Judith et celle d'Esther; pour le troi- touie minute, quand il lui plaît, tu cras, hodie ve. Chacun doit se sième 11 est intitulé: Bible des pauvres. tenir prêt à la suivre et ne la point redouter. Quelques passages * (2) Le sommaire de ce chapitre indique que Ton a ici sous les font allusion & la Danse des Morts, parexemjrfe, le suivant: yeux un modèle de prière. Dieu y est appelé la planète la plus ^ ..... _. . ^ j » ^ t f ». 1 4. j»w^^. I j 1 / «emftrtettali tuf seine fart puissante de toutes les planètes, le maître d hôtel de la cour cé^ y^ dantxen ihm nach seineii reyen leste, le grand duc de l'armée célestej et il y reçoit le titre d'élec- Babit , keyser. kdnig, BischofT, Leyen, teur qui préside au choix de tous les électeurs. L'allemand du Der mwicher noch nit bet e«d«cht .^ .^ . . • » 1 1 f. . « >«^ j . - ., . - Dm mtn den vordant» ihm hat bracht, etc. texte est tel qu'on le parlait et qu'on l'écrivait au xv* siècle. (3) La nomenclature des éditions de la Nef des fous, dans les {U) Cet ouvrage

fut imprimé fort longtemps après la mort de dlITérentes langues qui ont concouru Sr populariser cet ouvrage en l'aiiteur. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.26% accurate

7a MK L'tDË£ MS Là MORT. kuit vers de huit syllabes chacune. L'édition, sans lieu ni date, parait être de la fit du iv* fiiècle.Sur le premier feuillet se voit une Agore représentant des moinçs qui mettent un mort en terre « et au-dessoufr de cette pla»^he le texte débute par ces deux vers : « Je fus indigne serviteur » Au lenifffi de ma premièra jeunesse. » Indépendamment des Danses Macabres et des autres Danses des Morts , publiées d'après Holbein sou&. différents titres, comme : Us simulacres et historiées faces de la Mort^ Imagines Mortis^ Icônes Moriis^ Theatrum mortis humanœ^ etc., on vit abonder les réimpressions d'opuscules tels que : le Débat du corps, et de l'âme ^l), h Complainte de Vâme damnée (2), la Vision de V ermite (3), Exhortation de bien vivre et <fat bien mourir, la Fie du mauvais Antéchrist, les Quinze signes^ le Jugement^ dont quelques uns étaient fort anciens, et que les éditeurs, vu l'analogie du sujet, réunissaient presque toujours à la Danse Maeabre« Citons en outre : La Remembrance de la mort (vers 1500) et le Courroux de la mort eonlre les Anglais^ ouvrages, qui semblent avoir été enfantés par le spectacle des calamités publiques. La haute littérature,, dans les (1) VAUwcaHo animer eè earporiê est tm dm imutmnags conceptions enfantées ^u moyen âge parla peiv de Tenfer et de la damnaUon éternelle. Eflle a produit des monnmeuts littéraires dans tentes les langues des petiptes chrétiens, et cela, asstire-t-on, dès IftX* siècle. ^L Ëdelestaml du Mii»il, data son ree«ai] des Poésie» latines populaires antérieures au xii* siècle, nous en a Tait connattre un intitulé : Vision de Fulbert^ diaprés les manuscrits iC àl^L fiibttotiièque nationale, ronds de Saiat-Vfetor, n* &3ea. Bibliothèque de Bruxelles, et i>*û3S, BiMiolkèqne M«mrine. Ce dériver manuscrit, diaprés M. Edelesland, semble avoir été écrit dans le xii* siècle, près de trois cents ans avant les deux antres. Utie des vevsloos allemandes imprimées dam te FriAhHhge^ gab0 de. M. de Karajan dont IVcriiuJ^ a les carnctèces «rdinalfes du XIV* si^le, en est la traduction presque textuelle. Ce genre de pnrodttctlons se retrouve plus anciennement encore dans un maMMcril aagk»«aiMk eoftou sous te nom d^Exeter, dont récriture reiponte au * siècle* [Voy. Conybearc« lUustr. of An^lo^Saoson poetr%, p. 232) ; HildebQrta narté le même sujet sous le titre de Queri^nonia et eonftictM camis etspiritus (Voy. tîommey, SuppUmeHhtmfaifWi^t p« /i2l). CMk.QHMih*U nms vt>»loii aélili|«fr te Débat, en vers léonioii, pav

Kobert GresserTéte (K^y. U;j(sec* p. 997 ; et encore le Querimonia de Hlldeberl et Slôckeus Animœ étmmHm kÊnmtta et tormento, Hambourg» 1609, In/k'^. H i^>st gtfit^4ire pwk une soi^le UMéra«me moileaK^ qik ne t^m^kt «iwelque poème de ce genre. On peut citer, en fran<;al8. De le desputison de l'Ame eé det Cors, BibUothèque de F Arsenal, n* 2SS. Belles lettres françaises ; De conflictu corporis et animœ (Wright,» Walter Jfope$),'puis une autre version ibidem, p. XXI 1(. Le. D^at du corps et de rame a été aussi imprimé è Parfe (in-fol. i/i9i),,par]>Mltearde la Danse Macabre,. Guyot Marchant, qui Ta également p«MI^ à la sotte de cette dernière. Il se trouve dans le Miroir de VAme, In^-, golh. (catalogue de h Valîlère, n" 2797) et M. Grasse (IMhw^ einêr allgemeinen Literdrgeschichte, U II, part. Il, pt il#d) en mentionne une inS*saus fndtcatlon de lieu ni de dMe. M. de Karajan en a publié dieux versions allemandes {FrUh" Ifnffsge^, p. 98 et m), etit en existe probablemient d'autres dans la- même langue. On en eonnaît jusqu*â quatre versions en vers anglais (recueillies par M» Wil|rtii). te eftfossède aussi deux versions flamandes, mie|fec({ue, une provençinlki,, une ou deux espagnoles, une italieaQA. (par Jacpfda^ 4a Xod^ Laude)^ une danoise et une sMédsis* (jwsir iftiaiitaltsii éen^wees, voy. Edclestand du Méril, ouvrage précité, p. 219). L^ versions en prose, Vilement trè» oombreoses, ont ordtnairement pour titre en aileLe miroir de tdime (4er Spieisd der Seele). U forme dinlognée employée dans ces corapailtinns.» toii qu^elle fût une imitation de Platon et de Cicéron, des vers fescennins ou de la poébie orientale, soft qnVIie fût)e produit naturel dn jdévekqpperoent et Ttafirtl hiomain» était déjà popnMre aa U* siècle (^oy. les œuvres de saint Justin et de MiautMis F«ttx), et se rencontre dans un grand nombre d*ouvrages tant sacrés que proAines. Elle est m^me encore recliercbée dans la Ittératnre da peupl(^« téteoin la disputa de Baeus et de Priapi^, cêmpomaêi^ (en patois de Sarlai), per lou sieur Roussel. Enfin» c'est sons cettft forme que Villon a composé, en vers, un débat du cœur et du corps, Oxensitem, en prose, «n délnt du eerpeet de Véme, et quelques auteurs modernes d*antres iniutioiis de Tanote t«jet meaà et religieux, traité c*;tte fois au point de vue philosophique. 4hisl François de Neufchâteau a publié en i82iï un ouvrage en vers Intitulé \tCorpê et tâme. Xavier <le Maislr^, dans le Voifa§B OÊiêmtr ds ma chambre^ a eftcore rappelé la ntae Idée par sa |hintf distinction de Pâme et de la l>éte« (2) De même que te débat du corps et de Tâme , cette compÙatea été pttlittée à part. Il en exMe piusienn édWons

AnK une de Mictiel Unoir (tio^. BrnntU itoi. du kbr.^ t»> Kp^ 7â6)« Le débat du corps et de râme,^la vision de Termite et autres opua* estes anatognes ont élé aussi pulittés séparément, mafo 1^ exemplairet en MMit fiMPt nnn. (3) Les visions étalent une forme généralement adoptée pour donner du relief et du crédit aux ouvrages (hmagfnation ; mais Tes écrivains du. moyen &ge en ont consldécablemeot ahnsé; ils ont débile sous le nom de Visions toute sorte d'extravagances et dn bizarreries. Les moines surtout se sont signalés sons ce raMork La morne solitude des cloîtres enfantait dans kur cecvean dna hallucinations qu'ila revètajenlde cooleucs poétiques et qn'iUiat salent paw^ser pour dies cévélatlons divines.. Une cijcconsunce pour ainsi dire obligaioire dfi. U vision, était k wyafis. dana Tauloa monde. Les écrivaina satiriques ont tiré ua boa parti de. ce cadift littéraire. Ils sont descendus pijja d'une (nia chfii las modst, afia d'avoir te droit de raUler les vivante ànl nombre ée^Yisinna transformées en aU^orîes. satiriques^ H faut citer les.iVjuii& SemUossén^ ou les Vision<t de. d^m Francisoo de Quevedà ViU^^g/a^ t»uimte& du portugais en fraan^is^ aunwentéesde la Réfoxmatùm 4sa40r> fers^ etdfiUk relation (fo voig/ngnB de Calvia. ems C/SyME^M^J&Epésa» et aux enfers,, par dflmGalaOb MoaTeUe é4ilioii«,Bn»iall«tiw ImiftdnGcteclfi^/ i70a«, i vnL ia-^SMa asûindn noii cmlkni une. Fiaspn dfila iioxtet de.sQnfaJlm% Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.89% accurate

TEXTE HEA DA3«âl9 Hfô MORTS. 4d temps qui suivirent, eul aussi le goût des lamentàtieBS fanèbres» Il n'était pas on poêle, pour ainsi dire, .4|Ui ne mit un crêpe à sa lyre et qui n'allât porter son Uibut de plaintives élégies t la ,mttse des toiùh bemix. L'un écriva.tt son testament, l'autre son Deprcfunàù, un troisième son épitaphe. Tow se prenaient ^chanter la mort des femmes qu'ils avaient aimées (l). Villon, le poëte favori de Louis XI, l'enfant gâlé de Paris, malgré ses habitudes de débauche , avait conservé une délicatesse de pensées qui se révélé en maint endroit de ses œuvres. Voulant reprocher à la mort de lai avoir ravi sa maltresse, il trouve, pour formuler sa plainte, des accents d'un naturel et d'une mélancolie vraiment sublimes. Le I^y qu'il écrivit à celte occasion est un petit chef-d'œuvre (2\ Après lui, Marot fait des complaintes sur la mort de plusiems grab^te personnages,. ses contempoi*ains, et sur la perte. de ses amis. Il fait aussi ce qu'il appelle son ci m^téère, c'est-àKlire un recueil d'épitaphes, les unes sérieuses, le& autres comiques ou satiriques. Il est ^'tain qu'il eut plus d'une fois la Danse des Morts présente à la pensée (8). C'est ce qâe prouve itt cdttt^ plainte sur le jeune baron de Malleville . Parisien, Après avoir énuméré les qualités de ce gentilhomme , Marot dit, en apostrophant la mort : Las, or e»t-il à sa dernière dance Où toy la mort, lui a fait sans soulas Fake Taux pas, et mortelle cadence Sous dur rebec, sonnant le grand hélas. (1> Charles d'OrMans a composé sur la mort de sa dame une baHade dont toIc! les premiers vers: • Las ! mort , qui t'a fait si liardie, , De prendre la noble Princesse, Qui étoit mon confort, ma vie. Mon bien, mon plaisir, ma richesse? Puisque la as priiis-ma maltresse, Prens moi aussi son servi teur . Car J'aime mieux prochainement Mourir, que languir en tourment. En pasme, soacy et douleur» (•2) La^^ ou plustôl Rondeau. MORT, j'api>elle de (a rigueur. Qui m^as ma mai tresse ravie. Et n'es pas encore assouvie , Si tu ne me lieus en langueur* Depuis n'eu force ni vigueur, Mais que te'nuysoit-etle en vie. MORT... Deus estions et n'avions qu'an cneiir. S'il est mort, force est que devfe (que je meure) Voire, on que je vive sans vie Comme les images par cnenr. Mort-.. iViLLOK.' Œuvres, lai Ûaye, 1742 f. 103.) Villon revient fréquemment dans son Grand Testament sur cette pensée de la mort qui lui a pariicullërement inspiré sa ballade des Dames du temps jadis, oelle de» Seigneurs du temps jadis ^ et enfin une troisième où le même sujet est encore une fols traité. La forme interrogative sous

laquelle il procède dans ces trois ballades àTénumérailon des personnages illustres dont il évoque le souvenir, est carastéristique et me parait Imitée d'un canUqoe fort populaire du xn* siècle intitulé : Canticum de morte, Gantk}Qe sur la mort, où l*on se demande pareillement ce que sont devenus les grands hommes du temps jadis. Pour constater la ressemblance, il suffira de comparer les fragments ci-après : Gbi plato, uW Poipliyriti»? Ubi TnlUns «it VirgUiua? Dbi Tbatoa, «M fimpedodes , Aut egregias Artitoleles? Alexander oM, res BHwInHW? Ubi Hector Trojsfortissimus? Ubi David rex doctissimus ? CbiSalomo pmdentissimus? Dbi Helena Parlsque roseoa? (Camihum de pterfe. V. KàMBMM^ CkrUtêUU Jntk^hifif.} ^ Dictes moy ou ne en quel pays, &t Flora la belle Romaine , Arcliipiada , ne TbaTs, Oui fut sa cousine germaine. Echo, parlant quand bruyt on maine Dessus rivière ou sus etan , Qni beanltë eut trop plus que humaine. Mais où sont les neiges &antan (de Tan pass4$). (f: Villon, Ballade des dames du temps jadis.) Qui plus, ou est le tiers Calixte Dernier decedé de ee nom . Qui quatre ans tint le papaUate ? Alphonse le roy d'Arragon La gracieiii duc de Bourbon? -^ Et Afttts le n>i de DreUigneu Et Cliarles septiesme le bon ? , Mais où est le preux Charlemagne? (Le même. Ballade des seigneurs du temps Jadis^) (3) Dans sa complainte en mémoire de messire Florimond Robcrtet , il nons présente la M6rt triomphalement montée sur le char du défunt et agitant le terrible dard qu'elle tient à la main en fuise de sceptre, ta France tient se plaindre à elle du tort que loi fait la perte de messire Florimond , dont les poètes feront néanmoins revivre la mémoire , en dépit des arrêts de (a cruelle souveraine, A ce défi, Taùteur raconte que la maltresse du genre humain, surprise de s*entendre regarder conime inutile, prend la parole avec vivacité. La réponse de la Mort intitulée: la Mort à tout humain^ renferme des traits piquant» contre le clergé , par exemple, celui-ci : Peuple séduit, endermy en ténèlra Tant de loiigs Jours par la doctrine d'kottne, Pourquoy me fait tant de 'pompes ftan^aei, , Puis que ta iKMche inutile ne nomme? Tu me maudie, quand tee amis asiomme i Mais quand ce vient qu'aui obsèques on chante, Le prestre «done qui d'at^eM en ha saiMne Ne me dis pas nMHidtte »e meMbmte. Et encore ce passage: Messes sans nombre, et force auivêmirea^ C'est belle chose, et la façon j'en prise i Si s^ les chanta, docbes et iuiuinaiif» t Mais le mal est en l'avare prestcise » Car si tu n'as vaiUaut que ta dieutoe. Tien toy certain, t^u'aprèa le tien trcspas, Il n'y aura ne couvent, ne egitser Qui itour

toy sonne, ou chante, ou face un pas. (CfXBEirr MMcor, (Xnwres'; La Haye, f70#, Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.57% accurate

2h DP L'IDÉE DE LA MORT. Ronsard ne fut pas non plus en reste avec la mort, et lui adressa une de ses odes. Philippe Habert imagina de décrire son palais dans un assez long poëme intitulé : Le Temple delà Mort (1). Pelisson a fait Téloge de cet ouvrage auquel Tauteur travailla pendant trois ans; Vint ensuite un écrivain peu connu, mais qui mérite de Fêtre davantage, et dont le nom , d'ailleurs , a été sauvé de Toubli par une citation de Molière. Cet écrivain, le conseiller Pierre Mathieu, publia des quatrains de Xd^ Vanité du monde ou Tablette$ de la vie et de la mort, où Ton trouve des pensées fortes et quelques vers heureux. Notre immortel fabuliste, le bon La Fontaine, s'est plu à nous donner deux versions de la fable d'Ésope, la Mort et le bûcheron; il a écrit en outre Ijx Mort et le mourant^ qui commence par une leçon sur la nécessité de mourir et se termine par une moralité où l'auteur répète avec les anciens qu'il voudrait qu'on sortit de la vie ainsi que d'un banquet. C'est aussi le désir qu'a souvent exprimé notre illustre Béranger. Dans l'admirable petit poëme qui a pour titre : Treize à table, il fait jouer à la mort le rôle d'une amie (2) et ne craint pas de répéta (l) A\i creux de ce vallon , dès l'enfance du monde Est un teni|il'; fameux d*une figure ronde ; Quatre portes de fer en quatre endroits divers, Par l'ordre des deslins, partagent l'univers : L'une est vers le couchant, et l'autre vers l'aurore i L'une voit le Sarinathe, et l'autre voit le More ; Et M viennent en foule et sous d'égales loifl. Les Jeunes et les vieux, les peuples et les rois. (P. Habbrt, Lé Temple de la mort,) (3) c Vois, me dit-elle, est-ce moi qu'il faut craindre? • Fille du ciel, l'espérance est ma sœur. » Dis- moi, l'esclave a-t-it droit de se plaindre > De qui rarrache aux fers d'un oppresseur ! » Ange déchu, Je te rendrai les ailes, » Dont ici -bas te dépouilla le sort. * Enivrons- nous des biaisers de nos belles ; Non, mes amis. Je ne crains plus la mort. (néRANGER , Treize à table,) Beaucoup d'écrivains n'ont pas craint de plaisanter avec la mort» surtout quand ils pouvaient le faire aux dépens d'aatrui. Aiiatise rencontre-t-U de fréquents exemples d*épigrammes sous forme d'épilaphes. La Danse des Morts a même été parodiée. M. Achille Jabioal, pour faire connaître le sensdea inscriptions dont les Danses murales sottt ordinairemetit accompagnées, s*e8t servi (à tort, selon nous, puisqu'il ne s'agissait point du véritable texte de ces danses) d'un livre intitulé : Le il faut mourir, et Us excuses inutiles que Van apporte à cette nécessité^ le tout en vers burlesques^ par inalire

Jacques, chanoine créé de l'église métnipolitaine d'Embrun. On jugera du style de cet ouvrage par le peu que j'en rapporte ciaprès: (C'est la Mort qui parle.) Que ces disputes sont frivoles . Qu'on agite dans les écoles , Pour scavoir quel est le plus fort Du Tin, de l'amour ou la mort 1 Je croy qu'il faut faire litière Du débat de cette matière ; C'est un conte k dormir debout... Je parcours toute la Syrie, Je vay traverser l'Arabie , Et là Je frappe quand Je veux Ces nègres qu'on appelle heureux. . De ïk passant dedans la Perse D'un coup de Javelot je perce Ce grand Saphir rempli d'orgueil « Et luy Sû9 voVr dans le cercueil Que ma puissance est sans seconde. Je fais voir mes A>rces égales Bans les Indss orientales ; Je traite le roi de Pégu ' Ke plus ne moins qu'un gueu tout nu... Pour le grand-duc de Moscovie, Je le réduis an petit point. Quand du moule de son pourpoint J'pn fais un horrible squelette, etc. Ce n'est pas tout : Après la parodie est venu le vaudeville. Femi le chevalier d£ Pfis, l'un des zélés du ta veau moderne, a mis la Danse Macabre en chanson. Je dois à l'obligeance de M. Richard de connaître cette pièce singulière qui a été publiée dans i'Ëpicurien fran4;ais ou les Dîners du caveau moderne (Paris, J.-B. Poulet), 10* année (1814), quatrième trimestre (octobre), p. 53. Le titre porte : La Nouvelle Danse Macabre^ Vaudeville dédié aux petits maîtres et aux femmelettes qui ne peuvent souffrir qu'on parle de mort dans une ode anacréontique. Air: en retenant de bals EN SUISSE. Elle renferme trente couplets ou quatrains accompagnés d'un refrain de quatre vers. Faute d'espace , Je ne citerai que les suivants: Peut-on craindre an siècle on na Ce tableau clier k nos aie», Où la mort {loursuit tous les hommes. Riches et gueui. |eunes et vieni ? La Danse Macabre, Prouve que la Uort Malgré qu'on se cabre, Jamais ne démord, {bis). Petits maîtres pusillanimes. Quand U mort vient dans un couplet , \ os pâmoisons sont unanimes Tant son air blême vous déplaît? La Danse Macabre, etc. Comme les premiers rois d'Egypte, Vou4 n'auries donc Jamais aine A dîner au foud d'une crypte Tout près d'un squelette embaumé ? La Danse Macabre, etc. Cerveau étroits, esprits opaqnci. Vous n'oseriez donc pas ouvrir Le poêiiie de maître Jacques (a) Intitulé s Le faut mourir ? - La Danse Macabre , etc« Vous n'eussiet pas aui catacombes Suivi les membres du Caveau (6) ! Six cent mille tètes sans tombes T chantent toutes de niveau. La Danse Macabre , etc. Mais approchei de mon optique.... Pour voir ce que vous allez voir { C'est du moderne et de l'antique Qu'amalgame ici mon savoir. La Danse Macabre , etc. Adam côte k c6te avec Eve, Abel. Caln. Sem, Cham et Japbct Tentent d'échapper à son glaive ; Mais zig et zag

! c'est d^k fait ! La Danse Macabre, etc. fil) AUiuian & TouTrage dont il est qncttion dans la noie ci^deMOS. (b) Vue députiiiion nombreuse da caveau moderne risita, le mots dernier, les cularombei Je Pui-is; il y improvisa des couplets, au grand ëionnement des Auglais qui t'y etaicnl rendus le même)oar» (Ifote fointe à la cbenson.) Digitized by Google

 devant elle, en s'âdre^ant aux autres convives , ces douces exhortations : De vos chansons ranimez l'allégresse ! Calmez la soif de ma coupe épuisée ! Enivrons-nous des baisers de nos belles ! Que le plaisir use en paix notre vie... Un brillant écrivain, artiste et poëte, qu'on a présenté à tort comme un partisan exclusif du culte sensualiste de la forme, est un des auteurs qui , de nos jours , ont le plus souvent inter* rogé la mort, puisant dans cette âpre méditation les pensées les plus originales et les plus profondes. Le caprice de Tesprit humain avait déjà doté la littérature d'une Danse des morts, d'un Théâtre de la mort ; grâce à Théophile Gautier , nous possédons aussi une Comédie de la mort. On le voit , les titres les plus mondains désignent ici le sujet le plus austère. La Comédie de la Mort est une conception neuve et hardie; elle débute par une pièce de ver^ intitulée : Portail, dont la disposition est basée à dessein sur le nombre trois. Ensuite vient une partie qui a pour titre : La vie dans la mort. Là, s'entame un étrange dialogue entre le ver et la trépassée. La seconde partie ou contre-partie de la première est intitulée : La mort dans la vie. Nous y voyons paraître Faust, Don Juan, comme personnifications du doute, de l'impuissance et de cette exaltation mystérieuse et maladive, soif de Tantale, qui dévore la créature : le sentimeiSt de Tinfini. Enfin l'œuvre conclut par une invocation au plaisir dans le goût antique : le cadavre, exhumé des charniers du moyen âge, redevient pour un instant ce joli petit squelette d'ivoire qu'un esclave complaisant fait manœuvrer sous les yeux des aimables libertins : Hâtons-nous, bâtons-noas! notre vie, ô Théone, Est un cheval ailé que le Temps éperonne. Hfttons-nous d*en user. Chantons lo, Péan. ....,..•• Mais, vain espoir, la Mort reparaît, hideuse, décharnée, et sa lugubre image nous laisse sous l'impression de la tristesse et du découragement. Ces sentiments, d'ailleurs, paraissent naturels au poëte. A l'exemple de Pétrarque, Théophile Gautier s'étonne que les hommes songent tant à l'avenir et s'occupent si peu du présent : il adresse ces vers touchants à la gloire : Combien au beau moment, <iloire, 6 froide statue ! Gloire que nous aimons et dont Taraour nous tue. Pâles, sur ton ëpaule, ont incliné le front! Et plus loin, insistant sur le prix de la vie, il se demande pourquoi l'on consacre au travail des heures que rien n'empêche de consacrer au plaisir. Pour vivre, cependant, il ne faut que vouloir : Pourquoi né vouloir pas ? pourquoi ? pour que Ton dise. Quand vous passez : « C*est lut 1 » pour que dans une église Saint-DenLf,

Westminster, sous un pavé noirci On vous couche à côté des rois que le ver n^ange, Voyez pasBer la belle Hélène, Voyei passer le beau Paris, Ninon, Phryné, la Madeleine, Jean de Meung et Jean de Paris. La Danse Macabre, etc. An millen de ce bal célèbre Voyez le pape Borgia ! Il pleure et chante un air funèbre, Tont contraire k l'alléluia. La Danse Macabre, etc. Boéoe, Toung et saint Jérdme Ont peine k se mettre en chemin, Eux qui faisaient tome sur tome. Une tète de mort en main. La Danse Macabre, etc. De ce ménestrel dans Tangoissè, ' Comme elle brise le rebec ! Comme à ce chantre de paroitse. Sans mot dire elle cl6t le bec. La Dansi Macabre, etc. Muse en couplets trop libérale. Me» lectenri pourraient se lasser : Reste à leur fournir la morale. C'est qu'il nous faut tous la danser ! La Danse Macabre , etc. Les artistes n'ont pas été moins hardis que les poètes dans leurs évocations de la pensée funèbre. Nous terrons plus loin comme Us ont croqué joyeusement. le lugubre personnage qui symbolise Fanéantissemeni de Tenveloppe charnelle du corps humain. Quant aux musiciens ils sont tout aussi aguerris sous ce rapport que les bons chansonniers et les Joyeux buveurs. L*auteur de Moniano et Stéphanie, feu Henri Berton, a fail les paroles et la musique d*un âmon à quatre voix intitulé : Vive la mort, k
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.23% accurate

M SYMBOLISATION, PEItSONNIFICATION ET RBPRÉSEÏTATION DE LA MORT. ITayant fMwr rons plenrer q«*mie figure d'ange fil cette jBscripik» : c Un grand iMwme eit id (1). «^ En lisant ces vers on se rappelle involontairement Papostrophe du chantre de Laore : 0 ciedil U ianlo afiaiicar cLie giova 7 TuUi loinaleaila graa madré anlica ; El nome voslro appena si risrova. C*est ainsi que rintellîgence bumaine tend à résigner ses pouvdrs et à se soustraîxe aux glorieuses préoccupaiioQsde rîniiiiortalité. 11 faut doue repousser de toutes ses forces i'idée de la naort, dès qu'oa se seot eoeiin à y puiser ce découragenoeiit foneste qui 6te à rhomme le moyen démarquer par de grandes choses la trace de son passage en ce monde. O vous, artistes, savants et poètes* écootez ie raoraUste qui vous exhorte à ne pas mépriser)a gloire (2) ; écoutez surtout le vieux Pierre de Blois qui vous dit dans la langue de sérudits du moyen âge : Sola scripta sunt quœ moniales quœdani fama immortalilatis perpeluanL Gest uniquement par les œuvres de la pensée que les hommes perpétuent leur mémoire dans les siècles à venir l II SYMMOUBAVlOn, FEBSONNIFIGATION ET aEPRBSEHTATIOH DB LA MOBT. Imaces et tableaux de« Danae« des MortA. La vie et la mort, le to beornot to be^ cette antiihèse qui renferme le problème des destinées de Punivers et que rappellent allégoriqueraent tous les mythes religieux, équivalent, dans l'ordre des phénomènes physiques , au jour et à la nuit , et , dans l'ordre des phénomènes moraux, au bien et au mal; l'esprit humain» en persoanifiant ces objets» a tenu compte sciemment ou instinctivement des rapp<H*ts qu'ils ont entre eux, et a exprimé ces rapports au moyen d'une certaine conformité d'attributs et d'emblèmes. Toutes les religions, dans leurs théories théogoniques et cosmogoniques, ont donc entre elles de nombreux points de contact par suite de la symbolisation et de la représentation de l'idée complexe : la vie et la mort, le jour et la nuit, le bien et le mal. L'opposition contenue dans cette idée est rendue sous ses trois faces à Tétat de symbole : d'un côté par les divinités èten^^«nfe« ou créatrices qui habitent l'empire de la lumière (les régiomsupérieures ou rôgions célestes) et engendrent l'amour et la vie ; de l'autre par les divinités malfaisantes ou destructrices qui séjournent dans les ténèbres (les régions souterraines ou infernales) et enfantent la haine et la mort. Le genre humain a été représenté livré alternativement au pouvoir des unes et des autres; en

sorte qu'il s'est établi parmi les mortels des divisions et des subdivisions analogues h celles qui se rencontraient parmi les dieux. C'est ainsi qu'on a distingué sur la. terre des bons et des méchants, c'est-à-dire des gens animés par le bon principe, et d'autres voués au principe du mal : les premiers destinés éprendre place un jour dans le ciel & côté des divinités bienfaisantes avec lesquelles ils étaient restés moralement en communication; les seconds condamnés à rejoindre tôt.ou tard dans l'enfer les divinités cruelles dont ils n'avaient pu réussir à secouer (1) Et ce grand homme .<«.. souê trots pas un enfant le mesure, dit nn aiUre poêle, Lamartine, aii «wjet de RMiaparte, dans mt Méditation consacrée k la mémoire du, béros. (2) Vauvenargucs. Digitized by Google

 le joug. Ce partage des dieux et des mortels en é&ax classes, en deux camps opposés» constituait un antagonisnoe permanent, source étemelle de lottes et de vicissitudes. C'est à quoi font allusion un grand nombre de mythes auxquels se rattadie un* nouvel ordre de faits» tels que : le besoin d'une expiation, la nécessité d'un châtiment et l'espoir d'une rémunération future. Toutes ces matières ne rentrent point dans mon sujet ; je n'ai à m'occuper ici que des modes de symbolisation et de personnification relatifs aux anciens dogmes qui ont trait à l'idée de la mort et qui, par cette raison, peuvent avoir inOué plus ou moins directement sw l'exécution matérielle des Danses des Morts du christianisme. Dans le brahmanisme, où chaque divinité s'offre sous deux faces opposées, celle de la création» de la conservation de la vie, et celle de la destruction, de la mort,^ du mal , le principe destructeur est représenté par Siva (1) dont les Pouràna, recueil de légendes mythologiques des Hindous, tracent ainsi le portrait : « Il erré entouré d'une légion dé démons et d'esprits , ivre , nu , les cheveux épars , couvert des cendres » des bCkchers funèbres, paré d'ossements et de crânes humains, quelquefois riant , quelquefois criant. Il a » en outre trois yeux et est armé d'un trident. » Quoique cette peinture s'accorde avec le caractère de destruction que Ton reconnaît à ce dieu, le principal emblème sous lequel il est adoré fait clairement entrevoir que la destruction ou la mort n'est aux yeux des Hindous qu'un mode de régénération. Le dualisme de la religion brahmanique , admettant pour chaque divinité masculine une divinité correspondante du sexe opposé, Siva a une femme, et cette femme, nommée Devi ou Bhavâni, est représentée sous diverses formes. Dans le Bengal elle a la peau noire et le visage hideux ; elle est toute dégoûtante de sang, et les serpents qui l'enlacent lui font avec des crânes humains un horrible collier. Comme Siva, Bhavâni a deux aspects différents^ emblèmes du jour et de la ndt, de la vie et de la destruction, du bien et du mal. Elle est tour à tour Ganga, la lune, l'humidité primitive» symbole de la fécondation, et Dourga, la déesse terrible, montée sur le lion et terrassant le prince des mauvais esprits » le géant Mahéchâsoura ; elle est encore Cali ou Maha-Cali , la noire déesse» la déesse des enfers, ou enfin Roudra, la mère des larmes. On offrait à Bhavâni, considérée comme divmité infernale, ainsi qu'à son féroce époux Roudra, des sacrifices sanglants (2). Dans lenfer {patala) brahmanique , où , d'après les livres hindous, sont enfermées les âmes

coupables, nous comptons vingt et une divisions dont chacune porte un nom exprimant le genre de supplices que Tâme y endure. Nous y trouvons aussi plusieurs divinités secondaires de la mort chargées de déterminer la nature des tourments qui doivent être infligés aux coupables. Agni, génie du feu , est le gouverneur suprême de cet empire. Yama, qui n'est lui-même qu'une forme de Siva-Roudra, en est le grand juge , et Varouna, dieu des eaux, représente une sorte d'exécuteur des hautes œuvres de la cour infernale. C'est lui qui retient les coupables au fond de l'abîme et les entoure de liens formés de serpents. Le principe destructeur, juge et vengeur du culte hindou, est figuré d'une manière très expressive et avec des attributs pariants , dans le groupe de Mahadevâ-Roudra-Cali et de Devi-Roudrani-Cali que j'ai reproduit pi. I, fig. 7> d'après Creuzer, Religions de Vantiquilé (trad. par Guigniaut , Expk des pi., sect 1, p. I, pi. IV» fig. 26). Des crânes, des flammes, des serpents, des damnés qui supplient et qui sont précipités dans le gouffre ardent, expliquent suflisamment ici le caractère des deux figures principales oii nous retrouvons le couple redouté de Siva et de Devi ou Bhavâni , considérés l'un et l'autre comme divinités armée» pour la destruction et exerçant aux enfers leur terrible pouvoir. En Chine, au Japon, dans la Mongolie, (1) La Triade on TrimonrU hindoue se compose de Brahma, prin- (Foi/. Creiner, fkUgioM^dê l'antiquité, trad. par J.-D. Guir cipe créateur ; de Wishnou, principe conservateur, et de Siva prin- gnant.— Paris MDCCCXX V et suiv. Treutiel el Wurl«, 1. 1, 1'* part, cipe destructeur. Toutefois» en raison de la dualité que représente p. iSO et suiv,) chacune de ces divinités, Siva, sous les noms de Bhava, de Bhaghis» (2) On immolait Jadis à ces <feux divinités des vidiiiies tau^ Bbagavan, Deo-Nâch, est le père, le générateur, le Dieu bon et lu- maines. Le fait est avéré par les Pourflnas. Rfafs depuis longtempt nineux ; sous ceux de Roudra, Gala, Kara, Ougra, cVst une divi- ces affreux sacrifices ont cessé ; on n'égorge plus sur leurs autels nité terrible et menaçante qui se plaît dans les demeures des morts, que des animaux particnli^rement désignés et choisi» dans ce bot, s'abreuve de sang et de larmes, exerce les plus atroces vengeances, tels que des agneaux, des coqs, etc. punit, récompense en maître absolu et domine sur les démons et (Voy. Creuzer, ouv, préc, X. f, i^ part. p. 166, note 1.) sur les âmes. Digitized by Google

2d SYMBOLISATION, PERSONNIFICAÏON ET REPRÉSENTATION DE LA MORT. le Thibet et dans plusieurs autres contrées de la Haute-Asie, les sectes bouddhistes professent à peu prèa les mêmes doctrines que les Hindous sur la mort» sur Tenfer, sur le châtiment des fautes et sur la régénération future. Afin de pénétrer les fidèles d'un saint effroi, les pagodes sont ornées de peintures représentant les hideuses scènes de la justice infernale. Les idoles qui président aux funérailles ont souvent en main des crânes ou des serpents. Il en est d'autres que Ton voit terrassant un énorme dragon ailé ou bien un grand diable cornu et armé de griffes assez semblable à celui des légendes chrétiennes. Ainsi que dans le brahmanisme, Tenfer bouddhiste est peuplé de démons horribles divisés en plusieurs classes, parmi lesquelles nous en distinguons une formée de serpents diaboliques et de géants magiciens. Yama , le grand juge , est devenu pour les Chinois Yang-lo ou Yan-molo, et pour les Thibétains Gchin-raje ou le prince de la mort. Chez les Perses ou Parses, appelés aussi Gaures, voués au culte de Zoroastre ou mazdéisme, Ahriman, principe et auteur du mal, antagoniste d'Ormuzd, principe et auteur du bien, n'est autre que Fange de la mort qui habite un lieu désigné dans le Zend-Avesta par l'expression de fferme des ténèbres les plus noires. Le serpent est son emblème. Les Dews ou démons, serviteurs d'Ahriman, par le commerce charnel qu'ils ont entre eux, donnent naissance aux Daroudjs, démons inférieurs qui multiplient la mort dans le monde, trompent les âmes et sèment partout la désolation. La lutte du bien et du mal, de la vie et de la mort, du jour et de la nuit, a pour symbole le combat d'Ormuzd et d' Ahriman et celui que se livrent les serviteurs de ces divinités, les Izeds et les Dews (1). Chez les musulmans, l'ange de la mort se nomme Aszaël ; c'est lui qui accueille l'âme dans son passage à une vie nouvelle , et qui la conduit devant son juge. Israfil, le gardien de la trompette céleste , la fera retentir deux fois à la fin des siècles, la première pour ôter la vie à tous les êtres animés, et la seconde pour ressusciter tous les morts. Une religion sanguinaire, dont l'origine n'est pas bien connue, mais qui, chose étrange ! paraît avoir de nombreuses affinités avec les niythologies du monde ancien , bien qu'elle appartienne à une contrée du nouveau monde , la religion mexicaine, a des dieux de mort et de vengeance. Celui qui préside aux sacrifices expiatoires, arrosés de sang humain, siège dans un temple dont les décorations naturelles sont faites avec des crânes humains et des ossements

agencés avec art, comme celui de l'idole mexicaine que l'on voit représentée pi. III, fig. 2. A la fête de ce dieu, les prêtres accordent au peuple la rémission de ses péchés. Les temples sont ouverts à la foule repentante. Un des principaux ministres de l'idole paraît en public et sonne du cor en se tournant vers les quatre points cardinaux, d'abord vers l'orient, ensuite- vers l'occident, puis vers le nord, et enfin vers le sud. On dirait qu'il veut appeler toute la terre à la pénitence. Quand il a fini de sonner, il prend un peu de poussière et la porte à sa bouche en montrant le ciel. Ceux qui assistent à cette cérémonie et qui ont quelques fautes à se reprocher, les confessent hautement, ne pouvant résister, dit-on, à là frayeur salutaire que le son du cor porte dans leur âme. Naguère, comme chez les Hindous , pour que l'expiation fût complète , un captif était immolé sur l'autel du dieu de la pénitence. Les Mexicains ont encore une autre divinité, non moins farouche que la précédente et qu'on représente sous la forme d'un serpent colossal. Au reste, tous les peuples barbares ou d'une civilisation peu avancée , tant de l'Afrique que de l'Amérique, tant de l'Orient que de l'Occident, se prosternent devant des figures monstrueuses et fantastiques qui rappellent ces chats-huants, ces asmodées, enfermés dans des tabatières d'où la pression d'un ressort caché sous la boîte les fait sortir tout à coup à la grande terreur des petits enfants. Combien de peuples, hélas ! ont été des enfants en ceci et ont tremblé devant des simulacres de bois barbouillés d'ocre (1) L'idée fondameniale sar laquelle il faut insister, ditCreuzer Les Hindous de race arienne, empruntèrent aux anciens Perses, dans sa Syinl)olique, c'est comme on le voit , un dualisme de la l'idée de cette lutte entre les divinités du ciel et les mauvais génies, lumière et des ténèbres , c'est une lutte entre les deux principes Indra combat à la tête des Souras, contre les Asouras ou démons qui doit se terminer par la déraite des ténèbres. Ces deux principes conduits par Bali qui est le même qu'Âhriman. supérieurs sont présentés comme deux êtres: Ormuzd , la pure Dans les avatars ou incarnations du Dieu sauveur Vichnou , il lumière, le bon principe personnifié; Ahriman, les ténèbres, le est constamment question des victoires que cette seconde permauvais principe, le génie du mal, devenu tel par envie, car ii fut sonne de la trimourti, ou triade, remporte sur les méclianlcs aussi bon dans Torigine. (Creuzer, Relig, de l'ant., trad. par Gui- divinités, gnaul, t. I, l"part.,p. 321.} Digitized by Google

 OU
de vermillon? Combien d'époques ont éié imbues de ces chimères et ont redouté la présence de Satan sous ses formes les plus hideuses? Le moyen âge ne croyait-il pas à l'existence réelle d'un grand démon barbu, armé de griffes, portant une queue et des cornes? Ce qu'il y a d'étrange, ce qu'il y a de fâcheux à constater pour l'honneur de Tesprit humain , c'est que les plus grands hommes n'aient pas été exempts d'une pareille faiblesse, dont on rirait mûrement si l'on ne Be rappelait qu'elle a enfanté de sérieux malheurs. Mais laissons de côté ce triste sujet, et abordons un nouvel ordre d'antiquités. En Egypte, les termes du dualisme furent personnifiés dans Osiris et Typhon, dans Isis et Nephtys, dans Horus et Apophis, tous opposés l'un à l'autre et se livrant un combat acharné. Typhon est le dieu de la mort, de la sécheresse , de la destruction et de la stérilité. Le crocodile, dont il prend la forme, rappelle le serpent ahrimanique. Observons en passant que ces deux reptiles ont été fréquemment confondus sous le nom de dragon. Typhon ne règne cependant pas , comme Ahriman , aux enfers. C'^st Osiris qui gouverne l'empire des morts à titre de soleil infernal ; mais ce titre supposant une prompte régénération, les peines de ce dieu passaient pour n'être que purgatorielles. Typhon figurait aussi parmi les divinités du polythéisme grec. Suivant Apollodore, ayant réussi à saisir Jupiter au milieu du corps dans sa lutte avec ce dieu, il lui arracha la faux dont ce dernier s'était armé pour le combattre : Voilà donc Typhon, le démon de la haine , le niauvais principe , l'emblème de la destruction , armé de cette terrible faux dont les modernes se sont servis pour. caractériser la Mort. Le combat de Jupiter et de Typhon a son analogue dans beaucoup d'autres, notamment dans celui d'Apollon, dieu du jour, divinité solaire tantôt redoutable^ tantôt propice (1), et du serpent ou dragon Python, chef d'une nombreuse famille de monstres destructeurs, parmi lesquels on place l'hydre de Lerne qui paraît avoir été une personnification de la pesteÇ2). Les autres divinités infernales que l'on rencontre chez les Grecs sont en première ligne Aï , Aïdes , Aïdonaeus, Hadès, le dieu dans lequel se personnifiait l'enfer ou bien Pluton, roi <lu sombre empire, opposé à Zeus ou Jupiter; puis Perséphone, la Proserpine des Latins ; la Parque et les Parques, la Kér et les Kêres ; les Erinnyesou Furies chargées de punir les coupables; là Mort ou le Trépas, c'est-à-dire Thanatos ; enfin les Morts, personnifications de ceux qui erraient sous forme d'ombres dans l'obscurité. Les Kêres cités

précédemment, représentaient les causes immédiates, souvent violentes et toujours appréhendées de la mort: à ce titre elles rappellent les Daroudjs du mazéisme. Elles étaient tantôt mâles, tantôt femelles suivant le sexe de ceux qu'elles immolaient. Les Erinnyes, les Poenae, les Alastors confondues souvent avec les Kêres, dont ils empruntaient les sinistres attributions , achevaient ceux que les divinités supérieures avaient frappés du coup mortel. Toutes ces divinités, <îomme les Parques et Apollon, semaient les contagions et les famines; comme les Kêres, elles inspiraient la rage des combats. Leur ressemblance avec les (1) Apollon a eu des aUributions toutes différentes et, comme le nous trouverons tout naturel que Constantin, ayant Voulu condleu des Hindous Siva, parait avoir joué le double rôle de destruc- venir le temple païen du Sosthenium en une église catholique, tenr et de conservateur. Dans ses fonctions létliffères, il lançait l'ait consacré à Tarcbange saint Michel rantagonlsle et le vainses flèches empoisonnées sur la terre pour y produire la contagion, queur de Satan (c'est-ù-dire du mal ou de la maladie, de la mort et justifiait alors Tétymologie qu'on attribuait à son nom ànoXÀv^K, ou de la mortalité) , personnage céleste dont les chrétiens invotuer, détruire, de même que le surnom de conducteur de la Parque quaient Tassistancc toutes les fois qu'ils se croyaient menacés par qui lui était quelquefois donné. A son exemple sa sœur Diane ré- quelque événement fftchenx et surtout par quelque fléan comme pandait les épidémies qui s'abattent sur les hommes et sur les la peste. Dans la Daûse Macabre, publiée à Troyes, chez Oudot, chevaux ; c'est pourquoi elle avait reçu aussi l'épithètede destruo c'est au grand saint Michel que s'adressent les pécheurs effrayés trice et une autre encore qui signifie qui aime à lancer des traits, de l'apparition du bonhomme noir dans lequel j'ai dit ailleut*s Contrairement à ce côté malfaisant ou vengeur sons lequel il ap- qu'on pouvait voir soit une personnification du diable sous les paraissait aux homînes, Apollon prenait quelquefois le caractère traits d'un Éthiopien, soit celle du mauvais esprit (du mauvais de divinité salutaire, guérissant les maux des humains au lieu de soulfle), de l'ange de la mort suivant les idées orientales, voire de les causer. L'Apollon Jasonios (Jason et Jasiôn.ont été rappro- la peste qui sévissait au temps de la Danse des morts, interpréchés d'Esculape avec beaucoup de vraisemblance) qui avait un talions qui au fond reviennent toutes au même, temple nommé Sosthenium, près de Gonstantinople, était invoqué (2) Suivant la mythologie, elle était fille de l>phoa et vivait pour la guérison des maladies. Si nous rapiurochons de ce

fait la dans un marais près de Lerne en Argolide. On la décrit coramocirconstance dé ridenlification de la peste avec l'hydre de Lerne, Dément comme un monstre ittiniense à têtes de serpents. Elle enproche parente du serpent Python, nous nous expliquerons sur-le- levait les hommes et les animaux et semait autour d'elle la désochamp le sens allégorique de la lutte d'Apollon avec ce 'dernier, et tation. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.34% accurate

 diabfes chrétiens» arec l'es méchants esprits, auteurs supposés des maux dont où ne découvrait pas U cause, ne saurait échapper aux écrits pénétrants. Les Parques, déduplicalioD de la Parque Motpa, une des anciei>nes personnifications des divinités du destin, présidait aux trois parties de ta destinée esivi&afgée dans son raj)fK)rt avec la durée, c'est-à-dire le passé, le présent et raveDJir. Ces mornes travailleuses sont Ctotho qui tient la quenouille, Lachesis qui dévide le lin ou la soie, ef la vieille Atropos, qui, armée de ciseaux, coupe le fil qtri mesure la durée de la vie de chaque martel (1). De ces trois figures , la dernière est celle qui personnifie (e plus directenient la mort; aussi Tauteur de la Dmise au(»j4veuglei.YsLri-i[introduite dans son poëme, où Madame Aèropos prend la parole en ces termes : Je ims la mort de nature ermemye qui tous vivons finablement consomme (2). Pour ce qui est des Furies, que l'on disait filles de la Terre et des Ténèbres, longtemps elles jouèrent un double rôle. Tantôt c'étaient des divinités terribles, niais justes, inspirant la crainte et en même temps la vénération ; tantôt des déesses implacables, sanguinaires et cnielles, se faisant un jeu de tourmenter les homsies, et maltraitant les bons à l'égal des méehants. La crainte d'en être poursuivi introduit l'usage des expiations. Soœ cederniei' aspect, elles prirent le nom de Furies noires; des reptiles ophidiens, des touffes des serpents eatrelacés fondèrent leur chevelure. C'est pourquoi on les désignait aussi par l'expressijon poétique ^poe^^wTCdÂau Hécate, ^vee laquelle on les a souvent confondues, était^ suivant quelques mythograpbes, la même que Proserpioe et résidait aux enfers. Elle aussi ét^it fille de la Nuit, des Ténèbres, et avait des serpents en guise de cheveux. Lucien y ajoute même des pieds anguiformes. Oa pourrait étendre davaniage et varier considérablenaeal cette nomenclature des divinités infernales, les différentes sectes philosophiques de la Grèce ayant peuplé chacune Tenfer à leur guise, suivant les traditions qu'elles avaient puisées à des sources étrangères aux croyances helléaijques, notamment aux doctrines égypto-orientales. C'est même là ce qui eûfanta un nouveau système de démpnologie reproduisant les principaux traits du Brahmanisme et du Mazdéisme. Non seulement le naal, mais encore tout ce qui peut conduire au mal , ou plutôt tout ce qui peut nuire aux honunes, y fut fransformé en

génies malfaisants. Ceux-ci de l'enfer, leur séjour naturel, se répandirent sur la terre, les uns avec la charge de tourmenter et de châtier les morts, les autres avec la mission de poursuivre et d'entraîner les vivants. Ils agissaient, soit comme les instruments aveugles de la colère des dieux, soit à titre de divinités perverses, faisant le mal pour le mal , afin de satisfaire leurs mauvais penchants. Indépendamncuent de la Parque et des Erinnyes, que j'ai déjà citées, on rangeait dans cette classe la reden»table Nénfiésis, lesPœnae, les Alastors, les Hydres, les Scyllas qui, selon les idées admises à telle ou telle époque , ou par telle ou telle secte, punissaient à bon droit les hommes ou les tourmeotaîent sans raison , non seulement pendant la durée de la vie, mh\s encore après le trépas. Les Grecs reconnaissaient également , comme esprits méchants , les âmes de ceux qui avaient vécu et qui étaient morts dans le vice. Les Étrusques et les Latins empruntèrent aux Grecs une partie de ces données, mais les premiers rembrunirent les cooleors poétiques des mythes qu'ils s'appropriaient. Chez eux Mantus régnait sur les morts et correspondaît à Hadès et à Pîuton ; on lui associait Mania , déesse des mânes , qui exerçait le même (1) r>ioos rafïpeUerm» qaHailès oe Thaoiitas, ainsi que Proser- Mires helléniques. Plusieurs cUvioiiés gerniain«s ou celtiques soiU piiie, en tant que Diane tofemate, confettëiiè sous le nom d'Hécate représent(^ comme des fileuses. avec la soeur d'Apollon, coupaîl, non pas le fil de Texistence, mah H e\\a\t k Pétat de tradiUon orale, dans quelques conu-ées des le cheveu fetal pour donner la mort aux himiains. Les rabfatiis ont bords du lUiin et particulièrenenl à Wasselonne en Alsace » une supposé que Ponge de la mort employail aussi ce procédé qui a légende inUtulée Les irois fiJeuass, die drei SpinMriuneny qui nppeiif-étve donné H»» aux expressions proverbiales^: On m lui tou- pelle les Parques el leur rôle funéraire^ Ces Xroh fileuses de la. eherwpas «m cheveu de kl téta ; quand le diable vous ^ent par un légende se substiluenl la nui4 ,- à trois jeunes fiU*'» qui fiJaleaL avec cheveu^ eic. ardeur leur chemise de noce en pcnaaiH à touitea les jûies4k la vie, à la tulipe et à Pa'i^i qui fleurisseal dans Us jardins, au (2) Dans les idéesdes modernes ItelljineS) les parques. Mi»irai ou désir et à PamQuc qui fleurissent dans lescc«ïur&. Les tarois ileascs mfva produlsen* la peste. L^sne p^rle mi' regisire oà «H» inacrii nocturne» s'asseyent à leui? place, elle poursuivem siienciettseffienile WNir des vietiraes, Taulre' est armé« de cfiBeflox fraosluiMs et la la tftehe commencée, et Foa devine qne iss trois chemises de noc^ Ifoisîfriiie ifem mi balai firaiirîel , Chants pofmL de la

Grèc^r l. I, vont cte«n*f trois Unceuisw C'est encore là une forme partlciiUère Biêc, fréL, p. LXXXIIMV). Ce balai non» i*anième a«£ sorciîTos de la légende des troiSi Mosts et des trois. Vifsw Ce sont tools liMft des légendes. Au reste nos fées descendent des Fata latines et des lempiacéespar (MîsiMniea^ c'eal-i-diielamoslsifbstiiiiée&iavie^ Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.16% accurate

empire. Dans les temps «aciens , k Rome, des eafants étaient imiDolés en sacrifice à cette Proserpîne ilaliqae poar le salut des familles. Yejovis et Vedius, de même que Saturne, figuraient pareillement au nombre des^divinités infernales : le iwmbre de ces dernières paraît d'ailleurs avoir été très élevé* Hinthia surnommée Turinucas^, était, comme Mania, une sorte de reine des enfers, ançilogue à Proserpine. Mais une persQimilicatioii plus directe de la mort^ chez les Étrusques, est celle qui emprunte la figure d'un vieillard barbu , aro^é d'ua marteau ou d'une sorte de pioche dont il frappe ceux qui sont désignés au trépas. Quelquefois il ^des ailes, porte uu marteau. placé sur Tépaule, ou tient un aviron. Il s'appelle Charon» Chanm, Quelques uns ont reconnu cette divinité léthifère , dans une figure que j'ai reproduite PL I, n. 6. D'autres ont pris cette figure pour la représentation du Mercure étrusque. 11 y a, du reste, beaucoup d'inoertiUide et un grand désordre dans tout ce qui concerne les personnifications indirectes de la mort ou de l'enfer du culte étrusco-latin. Quoiqu'il en. soit, les victimes de Charon ou Charun, dont je pariais tout à l'heure, étaient conduites au séjour des Mantus par deux génies, Tun de couleur blanche, l'autre dérouleur noire (Ph I. fig. 2, 3), sûr indice dg partage de ces génies conducteurs en deux classes, les bons et les mauvais. Suivant la vie que le défunt avait ix>enée ici- bas, les premiers ou les seconds lui servaient de guides (i). Ils s'attelaient au char qui emportait l'ombre à sa dernière demeure ou bien accompagnaient cette ombre montée sur le cheval de la Mort (2), comme on le peut voir PI. I, fig. 5, dans un dessin tiré de Creuzer, lequel représente le dq)ai't d'un défunt pour le séjour des Mânes (3). Ici c'est le bon génie qui conduit pai* la bride le cheval du voyageur, le mauvais génie marche en arrière, portant d'une main le lourd marteau et couteau, dans l'autre main le glaive. Ailleurs ils sont disposés eu sens inverse. Souvent, comme dans les mythes du Zend Avesta, ils semblent ^e disputer la conduite de l'ombre. L'ange de malheur accourt pour se saisir du personnage qu'emmène l'ange de lunaière (4). Selon Creuzer, rallégorledes deux coursiers blanc et noir, dansje Phèdre de Platon n'est pas autre chose qu'une élégante traduction, en beau style attique, de ces symboles qui furent communs à presque tous les cultes de l'Orient, de l'Égyle, de la Grèce et de l'Italie, que les chrétiens eux-mêmes s'approprièrent et qu'ils exprimèrent sous des formes diverses dans

plusieurs de leurs conceptions allégoriques , non sans reconnaître implicitement la relation des personnifications du bon et du naauvais principe avec les personnifications du jour et de la nuit, que le moine de Barlaam, suivant un pacage de la légende dorée, a représentées à sa panière, dans un apologue, sous la figure de deux rats, l'un blanc, l'autre noir. Quant aux doctrines étrusques sur les peines infernales, elles sont semblables à beaucoup d'autres dont on a déjà parlé. Des Furies ou Génies funèbres féminins, les cheveux épars et les bras dardant des vipères enroulées autour d'eux, tourmentent les hommes coupables et les entraînent dans l'empire des Mânes (5). Là encore des démons à têtes d'animaux partagent avec ces furies le soin de châtier les coupables. Chez les Latins, on retrouve la plupart des fables du polythéisme grec. A Rome on appelait les âmes des morls Lémures, et on en distinguait de deux sortes : les premières, appelées Lares, Mânes, ou dieux domestiques, bienfaisants et paisibles , étaient les âmes des ancêtres auxquelles on rendait un culte. Les secondes, nommées Larves oq Lémures, malfaisantes et .inquiètes» étaient les âmes des méchants ou bien celles des hommes qui, ayant péri de mort violente» n'avaient pu recevoir les honneurs de la sépulture. Sans cesse agitées et animées du désir de nuire, elles effrayaient les vivants de leurs hideuses apparitions. Les Mânes (fifféràient des Lémures en ce que les Lémures étaient considérées comme des divinités infernales, tandis (1) Servius nous dit en effet : « Quum nascinHir, duos genios dedeuxcayaliers athéniens, Melaoopos et Macartalos,dans h Revue • sorlimur; unus horiatur ad bona, aller dépravât ad mala, quibus archéologique^ V^ année, 1'* partie, p. 353. » asslstanlibus post mortem aiit associemur In melîorem vilam .3^ Bas-relief d'une urne d'albâtre. Mîcall CIV. l,Coll. Inghirami » aul condemnamor tu d^terîorem {ad. Virg. ^neid., VT, 7iiS). g^,^ , ,, g ,j creuwr, Rel. de rani.;pl. 2- cah. fig. 691 (a). C'est iHcn là eocore ce g^iie aUms et aUr comme a^xprime Horace (Epist. H. 2, V. 187.) W ^oy. Creuwr. Mig. de Vant., r C*h. des pi., fig. tn, (2) L'existence du cheval de la mort dans la mythologie des an- ?'• ^^'V. cîens et parljcuîièrement dans celle des Grecs, a été mise en donte (5) Voy. Crewier, Relig, de Vant., l. !î, 2» part. , 2* «ecL Notes par M. Lelronne {Voy. Lettre à M. Pb. Lebas sur le tombeau du livre V% p. 1206-1207. Digitized by Google

 que les Mânes passaient pour vivre dans tes airs d'une vie invisible. Cependant les noms de génie, de màne, de larve, de lémure, finirent par s'identifier avec celui de démon et présentèrent à Pesprit, avec les idées d'âme, d'ombre, de mort, celles de dieu ou de génie de la mort, de divinité infernale, de principe malfaisant. Jusqu'ici les dieux de l'enfer et des ténèbres, de la vengeance et de la destruction, ne sont, pour la plupart , que des personnifications indirectes de la mort. Celles que Ton poun'ait appeler directes sont en plus petit nombre. Nous savons déjà que, dans le polythéisme gréco-romain, la Nuit'a deux enfants, deux frères jumeaux , le Sommeil et la Mort (1). La Mort , en grec , est du genre masculin, c'est proprement le trépas (eavaToç , thanaios). Hésiode a fixé le séjour de cette divinité dan$ les enfers. C'est là, suivant la fable, qu'Hercule l'enchaîna avec des liens de diamants lorsqu'il vint délivrer Alceste. Celte antique tradition fut consacrée par Euripide qui mit en scène le personnage de Tava%ç, la Mort ou plutôt le Trépas. Les Grecs, dans leur culte, n'invoquaient point cette cruelle divinité, bien qu'elle eût un rôle à jouer dans leur théogonie ; mais chez les peuples italiques, on immolait des victimes à la. Mort pour Tapaiser et détourner ses coups. D'après Philostràte (Fit. Apollon, v. li), les habitants de Gades, qui la redoutaient 'extrêmement , chantaient des péans en son honneur. Il est avéré toutefois , et c'est Plutarque qui nous V apprend {Fit, Agis etCleotn.) , que les Spartiates aussi bien que les habitants d'Etie lui consacrèrent des statues. Thanatos en avait une à Sparte, et il est figuré sur plusieurs monuments. Akeriunamen, chez les Sabins, était un dieu spécial de la mort. Les peuples italiques reconnaissaient comme personnification de la funeste divinité. Mors ou Morla ou iJ/or^a^ forme italique de Moipa, laquelle était désignée sur les monuments étrusques par le nom de muira qui n'est qu'une altération de Motpa; les Romains l'appelaient encore. jLtWhne et Nœnia, Ce dernier mot revient à celui de Finis qui signifie la fin de toute chose. La déesse Nœnia avait un temple à Rome non loin de la porte Viminale. Les chants lugubres (nœniœ, nœnias) qu'on faisait entendre en conduisant les corps au bûcher prirent d'elle leur nom. La mort, ainsi que les divinités qui la représentaient plus ou moins directement, fut confondue avec l'enfer et avec les souverains de l'enfer, les dieux, les juges du sombre empire. C'est ainsi que Thanatos, Hadès, Plutôn, Orcus, Mandus, Yediuset quelques autres devinrent autant de

personnifications de la mort et échangèrent indistinctement les traits qui avaient servi originairement à caractériser leur individualité. Bien plus, ces divinités ou plutôt l'essence de ces divinités fut identifiée avec celle des morts, âmes, ombres, génies, mânes, larves, lesquels se confondaient eux-mêmes avec les démons, et il s'ensuivit un mélange, un amalgame qui prépara la formation d'un nouveau type de la mort , type dont se sont emparés les chrétiens , et qu'ils ont complété à l'aide de données puisées à différentes sources et principalement aux sources orientales : mais n'anticipons pas sur cette matière, car il nous reste à parler des Hébreux. Les Hébreux, dès la plus haute antiquité, avaient, au lieu d'une personnification directe de la mort, un ange de la mort. Mais ce peuple , de retour de sa captivité à Babylone , rapporta en Judée un grand nombre de croyances empruntées à la religion mazdéenne, croyances qui paraissent lui être restées étrangères au temps de Moïse et des Juges. De ce nombre sont celles qui ont trait au dogme des châtiments, à l'idée de l'enfer et au caractère de l'ange de la mort. Ainsi que l'a fort bien démontré de nos Jours un écrivain philosophe, M. Alfred Maury, le Pentateuque n'admet qu'un principe éternel, source de bien et de mal qui existe dans la volonté suprême de Dieu. L'homme, en désobéissant aux ordres de Jehovah, attire sur lui le châtiment de son insubordination ; mais Jehovah lui-même, pour éprouver sa vertu, cherche aie faire faillir. Si donc la chute du premier homme est le résultat de la séduction du serpent, la séduction du serpent n'est que la manifestation de la volonté de Dieu. Le reptile de la Genèse n'est donc point une métamorphose de l'esprit du mal, mais seulement une créature devenue l'instrument passif du TrèsHaut. Le mal proprement dit , pour les anciens Hébreux , n'était qu'un châtiment dont l'ange de mort (1) Voilà pourquoi Georgius LeofUious dans son extrême vieil- de son grand ^ge, il croyait avoir élé sur)e point de passer dans lesse avait coutume de dire quand on réveillait : Lé sommeil a les bras de la mort. Oa sait que Platon appelait la vie de l'iiomme : voulu me donner à son frère, faisant entendre par là qu'en raison Une veille. Digitized by Google

{Maîach Hammaveth) était habîtuellemeint le ministre» Celui-ci, agissant comme Tenvoyé de Jéhovah, punissait impitoyablement dans les enfants les crimes des pères, et dans le peuple les délits des chefs (1). « Quand il y aurait mille anges de la mort, dit le livre de Job (XXXIII, 23), nul ne le frapperait s'il pensait » dans son cœur retourner au Seigneur. » Un autre passage du même livre nous prouve également que cet ange de malheur, qui y est appelé Satan (c'est-à-dire adversaire de V homme) ^ loin d'être 1 - ennemi de Dieu, faisait partie de ses serviteurs (2). C'était à lui qu'il appartenait de déchaîner les fléaux et d'envoyer sur ta terre les maladies contagieuses. La peste qui ravagea le peuple d'Israël , à la fin du règne de David, fut attribuée à son pouvoir. Mais les docteurs juifs ayant cherché à mettre d'accord avec les faits consignés dans la Genèse les mythes étrangers que le peuple hébreu avait accueillis, Satan finit par représenter le mauvais principe, à l'influence duquel devait être attribuée la faute du premier couple; il fut dès lors identifié avec le serpent tentateur de la Genèse, et devint ainsi une pâle copie d'Ahriman et de Typhon , également représentés sous la forme d'un serpent ou d'un dragon. Dans la hiérarchie établie entre les suppôts de Satan, à l'instar de celle que le zoroaslérisime avait établie entre les dews, Satan fut considéré comme le chef des anges coupables , et reçut en conséquence un nom spécial^ le nom de Samaïl ou Samaël {poison de Dieu) qui paraît avoir été donné aussi antérieurement à l'ange de la mort. Les Rephralm coupables avaient pour chef un prince de VAbbadon (séjour des coupables que l'on distinguait du Cheol, demeure souterraine des mort? en général, baptisé par les anciens Hébreux du nom de pays des ténèbres et d*ombres de la mori)y appelé Moih^ la Mort ou Bélial qui présidait à l'abîme. Dans le livre de Tobie, le démon, qui étouffait les maris de Sara, s'appelait Asmodaï, mot qui signifie ea^^erminafeur. DansTApocalypse, saint Jean fait mention d'un autre démon appelé Abaddon^ mot dans lequel les savants ont reconnu la transcription araméeone du grec attoXXucov qui signifie destructeur. Toutes ces épithètes conviennent parfaitement à des envoyés de la Mort, aux maladies, à la peste. Les sectes judaïce-orientales, qiii se formèrent dans la Syrie et dans la Palestine, un ou deux siècles avant l'établissement du christianisme, mêlèrent les idées des philosophes grecs à celles que les Juifs avaient rapportées de la Perse et de l'Assyrie. D'après Josèphe, les Esséniens s'étaient fait des tourments de l'enfer à peu près la

même idée que les anciens poètes nous ont donnée du Tarlare et du royaume de Pluton, Mais ce sont principalement les chrétiens qui ont profité de ces conceptions en les amalgamant avec un grand nombre de données empruntées aux dogmes égyptiens, gréco-juife, hindous et mazdéens. La trace de ces emprunts est partout évidente. Les premiers adeptes du christianisme, imitant en cela les Juifs, c'est- à*dire transformant volontiers les divinités étrangères en mauvais anges , pour les vouer à l'animadversion des peuples, plaçaient ces divinités dans la demeure infernale, et c'est là ce qui les conduisit à identifiei* à l'esprit du mal plusieurs di^ux païens. Satan reçut les noms de Bélial, d'iEthiopis, d'Jîgyptius (â); il eut pour associés ou pour sosies infernaux d'anciennes personnifications appartenant à divers polythéismes, par exemple, Beelzébuth ou mieux BeeN zeboul, le principal dieu des Phéniciens (/i), puis Hadès et Thanatos , l'Enfer et la Mort de la théogonie des Grecs. La desconte de Jésus-Christ aux enfers rappela la lutte du bien et du mal , représentée dans, une foule de mythes. Vaincu par le Sauveur, le méchant Hadès s'écrie avec rage, en s'adressant à Thanatos ! Je suisperduy voilà le Nazaréen qui ébranle les lieux infernaux^ qui me perce le flanc et qui ressuscite un mort par sa voix (5). A la fin du xn^ siècle on faisait encore parler Hadès, et l'on mettait dans sa bouche (1) Déjà dans les Proverbes (XVII, H) il reçoit le nom d^ange tremblante. Cesl alors qu'il s'adresse à elle, iuieojoiot d'exécuter sans miséricorde ; plus tard il est appelé ange pervers et prend un les ordres de Dieu le père et d'avoir soin de Joseph, père de Jésuscaractère analogue à ce dernier nom dans le livre de Job (it, 1), Christ suivant la chair. aussi bien que dans les Rois (III Reg. XXII, 21}, tout en conti- (3) Selon M. Alfred Maury , ce nom d'ALthiopis^ (TjEgyptius jiuatit de figurer parmi les serviteurs de Dieu. que recevait le diable chez les chrétiens, donne à penser qu*on (2j Remarquons que, dans certaines légendes émanées descbré- Passimilait à Typhon, tiens d'Egypte, la mort apparaît aussi comme un des serviteurs de . (à) Son nom signifie le seigneur du ciel. Dans le nouveau TesDieu le père. C'est le rôle qu'elle joue dans le récit, en copte, de la tameni, Satan, Beelzébuth sont les princes de la Mort et de l'i^nfcr. mort de Joseph de Nazareth, où Jésus-Christ raconte qu'il trouva • (5) C'est saint André de Crète qui, personnifiant la Moit et la Mort derrière la porte où elle s'était réfugiée , seule et toute l'Enfer sous d'anliques dénominations, fait parler ainsi Uadès« au 5 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 17.59% accurate

m SYMBOLISATiON» PEftSONNLFIfiATlOif ET REPIUÈSEf«iAïlON »E LA MORT. 4*iDutîtes 6l impuissantes réclamations cootre ia ()(estructioQ de soa enier. Pendant longtemps certains jDéopbytes eentîmièrent de donner & Satan le noin de Thanatos. On reconnaît ces deux divinités païennes éum le dessin que nous avons tiré de la Danse Macabre (édit« de Jacques Oudot , Troyes) (voy. pL 1II« fig. 19), dessin remarquable par sa conformité avec le passage si connu de TApocalypse : En même temps /e«éf xeoir wa ehwal pdle, et eelm qui le montait s'appelait la Martj et l'Enfer le suivait. Ici, en effet» la Bfort, Tkianatos, nous apparaît à cbeval sous la forme d'un squelette; l'Enfer, Hadès, est derrière elle , fgwé par une énormégueule de dragon qui s'entr'4)uvre et tinsse échapper des flammes à travers lesquelles m aperçoit les damnés qm s'agitent. Au reste, par un& assimilation à peu près analogue à celle qui avait eu Heu chez les Grecs, les mots de Mort, Péché, Enfer, Ghéol, Satan, Bélial, Beelzébulb, Samael, Tba-* ^ aalos, Hadès, Diable et Démon devinrent tous synonymes de puissance malfaisante chez les chrétiens qui Usa porenaient indifféremment l'un pour l'autre {ly Le Diable, en grec ^laêoXo^ (mot qui n'est que la tradnetioii de<:ehu de Satan), est l'une des dénominations qui ont acquis le plusde célâ>rilé. Elle figure dans notre langue, ainsi que le mot Dtett, parmi les exclamations familières; elle s'emploie en outre dans ufie foule de locutions provertûales. Ijes autres formes sont plus érudites et moins connues. Thanalos et Hadès n'effrayeraient plus personne ; les savants seuls ont la clef de leur signification, et je ne crois pas que tes savants de nos jours aient grand'peur du diable. Cependant le diable chrétien réunit tous les traits Gapid>les d'inspirer la terreur. Bien n'a été négligé pour le rendre redoutable. Il siége^ dans l'cnCer, les ténèbres extérieures, lieu d'étemels supplices (car le christianisme a imaginé l'éternité des peines de Teafer) au milieu d'une quantité innombrable de démons qu'il gouverne et dirige avec l'intention formelle de mire aux hommes et de braver le pouvoir du Très-Haut. Pour peupler son empire et enlever des âmes à sou souverain maître^ il n'est sorte d'embûches qu'il ne tende aux humain& Tantôt il les domine par sa colère, tanlOt il les captive par sa douceur. Véritable Prêtée^ il prend toutes les formes et peut mêmue, à son gré, se donmer un aspect séduisant ; mais son véritable type n'en est pas moins celui de l'être dégradé par l'exercice

constant d*uae volonté malfaisante. Représenté d'abord hideux et décharné , et comme nne espèce de squelette de eouleur somt»*e pareil à un Éthiopien (2)^ quelquefois aussi comme ange déchu avec les traits de l'homme,, il finit par tomber dans le fantaslique oii les vieux ressouvenirs des anciens cultes, mal digérés au milieu du jeûne et de la solitude, plongeaient l'imagination des moines et dessainis^ 11 en fut de mén^ k l'égard du royaume infernal. Les Pères de l'Église, entre autres Eusèbe, sainlJustîn, saint Grégoire et saint Clément d'Alexandrie s'appuient sur la philosophie et sur la poésie des Grecs pour justifier la peinture qu'ils ont tracée de l'enfer et des touroAenis que les damnés endurent sous la griffe des suppôts de Satan et de Sata9 lui-mémc. Dans l'Apocalypse, on rencontre tout un système de démonologie qui rappelle tes conceptions du zoroaatérisme. Siichei et les anges y combattent le Dragon, et ce grand dragon, cet ancieo serpent, appelé Diable et Satai>, emblème de la mort et do péché, ^t vaincu et succombe {A). Le ■ ■ ■ ' I H.I I »■■■*■>■ I ■ » ..^. ■ .- .1,. .■■„■.■.■..■ . I I ■■NI ■ ■ ■! - moflMfOtoù Jasas arrive daM le séjoar infernal. Dans TApocalypsc, sematloB Tôt sartout en fogife ponr reiiréKnler les diables, vm aussi bien que dans Tévangile de Kicodèmc, coinpc»sé vers le général, à Tépoque où les cbréiiens s'Iiabiluèrent à voir dans l"9 V* siècle, on voit les deux personnages mythologiques apparaître Mores, les Sarrasins des ennemis de Dieu, des suppôts de Satan, comme des soldats de Satan. quils devaient combattre àvec tottie Tcirdear qn'one tae pittise ^1) La Mort étail prise ponr Pcnfcr, ou Satan, ou le péché par doit meitre à reponsser le déuM». les premiers écrivains de i'Kglise. Terluilien, voulant désigner les (3) « Et factum est praeiium roagnam in cœlo ; Michael et angcU portes de Tenfer, parle des portes de la Mon {de Carn, Resurrect., » praeliabantur cum dracone^ et draco pugnabat et angeli ejus... et c ILIV). Certaines inscriptions chrétiennes donnent à la Mort «projectos est draco tlleniagn«s,serpensantiq«as, qui vocaiocDarépiUiète d:impie^ qui s'appliquait au diable et <'i Tenfer: Les ora- > l)oliisetSatanas,qwsedncUuBiver»umorbeDi. •(i4'Maiy;».,XII, leurs de la foi nouvelle s'écriaient, dans leur style figuré, que 7, 9.)' Ces roots serpens antiquu9 prouvent ridenUOcatîon d« Jésns-Christ avait brisé les partes de l'enfer, qu'il avait fon!é aux Saian, diabolus^ du dragon avec Taoclfune figure d'Ahriman. L» pieds la JTort, vaincu Satan^ ce qui justifiait ces paroles du pro- gueule du dragon figurait l'enfer, au moyeu âge, dans les repréphèleOsée, rapportées an Clirist : Je serai la mort, ù Mort ; Eiifcr, .

senlalions des mystères, qui avaient lien sur des écbaiaiMlk Cette je te dévorerai. Ero mors Uia^ o Mors ; marsus tuus erQ, Infeme. gneuk du dragon s'onvrait et se refermait à volonté pour laisser (2) A cause, sans donle, des noms d'i£gyptius, vï:tli4f«piH qu'on entrer on sortir les acteurs joua»t le rvln de daHBi»éaou de^mons. lui donnait, ainsi que je l'ai dît pins haut, et comme conséquence Maô, sous celte forme encore de monstre ou. de dragon, Yen fer de 800 aashnilalion an dieu égyptien Typiion. Ce mode de rnpré- c'était ia Mort. SainI Cyrille de Jusu»iem4épeiu{, an efltf, celle-ci
^ Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.68% accurate

m AGBS ET TABLEAUX HtS AdkNSES BES MORTS. S5: rôle que jouent les démons à i*égard des chrétiens est anaiogoe k celai que les Grecs attribuaient aux làrvw et aux furies. Suivant Pexpression énergique de sunt Bonaventure, ik parlent l'enfèt avec etw^ et, comme \b dit encore le même écrivain, ils 9Miilieiit le canir de l'homme , troublent ses veilles et lui tendent sans cesse des pièges à Vetki de lui faire manquer sa fin (l). La plupart des légendes concordent amc cette description. On y voit les pourvoyeurs de Tenfer sans œsse en lutte avec les pourvoyeurs du paradis (2). Les monuments figurés du moyen Age ^ ceux des premiers temps de la Renaissance offrent souvent à iras regards, à côté du lit d^ un mourant et au milieu d'une légion de diablotins bizarrement pourvus de tfttes d'animaux, comme les dieux égyptiens ou les démons étrusques, un grand diable cornu , armé de griffes, avec des ailes de dragon qui semble guetter au passage F âme du moribond prête & s*envoler. J*ai trouvé dans rédition de la Danse Macabre de Jacques Oudot (Troyes) en tète du Débat du corps et de TAme, mer gravure représentant une Ame humaine aux prises avec les estafiers de la milice infernale. Cette Ame est figurée sous les traits d*un petit enfant nu ; elle vient de quitter son enveloppe mortelle , le corps qui gtt misérablement au fond de la tombe enveloppé dans son linceul. Les trois démons qui la guettaient an passage la martyrisent cruellement et cherchent à s'en emparer. Un ermite, Termite de la Vision, asmste tranquillement à cette scène ; il tient un livre dans ses mains et paraît plongé dans une méditation profonde (voy. pi. m, fig. 18). Tel était le singulier combat qu*on se persuadait avoir lieu en réalité auprès du lit de tout chrétien nM)urant (S). Pour que le vulgaire en retirât une leçon profitable, on se plaisait à le mettre très souvent en scène, par persMnages^ dans les cortèges, les montres^ les ballets ambulatoires des fêtes semi-religieuses , semi-profanes , ainsi que dans les Mystères. La Fête-Dieu d*Aix , si féconde en pieux amusements, et qui évoquait aussi le souvenir de la Mort fauchant les humains , offrit au peuple ce genre de spectacle dans deux de ses épisodes les plus animés, qu'on appelait Lou grand juee deis diables et Umpickoun juec deis diables^ autrement dit Tarme^^t) ou la petite Ame. D'un autre côté, les arts dudasrin, de la peinture et de la sculpture en multiplièrent partout lés représentations. La Complainte de rame damnée, que Ton a aussi réunie souvent à la Danse Macabre, est encore une des nombreuses pièces

de Tanthologie infernale composée pendant ces temps de superstition. A dater de la période byzantine, il se fit un mélange curieux entre les idées grecques et les idées chré« tiennes. Ce mélange est empreint dans les monuments exécutés par la main de Thomme comme dans les œuvres de sa pensée. Les écrivains religieux ne faisaient aucune difficulté de citer les auteurs païens & régal des Pères. Ne savons-nous pas qu'au xvi« siècle encore il était question des triomphes de César et de l'enlèvement de Déjanire dans les livres de piété (û) ? Mais ce fut bien autre chose quand fastrologie, la divination et l'alchimie , cultivées depuis longtemps parmi les Juifs , se propagèrent chez ies chrétiens et vinrent ajouter leurs incohérentes rêveries à la somme éee erreurs populaires. Le génie seul sut dé» brouiller ce chaos; seul il sut en tirer des conceptions sublimes, des conceptions pleines de bardiesseet d'originalité. I^ légende de Faust , devenue très populaire en Allemagne , au xv^ siècle , mais évidemment plus ancienne, telle qu'elle nous est parvenue poétiquement et philosophiquement interprétée par Goethe dans deux drames célèbres, peut nous donner une idée de la fusion étrange qui s'était opérée entre les éléments de l'ordre ancien et ceux de l'ordre nouveau. Chose digne de remarque , l'alchimie, comme mi monstre qui dévorait les hommes Jusqu^à rarrlTée dn obligé de défendis Tàme de ce saint contre denx horribles diables Christ. Cette image se retrouve dans les vers de Sllin» Italiens : d'un aspect effrayant qal prétendaient i'entratner en enfer ; démons lion gnditur. vasto pandeos cava guttara lictu auxquels vinrent' s'adjoindre quatre autres, noirs comme des nècasaroqne Inliiat populo, tune luctus et atri grès, et qui déchiraient la malheureuse âme avec leurs griffes. fwtoci ciMM>t«t pUMiiH, BMBnmiiie dotorqne. (Bolland, act. 25. Mart. p. 570-571.) Par une Ogun^ analogue, on comparait l'enfer à on monsue dont ^ ^*"""" dnquième image de la première édition irlographique la simle était prêle à nous eogkmUr. On voit cate siie«k béante ^""^^^ ^" ^""^^ ^"^ ^"^ "*" """ """""^^ ' '^"* moriendt, ou de dans une gravure de la Danse Macabre, publiée chez J Oudnt k ^«««'«^«««'»«'^ morientium, qui se trouve à la Bîbliothèqnc Tfojes, dont J'ai donné copie, pL 111, ûgJL9. ' "^'^ ^* ^^^^' ^^ "^^^ *"^^* ^^^^^^ ^'^"^ ^^^ grotesques qui /a\ r..^.^,^^- *L > ' . . ' * s'adiarnent contre un mourant couché ^ur son lit de douleur, ta (t) Compendt^theoioff^ventaUs. Mb. if, cap. 2(L ^^^^^^ ^. ,, 4,33,,, ,,, des pluscurleu.es. :. (2) Dans la vie de Mtel Baronkis, fl est dit que safait i;apba«l fin fjk) Voyez précédemment p. 18, note 2. Digitized by Google

 nous le verrons bientôt, n*est pas même restée étrangère à la Danse des Morts, et lés faits et gestes d'un cherchem- du grand œuvre ont été rattachés à l'histoire de la Danse Macabre. Jusqu'au xyi* siècle, la forme sous, laquelle furent représentés les diables subalternes, aussi bien que leurs chefs, augmenta toujours en laideur et finit par n'être plus qu'une figure fantastique et ridicule , digne de prendre place dans le panthéon des Hindous. Il en fut de même de la peinture des supplices infernaux. Ces tableaux, esquissés par des autorités de l'Église, comme saint Justin, saint Irénée, saint Tertullien, saint Lactance, saint Athanase, saint Basile , saint Cyrille d'Alexandrie , saint Isidore de Séville , saint Jérôme , saint Bonaventure , saint Antoine, saint Bernard, etc., firent une telle impression sur l'imagination des hommes, qu'elles finirent par revêtir à leurs yeux les caractères de la réalité. Il en résulta un grand nombre de visions et d'extases, par exemple, celle dont parle saint Cyrille de Jérusalem, ccHes de Bernold, de Charles le Gros, d'Albéric, de Tundal, etc., qui inspirèrent à Dante l'idée de sa Divine Comédie (1). C'est dans ce poëme immortel que toutes les croyances matérialistes relatives aux dogmes de l'enfer sont exposées avec une énergie de style et une puissance d'effet qu'aucune autre plume n'a jamais su atteindre. De même que nous retrouvons dans Tenfer de la Divine Comédie, à côté des créations fantastiques du moyen âge (2), les types fabuleux d'une époque antérieure, notamment le Minotaure, les Centaures, Cerbère, puis les Furies ceintes d'hydres vertes et coiffées de cérastes; de même nous retrouvons, à côté du poëte chrétien qui représente les temps modernes, le pôëte païen qui représente l'antiquité, alliance qui allait bientôt recevoir une consécration définitive dans le pacte artistique de la Renaissance. C'est sous la conduite de Virgile que Dante visite ces sombres régions où l'esprit du mal, le démon, vient se personnifier dans il gran Ferme, colosse serpentiforme . qui rappelle les figures emblématiques d'Ahriman et de Typhon. Nous venoris de passçr en revue quelques uns des principaux mythes auxquels l'idée de la mort a donné naissance ; maintenant il s'agit de savoir comment les difl'érèntes personnifications d'êtres abstraits, qui se rencontrent dans ces mythes, ont été représentés matériellement par la main des artistes. A cet égard, je crois pouvoir établir qu'il a existé deux systèmes d'interprétation bien tranchés : l'un qui cherchait à adoucir autant que possible ou à

dissimuler complètement le côté terrible et repoussant des images qu'enfantaient les croyances religieuses ou les méditations philosophiques; l'autre qui s'attachait au contraire à le faire ressortir et même à le rendre plus hideux et plus repoussant encore. Dans le premier, c'est le sentiment artistique qui se manifeste et prédomine ; dans le second, c'est le sentiment religieux. De ces deux systèmes, l'un appartient à l'antiquité classique , au polythéisme gréco-romain. H reprît faveur chez les modernes , au temps delà Renaissance, par l'alliance qu'il contracta avec Tart chrétien. L'autre est propre aux peuples enfants, aux peuples primitifs, dont la civilisation est restée enchaînée aux mains des prêtres, et dont les idées ont été constamment tournées vers les pratiques extérieures du culte. Enfin , pour tout dire , Tune s'adresse aux esprits cultivés, délicats, sensuels, qui sont particulièrement amoureux de la forme , de la beauté plastique ; lautre, aux imaginations populaires, fortes, avides, mais incultes, qui demandent avant tout des peintures vives, des tableaux émouvants, du relief et même de l'exagération, pour être aptes à saisir le sens moral du sujet auquel on prétend les intéresser. C'est ainsi qu'en l'absence de tout secours artificiel, (1) Faust, dans la légende, après avoir éld transporté par Beel- rctise cl snrnalurelle, on vil dans les faits les plus simples de zébuUi dans les airs, s'endort cl voit l'enfer en songe. Ensuite, Th^sloire naturelle des merveilles qui suppo$aicnl l'interventiOD monlant avec Mephiiiliopliclès sur un char attelé de deux dragons, d'une puissance redoutable. Là où la nature s'était montrée bizarre, il va rendre visite aux astres. extravagante, gigantesque cl en quelque sorlc hostile à riiomme (*2) Les créations faniastiques reposaient ordinairement sur quel- par les dangers qu'elle semait ù chaque pas devant lui, apparaissait que fait n:i(urel mal interprété. Les descriptions naïves et innocem- l'enfer avec les bizarres transformations de ses hôtes malfaisants, ment mensongères des voyageurs, concernant la topographie et sur- Pour se faire une Idée de la crédulité des hommes les plus intoui la zoologie de s lieux qu'ils avaient visités, fournissaient chaque struîts de celle époque , il sufOl de jeter un coup d'œil sur les dljour, aux savants du moyen âge, de nouveaux problèmes h résoudre verses encyclopédies et cosmographies écrites du vt* au xvî* siècle, et ne contribuèrent pas peu à les induire en erreur. Gomme, dans notamment le Trésor, de Brunetto Latini, auteur du xin* siècle, ces temps d'ignorance, toute chose qui ne pouvait s'expliquer par qui fut, comme on sait, le maître du poète florentin auquel il' les conna'ssances acquises jusque-là, ou du moins parles

croyances fournit la plupart des idées zoologiqnes qui ont peuplé la Divine universellement répandues, passait pour avoir tme origine dan^- Comédie d'animaux monstrueux et fontastiques. Digitized by Google

 les aspérités, les saillies anguleuses de la muraille servent de points d'appui pour monter au faite de Tédi* fice. Chose digne de remarque, c'est dans les religions où le mysticisme domine que le système de repré* sentation figurée atteint souvent au plus grossier matérialisme. Les monuments créés sous L'influence des cultes de Brahma, de Zoroastre » d'Osiris, non seulement ceux des pays où ces cultes prirent naissance, mais encore ceux des contrées ou s'introduisit un reflet des mêmes croyances, présentent généralement, à travers une physionomie grandiose, et imposante, un caractère d'extravagance et de bizarrerie qui a sufii pour que les nations parvenues à un haut degré de culture ne voulussent point y reconnaître le type du beau. Par une loi analogue à celle qui rapproche la vieillesse de Tenfance, tout ordre de choses qui fmit est à peu près au même niveau que l'ordre de choses qui commence. Aussi rencontre-t-on , chez les Grecs et chez les Romains, dès les premiers symptômes de décadence et comme manifestations de l'esprit religieux et populaire, certaines créations qui portent ce cachet d'étrangeté et d'imperfection que l'invasion de la barbarie et le retour à de naïves croyances imprimèrent plus fortement encore aux monuments des premiers âges du monde chrétien, comme en partie à ceux des siècles qui suivirent. L'influence des dogmes orientaux, particulièrement de l'antagonisme mazdéen , réussit à mettre en honneur la laideur fantastique dans les produits de l'art. L'exaltation religieuse, qu'il faut attribuera cette influence, amena l'exagération des formes dans les représentations iconologiques des mystères sacrés. Il est hors de doute que les prêtres, pour donner plus d'autorité à leur enseignement par le prestige de la terreur , engagèrent les artistes comme les écrivains à outrer les moyens d'expressions et à choisir des sujets inspirant relTroi. C'est là ce qui a produit, indépendamment des monuments les plus hideux du brahmanisme hindou, du mazdéisme persan et du bouddhisme chinois, les œuvres mélancoliques de l'Egypte, les sombres peintures de l'Étrurie et la plupart des ouvrages des derniers temps de l'antiquité classique, qui représententides divinités infernales, ainsi que des scènes de transmigration et de châtiment dans les lieux souterrains. C'est là enfin ce qui a causé la prédilection des chrétiens de la période byzantine et du moyen âge pour ces compositions tragiques et efl'rayantes, pour ces types monstrueux et fantastiques employés pendant plusieurs siècles à la décoralion des églises,

et fournissant des motifs d'architecture qui constituent tout un système de démonologie, tout un amas grotesque de superstitions, produit de la crédulité du monde ancien et de l'ignorance du monde nouveau. En puisant à ces sources diverses, peut-être trouverai^je des témoignages révélateurs de la voie que les artistes ont suivie et des éléments dont ils se sont inspirés pour arriver à ces bizarres représentations de squelettes que l'esprit du catholicisme a multipliées de toutes parts. C'est dire que ce que j'ai déjà fait pour le texte de la Danse des Morts, je vais l'entreprendre pour les images de cette danse. Trois choses dans ces images frappent d'abord notre attention. Ces trois choses sont : 1° le squelette ou cadavre décharné en lui-même ; 2* sa réunion à un personnage vivant ; 3" le rôle qu'il joue à l'égard de ce personnage et l'attitude particulière qui lui est donnée. Avant de discuter ces trois points , faisons une remarque importante. Distinguons deux sortes de conceptions et de représentations allégoriques de la mort : les unes faisant simplement allusion à l'idée funèbre et étant avec celle-ci dans un rapport assez éloigné; les autres personnifiant cette idée, c'est-à-dice la convertissant en une individualité qiii tombe directement sous les sens, et dont les yeux, aussi bien que l'esprit, peuvent saisir la physionomie particulière, le caractère propre, les attributs spéciaux. Les anciens ont connu ces deux modes d'interprétation, et l'emploi qu'ils en ont fait prouve que la représentation iconologique du squelette ou de quelqu'une de ses parties (lorsqu'elle n'avait point une signification naturelle) n'était qu'une allusion, un emblème de la mort, au lieu d'en être une personnification. En efiet, comme divinité , la mort n'a jamais revêtu la forme du squelette chez les peuples mêmes qui se la figuraient volontiers hideuse et repoussante. Dans son identification ou assimilation aux puissances infernales, elle emprunte généralement des traits propres à inspirer l'eflroi, mais elle ne devient pourtant ni un squelette aride , ni une momie desséchée , ni un cadavre aux chairs humides et pantelantes. Chez les Hindous, le couple redoutable de Mahadeva-Roudra-Cali, destructeur et vengeur, et de Devi-RoudraniCali, déesse de la mort et des larmes, n'évoque le souvenir de la dépouille humaine que par ses attributs Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.69% accurate

3g SYMBOLISATION, PERSONNIFICATION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT. CVoy. PI I, fig. 7). La représentation îconologîque du triangle avec la flanûme (PI. I,f!g. 8), qui est encore un des symboles de leur culte, prouve, malgré la tête de mort posée sur la carapace de la tortue, que ridée de la régénération y domine les idées de mort et de néant. En Egypte, on ne trouve point sur les monuments de squelettes représentant de funèbres divinités. On n'en a pas encore trouvé, non plus, ayant cette signification , soit cbei les Grecs, soît cliez les Etrusques , soit chez les Latins. La mort^ qu'elle soit Motpa bu xmp ou «oeva-ro; Moîpa OU MoTs, OU Lethum, n^est jamais figurée d'après le système de représentation particulier à la symbolique chrétienne. D^oîi vient, dira-ton, que donnant à là mort ou à ses divinités correspondantes un cai*âctère éminemment redoutable , on ne se soit pas proposé d'augmenter la terreur que de telles puissances inspiraient, en choisissant, pour les représenter, Hmage la plus propre à faire une vive impression sur Thomme, Hmage de son néant? Plusieurs circonstances nous expliquent cette anomalie. Longtemps d'abord la manière dont se pratiquaient les funérailles empêcha qu'on n'eût occasion de voir un corps réduit à l'état de cadavre ou de charpente osseuse. Le feu dévorait l'enveloppe mortelle , et ce qui en restait, Vossitegium, amas d*ossements calcinés recueillis dans qn linge noir après avoir été arrosé de vin , de lait et d'eau ne pouvait donner une idée du squelette , et encore moins suggérer la pensée de faire de ce squelette la représentation complète et figurée du mort ou de la mort. Bien plus , chez beaucoup de peuples, et plus particulièrement chez les Orientaux, les cadavres étaient réputés chose impure. C'était une opinion qui avait cours parmi les anciens, qu'un corps mort souillait tout, ce qui en approchait , non seulement les hommes qui le touchaient et le regardaient , mais les dieux mêmes. Voilà pourquoi peutnêtre il était admis chez les Grecs que les divinités supérieures donnaient le coup mortel , tandis que les divinités' secondaires venaient achever ceux qui avaient été frappés et enterraient ensuite les cadavres. Indépendamment des motifs que j'ai fait connaître, il est une raison qui a puissamment contribué à retarder l'apparition du squelette sur les monuments figurés de l'antiquité classique , c'est le soin <jue prenaient les artistes d'atténusr par des allégories pleines de charme l'austérité des enseignements moraux contenus dans les mythes religieux et

dans les doctrines des sectes philosophiques. Aussi, quoique les écrivains et les poêles dépeignissent la mort avec des traits effrayants (sans faire soupçonner toutefois qu'elle se fût jamais offerte à leur pensée sous la forme d'un squelette), quoiqu'ils la représentassent p&le et blême , planant autour de nous avec des ailes noires , tenant un glaive à la main , grinçant ses dents affamées, ouvrant une gueule avide, et puis encore marquant ses victimes avec des ongles ensanglantés, couvrant de son ombre tout un champ de bataille, emportant des villes entières dans ses mains (1), l'art plastique préférait substituer, à ces lugubres images, l'allégorie touchante du Trépas, frère du Sommeil et fils de la Nuit, qui, sous la figure d'un bel adolescent, d'un génie ailé, debout, la jambe gauche croisée devant la droite, tenant une couronne avec un papillon , s'appuie dans une attitude mélancolique, et conm^e endormi lui-même, sur un flambeau renversé, dont il fait porter l'extrémité à terre ou bien qu'il presse contre la poitrine d'un jeune homme mort , étendu à ses pieds (PI. I , fig. 4). Un masque est placé parfois auprès du génie ailé, pour indiquer que le rôle était fini , et ce symbole qui semble avoir inspiré à J. -B. Rousseau les vers fameux : Le masque tombe y V homme reste^ etc. , rappelle aussi (1) Silius Ilalicus donne à la Mort répitliète de lurida, Horace l'épée de Taoge ezlermiDateur. Conmie monslre armé de dénis celle de pallida, TibuUe celle de atra. Euripide appelle la Mort le cruelles , à la gueule béante, la Mort est cliée dans les pasfantâme aux oHes notes^ el Horace dit (Sot., It, i, 57-68). sages suivants : Mors avidis pallida deniitms (SU.) ; Avidoê ans hiatus pandit (Sen.); Mars qum perpétua ounctos al^sarbet hiaiu Expecttt. seu mJTau'i^ dt^ir^^t!^ (Burmann, Anth. veter. latin., t. IV, p. 5, lib. V, ep. 63). D'autres fois on faisait allusion au sangdont ses brasou ses ongles étaient Tbanatos^tait aussi rtprésenlé airtc cet auribût (Sobol., tn Eu* rougis : Frmcipuas annis animisqtêê cruento ungue nota (StftthM ripid. Ahest.y t. 8/i:(, ap. Oper. éd. Bariies, jk 287). Le glaive Theb., VUJ, v. 380). On lui apptiquaU encore d'aoucs Inagca : de la Mort, c'est aussi le glaive de Tlianatos ou, si Ton veut, celui Fruitur cœlo, bellataremque volando campum aperit (Idenu, de Proserpine, ou encore les «ciseaux d*Atropos, le marteau de ibid., t. 378); Captam tenens fert manibus urbem (Ibid. Xheb,, Gluff#&, celui dts autres divinliés léUlèrts étrusques^ ou enfin I. I, v. 63Q.

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.18% accurate

IMAC^à ET TABUSAUX DES BAN5E8 hS» 1I0RT& ^ la dernière saillie de Rabelais mourant : Tirez le rideau y la farce est jouée. Dans cette figare symboliqpiet pleine de grâce et de charme,, que Leasing a soigneusement étudiée et dont il a expliqué tous les délaits^ quelques ardiéologues ont cru reconnaître Thanatos ou laMorU Mais il y a lieu de penser (|u'uue meilleure interprétation consiste à la prendre simplement pour le génie de la Mort, qui préside à la séparation de rame, laquelle s'échappe du corps sous la forme d'un papillon (1). L'association des idées de Mort etde Sommeiise rencojitre en Grèce dès la plus haute antiquité, et les artistes, en interprétant d'une manière sensible cette poétique image, ne firent que suivre la donnée d'Homère et d'Hésiode (.2). La Mort et le Sommeil étant pour eux, d'après cette donnée, deux frères jumeaux, fils de la Nuit, ils avaient soin de leur attribuer une physionomie et une attitude à peu près identiques, de manière à rappeler la revssem* blance qui doit naturellement exister entre des frères jumeaux. C'est pourquoi sur le coffre de Cypadue, ils les avaient représentés soua les mêmes traits, avec cette seule différence que l'un était blanc et l'antre noir. Dans un grand nombre de bas-reliefs et de monuments funèbres, le génie du repos^passi^r et celui du repos éternel se servent ainsi de pendant l'un à l'autre, reconnaissables tous les deux à la presqw entière conformité de leurs traits, de leur attitude etde leurs attributs (â). Les Grecs avaient encore d'autres manières de rappeler le passage de vie à trépas; mais procédant toujours par euphémisme, ils figuraient soit un pied ailé auprès d'un caducée, avec un papillon qui prend l'essor, c'êst-à-dire i'âipe suivant au séjour où elle l'emmène la divinité psychopompe. Mercure, soit simplement quelque emblème dont la signification était bien connue, comme le papillon, la roue, l'urne cinéraire, le flambeau renversé. Des représentations allégoriques plus complètes, plus étendues traduisaient en outre, sous une forme sensible, les conceptions mythologiques renfermant l'idée de la lutte de la vie et de la mort, du bien et du mal ; mais les images lugubres et repoussantes que pouvait faire naître le souvenir d'un destin inexorable et destructeur n'étaient pour ainsi dire qu'effleurées, et se glissaient parmi les accessoires plutôt qu'elles n'envahissaient le fond même de la composition. Comme on l'a fort bien remarqué, l'idée de la mort, chez les anciens, ne devait point exclure celle de la joie. Si les Grecs répugnaient à figurer la mort sous un aspect hideux,

lors même qu'elle était pour eux la Mort ou le dieu de la Mort, Je redoutable Thanatos (4) , ils ne témoignaient pas moins de scrupule à l'égard des autres divinités infernales. Pausania^ nous apprend que ce n'était que depuis Eschyle, c'est-à-dire depuis le cinquième siècle avant notre ère, que îès: artistes donnaient généralement à la plupart de ces divinités une physionomie inspirant l'effroi. Ainsi, pour n'en rapporter qu'un exemple,, la Furie qui figure dans le beau bas-relief représen(1) Le double sens d'un mot conduisît les Grecs à Tallégorie de c'est lui qui enlrelleni la vie; il est Plmage du mysière de la moru Pâme s'échappant du corps sous la forme de cet insccle. Psyché Les chrédeos ne repoussèrent pas tout à faitlldée de cette assi^ signifiant dans leur langfue l'âme et celle espèce de papillon qui, milalion, car saint Chrysoslôme, dans sa seconde lioniéJie au le soir ou la nuit, dans l'été, vole autour de la lumière et souvent peuple, parle en ces termes ; « La mort n'est pas la mort, mais le se précipiie daùs la flamme , le papillon devint ainsi l'emblème de sommeil de quelques instants. Jésus Christ, lui-même, essaya de rame dont Psyché, dans les mythes, est «ne personnification. « Un transformer le terrible eav.Toç en un ange bienfaisant,' l'ange d« » noble Instinct, pensa-l-on, anime le papillon, amant de la lumière; sommeil, «c Noire ami repose ; celui qui conservera ma doctrine ne » mais ce même Instinct lui est funeste et cause sa mon. La che-verra pas la Mon ; ceux qui dorment se réveilleront ; dans peu ils » nille, qui se change en chrysaHde et son papillon brîllani de sa enlendronlla voix de celui qui les appellera. » (ÀuxHébreux, U.iii) » dore enveloppe, est un animal humide, pareil à l'âme, qui, une La dernière demeure de l'homme, le cimetière, est encori appelé » fols tombé dans le monde humide de la matière et empiisonné le Champ du repos. Dans les élégies, dans les poésies funèbres n dans ce corps mortel, a perdu sa liberié. Un moment vient toute-clans les épiiaphes, on aime à se servir de cette expression, il dort. » fois où elle la recouvre, où, elle aussi, elle brise ses entraves, et Enfin sur la croix de bols noir, sur la pierre et sur le marbre qui » laissant là l'enveloppe grossière qui la tenait captive, s'élance protègent la dernière retraite du chrétien, on irace la formule : Ici » dans les espaces célestes et remonte vers sa lumineuse et divfnc repose, etc. « patne » (Dr. Fred. Creiraer, Rel de VAnU , t. If F, S^^part.). De là cet emblème si connu d'un papiHon posé sur un crâne humain, ^^^ " Y a d«s monuiiieiits où l'on ne remmire qu'un seui de auprès d'un philosophe, tenant nn livre et méditant. ^ ^^^^ ^" bien icnlemeiit l'atlriiHit qal les remplace : les fbmbemn» (2) Hom., H., ▼. 681-

82 ; llésfod., Theog., ▼. 756-759. La for iule somno (Ff entait, inscrite sur les tombeaux, rappelait aux vi int9 celte douce croyance que la mort est le plus paisible de sommeils. Le sommeil, dit uir poète gnomfque, prépare à mourir ; qu'il est représenté sur le coffre de Cypsélus. mule somno œtemali, inscrite sor les tombeaux, rappelait »ux vi- (û) On se bornait à lui donner, comme aux Kères, qui en étaient vant^ celte douce croyance que la mort est le plus paisible des l'Image, un visage noir ou blême et des pieds crochus. C'est ainsi Digitized by Google

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

aTCc les Furies. Elles enlevaient les morts. Figurées originairement par des oiseaux à t^tes de femme ou par des femmes ailées, leur caractère qui ne respirait que la beauté finit par prendre une physionomie deiplus en plus hideuse. Les Parques, qui avaient primilivemcnt Tair sévère, mais qui n'avaient rien d'horrible , subirent une transformation analogue . Les arènes, proches parentes des Harpies, étaient aussi représentées par des femmes-oiseaux : elles accompagnaient les âmes au lugubre séjour et adoucissaient par leurs chants les affres de la MorL C'est Ici le lieu de se rappeler que les anciens employaient la musique, non seulement dans les funérailles, mais aussi pendant Pagonie, comme le prouve un bas-relief publié par Caylus {Becueil d'Antiq., U III, p. 267, pL LXXIli). D'autres fois les Sirènes se servaient de leurs chants séducteurs pour tendre des pièges à ceux qu'elles se proposaient de faire tomber entre leurs grilTes et qu'elles voulaient livrer ensuite à Iladès (l'enfer). Les Sirènes qui attiraient l'âme à elles étaient, en raison de leur rôle funéraire, représentées parfois sur les tomi)eaux. Le bûcher monumental, qu'Alexandre fit construire à Babylor.c pour les funérailles d'Iléphestion, son favori, était terminé par des figures de Sirènes creuses. Ces figures cachaient les musiciens chargés de louer le mort et d'entonner le chant funèbre. C'était donc là un concert ficUfde Sirènes loi agi né conformément aux croyances qui faisaient attribuer à ces gracieuses musiciennes le caractère de dlfinîtes léthifères ou psychopompes. Cette allégorie païenne fut acceptée par les chrétiens, et le peuple, au moyen âge, crut.à l'existence réelle des Sirènes et redouta le pouvoir funeste de leur chant. Seulement au lieu de les représenter sous la forme de femmes-oiseaux, on leur donnait celle de femmes-poissons, du moins est-il plus ordinaire de les voir figurées de la sorte. Il en existe des H'présentaiions dans les sculptures et les peintures des anciens édifices, voire des églises, oà la symlK)lique chrétienne en avait fait la personnifica.tioii de la volupté et des entraînements coupables des sens. M. E. Cartier a dessiné les cinq figur*^ des Sirènes qui décorent les voûtes de la salle des gardes de l'ancien évêciié de Beau vais. Ces Sirènes forment un concert et jouent de différents instruments de musique. Comme elles se rapportaient doublement à mon sujtM, j'en ai donné une copie pi. XIV, fig. 87. Dans l'original, elles se détachent sur un fond rouge sombre, semé de feuillages funèbres, et les arêtes des ogives qui les séparent portent des ornements noirs cl blancs. (3) Le noir comme les couleurs livides et rougeâtres furent employés par les artistes de l'antiquité dans un grand nombre de représentations mythiques de

dieux infernaux et fulguraux, et généralement attribués par eux aux personnifications du principe malfaisanL Le blanc était l'image de h Maladie et de la Mort que les dieux avaient le pouvoir d'engendrer ; le noir représentait l'obscuriié au sein de laquelle ils se plaisaient à vivre ; le rouge faisait allusion au sang et aux flammes des lieux expiatoires où lis exerçaient les fonctions déjuges et de vengeurs. Aussi ces couleurs ontelles servi, en divers lieux, â caractériser la livrée du deuil et de l'affliction. Dans nos légendes, les revenants sont blancs ou noirs, et le blanc et le noir sont les couleurs de nos draperies et de nos Têlemcnts funèbres. « C^est de la nuit et des ténèbres, dit le » n. P. Ménétrier que l'on a appris à tendre de noir les maisons » de deuil et les autres lieux fixés aux cérémonies funèbres ; car, » depuis le commencement du monde, le jour et la nuit ont été » les symboles de la vie et de la mort, comme le blanc et le noir » sont les couleurs de l'un et de l'autre. » . Digitized by Google

IMA«BS ET. TABLEAUX DCSSAN9ES DES MORTS. M, le. mot larve ne signifie autre chose qu!un, squelette, mais parce qu'il servait à désigner les esprits maU. faisants, les mauvais démons qui tourmentaient les hommes de leurs hideuses apparitions. Sénèque(C<m-^ Sùlai. adLuCi^ ep. 2&) décrit les âmes qui habitent aux. enfers comme de véritables squelettes : Nemotam jmeresi^ utCerberum timeat ettenebras^ et larvarum habitum nudis ossibus eo/ideren^iuf??. Les Delphiens supposaient que, lorsque les morts arrivaient dans la demeure infernale, Eurynome disséquait leurs corps, avec ses dents et les réduisait à Tétat de charpentes osseuses (Pausanias, Phoc, XXVllI). Ovide attribue aiux ombres des morts l'épithète d'assea laroa. Lucien , dans son dialogue de Ménippe et Phibnides , dépeint celles-ci sous des traits, qui rappellent cette épithète. Les anciens lexicographes grecs don-, nent Texpression de larva comme correspondant aux expressions de &ai(jLovioy , 9«vTa<j(&a , eï^coXov , wAktxoç (Cyrilli, Philocoeniet alioruni glossaria a Labbœo collecta) ; car on n> pas oublié que les ^otoioveç grecs étaient effectivement identifiés avec les M&nes, Larves ou Lémures des Latins, ainsi que le prouve encore, cette exclamation d'Apulée, parlant d'un squelette qu'on l'accusait de posséder chez lui comme objet noagique : « Est-ce là un squelette? est-ce là une larve? est-ce là ce que vous appelez une image de ce démon (1) ? » 1*6 mot oxeXeTo; , rendu par celui de v^xpoç, indique non moins clairement que les morts ou Larves étaient conçues sôus la forme de squelette (2). Le squelette représentait donc non Celle qui est la négation du principe de l'existence, le terme opposé de la vie ; mais la créature qui a cessé d'être , qui a quitté ce monde et qui est censée habiter les lieux souterrains. En d'autres termes, le squelette ne représentait pas la Mort, mais le mort, cehii qui n'est plus. Or, l'image de celui qui n'est plus, rappelant le mystérieux pouvoir qui brise l'existence , le squelette devint aussi un symbole de mort, de destruction , d'extinctioa du principe vital et de dissolution de l'être vivant, symbole que l'on pouvait rapporter aussi bien à chaque individu en particulier qu'à l'humanité en général. Telle était la signification attachée à la figurine dq bois peint représentant une momie dans son cercuçil, que Ton faisait circuler, en Egypte, dans les banquets. Tel éluit aussi le caractère attribué à la poupée lémurique d'argent , larvam argenleam^ du festin de Tri«* malcion. Ces mots : Sic erimus cuncli, postquam nos auferet Orcus^ ne signifiaient pas : « Bientôt celui-ci nous entraînera I Sous cette figure, la

Mort nous appellera; » mais ils avaient le sens des paroles que les Égyptiens adressaient à leur momie convivale; ils signifiaient : « Voilà ce que nous serons; nous devien-, >x drons tous de pareils squelettes, lorsque la mort nous aura appelés à elle. » La momie, le squelette réveillaient donc l'idée de la mort par celle du mort, de la larve, mais ils ne repi*ésentaient pas la Mort en tant que personnification ou divinité. Toutes les reproductions du spectre osseux que l'antiquité nous a léguées pe semblent pas admettre une autre explication. Les squelettes rapportés par Gori, par Winckelmann, par Ficoroni, par Jorio, par Millin, pard'Olfers, par Miiller (3)» à l'exception peut-être des squelettes gnostiques, ont le véritable caractère de larves, et servent pour la plupart à constituer allégoriquement un Mémento mort, sans qu'aucun d'eux nous mette en présence d'une nouvelle forme , d'un nouveau type du dieu Thanatos, Ainsi, dans la sardoine du cabinet de Florence, publiée par Gori (4), commç (1) Hiccine est scekius? Hmccine est larva? hoccine est quod reliefs du tombeau de Ciimes (voy. pJ. I, Og. I,). 1\ encsi d'autres appellitabatiê dœmonium? (\pnl, Apohg.^ 506). A un autre en-pourUnt qui se rapprochent davantage de la charpcnlc osseuse droit du passage dont il est question ici, lApulée se sert encore proprement dite, d^une expression qui Indique que ce genre de figure était regai-dé (3) Gorl Muséum etniscum. Florcnll», 1737, 3 voK in-foK.fig. comme représentant une larve : Envahis quem sceleHus iUe Muséum ftorentinum. Florenli», 1731.60,42 vol. Infol. fig. — sceletum nomint^at?... Hune denique qui larvam putat ipse est. Winckelmann, DescHpt, des pierres gravées du baron de Stosch. larvatus; et quelques lignes plus haut, il nous explique ce que son Flor., 1760, ln-4«», fig. - Ficoroni, Gemmœ antiquœ litteratœ accusateur entendait par un «queleue: c'était un cadavre dépouillé aliœque rariores et illustr. a Nie. Galeoiti. Bom», 1767, gr. de SCS viscères et de ses chairs, madlentam vel omnino evisee- in-4% fig.— Jorio (Andréa de), Sckeîetri cumani. Nap., 18i0, fig, ratam formam diri eadaveris fabricatam, prorsus horribilem et — Millin , Magasin encyclopédique , 1813, janvier. — D'Olfers, larvam. {CU Alf. Maury, Du personnage de la Mort, 3* Mémoire, Ueber ein MerkioUrdiges Grab bei Kumae und die in demselben Revue archéol. du 15 aoftl 1848. 5* année, 5- livr.) . enthaltenen Bildwerke. Berlin, 1832 (dans la coUccl. des Mémoires (2) D'après son ancienne signification, le mot ^a.roç désignait de l'Académie des sciences de Berlin, ann. 1830). - MOlicr, Ar^ plutôt un corps desséché, amaigri, qu'un véritable squelette, et chaeologie der Kmst. c'est bien là en effet l'aspect que

représeulenl plusieurs squelettes {U) Mus, florent., vol. I, Ub. 91. (Cf. Gorii observai., ib , figurés sur d^andens monuments : par exemple, ceux des bas- p. 175, et Galerie de Florence, dess. par Wicar, t. Ilï, p. 28.) 6 Digitized by Google

*9 SYMfiOLISATIOK, PERSONNinCATION ET REPRÉSENTATION SE LA MORT, dam la pierre gravée de la coHection d^ H. Badeigtâ de I^borde, le squelette qui dame devant un homme ams jouant de la double flûte est une larve, et M. Alfred Maory» loin de prendre ce sujet pour une scène êes CompitaKay atm^i que Ta fait M. d'Oifers» le considère comme une allusion à la Mort, qui nous surprend feiopinément tandis que nous nous livrons aux joies de la vie (pU H, fig. 10). La larve, en effets par sa dame fbnèbre, rappelle au berger insouciant le sort qui lui est réservé. Au surplus, d'après Tavis des plus savants archéologues, la plupart des bas^reliefs , statuettes , pierres gravées et autres monuments sur lesquels sont figurés des squelettes, ne sauraient être classés parmi les œuvres d*art proprement dites, car ils sont d'un travail grossier qui accuse une origine populaire assez rapprochée de la période de décadence. I^ date qui doit leur être. assignée, n'ayant pu être fixée dune manière certaine, il se pourrait qu'ils ne fussent pas tout à fait aussi anciens qu'on a été tenté de le croire. M. Alfred Maury ne pense pas que, dans ht Grèce propre et l'Italie, l'image du squelette ait paru bien antérieurement à l'époque impériale, et il faut supposer que c'est vers le temps où cette image commença à être connue , qu'on en fit choix ponr représenter les larves, les lémures, les démons infernaux en ménie temps que l'allégorie de la mort substituée à la vie. Il n'est cependant pas impossible que cette image , avec le sens mystique qu'il est permis d*y attacher, n'ait été employée beaucoup plus anciennement dans les pratiqqes secrètes de l'initiation aux mystères. On sait que plusieurs de ces rites offraient souvent d'effrayantes apparitions (1). Pourquoi le higubre simulacre n'y aurait-il pas joué un rôle analogue à celai qu'il joue encore dans certaines institutions mystiques par venues jusqu'à nous? La vue du spectre osseux , ou tout au moins de la momie desséchée , aurait servi non seulement à éprouver le courage des aspirants , mais aussi à éclairer leur esprit sur les vérités fondamentales de certains dogmes austères. Si le symbole de la mort, en Egypte et en Grèce, put être exposé dans toute sa crudité au mrireu des joies du festin, comment n'aurait-il pas trouvé place dans les'sévères enseignements de la morale? Pour coastiluer ce symbole, d'ailleurs, il n'était pas absolument besoin delà forme entière du squelette, un crâne, quelques ossements suffisaient. D'Olfers décrit plusieurs pierres gravées où l'allusion funèbre n'est indiquée qu'au moyen de ces tristes débris. Il cite d'autres monuments antiques où ceux-ci

accompagnent l'image du squelette, comme pour réunir plus étroitement à la figure de la larve les attributs parlants de la mort. Ce sont ces attributs parlants de la mort que I'oti rencontre aussi dans quelques images allégoriques des religions de l'Orient, par exemple, dans l'une des figures du triangle hindou (pt. I, fig. 8), dans l'effroyable parure donnée à Siva-Roudra et à sa terrible épouse (fig. 7), et dans plusieurs autres représentations d'idoles dont les traits font allusion aux instincts farouches et destructeurs des divinités. Mais que nous ayons sous les yeux un squelette entier ou seulement un fragment de squelette, nous n'avons ni dans l'un ni dans l'autre ^as une personnification figurée de la Mort. Nous avons un emblème de destruction, un Mémento morij rien de plus. Quoique les Israélites eussent fait de nombreux emprunts aux dogmes de l'Orient, et même au polythéisme hellénique,, on ne trouve point chez eux de trace qui indique que ce peuple ait conçu et personnifié la Mort sous la forme d'un homme décharné, d'un assemblage d'ossements, en un mot d'un squelette. Cependant les diable juifs avaient été identifiés avec les divinités infernales des païens, notamment les Saianims avec les démons grecs. Mais cette identification n'eut pas le résultat qu'elle obtint chez les chrétiens , c'est-à-dire qu'elle n'aboutit point à la production d'un nouveau mode de représentation de la Mort Laissons parler à ce sujet un écrivain qui, en pareille matière, fait certainement autorité, et dont nous avons déjà plusieurs fois invoqué le témoignage : « Les démons chrétiens, dit M. Alfred Maury, étant identifiés avec les ^aipveç (1) 11 est généralement reconnu que, dès Torigine, les rites des Empuse, qui n^avait qu'un pied, ou qui, suivant d^autres, avale petits mystères consacré;} à Proserpine, ou plutôt à Hécate, offraient une cuisine d'airain et une jambe d'âne. Ceux des aspiilints ft qui U des images terribles, u On voyait des spectres à crêtes de dragon, arrivait de donner des signes de frayeur pendant les épreuves des monstres tantôt bœufs, tantôt mulets, tantôt chiens à plu- étaient repoussés comme indignes. » (Charles Magnin, Les arisiears tët«>8. Hi^cate, si monstrueuse elle-même, passait pour gines du théâtre moderne Paris, 1838, t. I*', p. 81-82.) avoir le pouvoir de faire apparaître des fantômes, entre autres Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.87% accurate

grecs, avec les larves et ièmores, durent recevoir la forme et lès traits que rimagiDation populaire prêtait » à ceux-ci. Les nâophytes, et surtout ceux des contrées où régnait le polythéisnae helléno--latin, se repré« » sentèrentdonc les anges déchus soos la forme hideuse de larves, de squelettes. Cette forme devint par n conséquent celle de Tange déchu par excellence, du chef des légions rebelles, Satan , Taneien ange de la » mort, la Mort PEasoNNiFiiSs. » Ce fut par cette série de eonfosions, d'identifications, d'emprunts d'une religion à l'autre, que la Mort, Thanatos, arriva à être pour les chrétiens un squelette animé. Cette trans* formation paratt s'être opérée principalement chez les gnostiques (1). En eflet, la croyance à un per8onna|;f réel de la Mort est consignée dans les écrits émanés de cette secte. Les Gnostiques puisaient beaucoup plus largement à la source païenne que les orthodoxes, qui n'y prenaient que ce qui était d'accord avec l'esprit du christianisme. La Mort, sous la figure d'un squelette, apparaît sur quelques monuments gnostiquea Une pierre basilidienne, publiée par Gori (2), représente un squelette armé d'un fouet et monté sur m char traîné par deux lions. Ce squelette triomphant fouie aux roues de son char d'autrîes squelettes (pi. Il» fig. 19). Des inscriptions hiéroglyphiques accompagnent cette bizarre représentation « où Ton peut voir une image du triomphe du démon Satan, ou Thanatos, dont le lion était l'emblème (3). On a rapproché de cette pierre gnostique une pierre sépulcrale citée par Boldetti, qui semble traiter le mênoe sujet dans le sens des idées chrétiennes sur la victoire du Christ vainqueur de Hadès ou deThanatos (pi. U fig« li)^ On y voit, en effet, une figure représentant les roues du char de la Mort, ou, si l'on veut, le train de ce char surmonté de la croix qui semble l'avoir arrêté dans sa course et rendu immobile. Les lions ont été dételés, et Thanatos le triomphateur renversé ou mis en fuite par la toute-puissance du signe rédempteur» De ses fonctions de cocher sinistre, il ne reste plus rien, si ce n'est le fouet que l'on a représenté auprès de la figure du char abandonné. On cc^mpte treize points sur l'un des côtés de la pierre (A). M. de Ham^ mer a décrit deux coffrets gnostiques du cabinet du duc de Blacas, sur lesquels sont représentés des crânes» Dans les cérémonies mystérieuses que célébrait la secte des Stadinghiens, condamnée par le pape Gré^ goire IX, on voyait un personnage qui figurait

la Mort (5). Or^ cette secte était imbue d'idées gnostiques qu'elle avait rapportées de l'Orient, où ces idées n'avaient pas cessé de se perpétuer (6 >• Si des monuments gnostiques nous passons aux monuments chrétiens, nous rencontrons sur d'anciennes peintures le démon, prince de la Mort, êaci^euç toi>e«vaTou^ représenté dans ses apparitions aux solitaires soœ la formé d'un squelette (7). Sur d'autres peintures, nous voyons de saints personnages méditant sur les conséquences du terrible Finis rerum k la vue des squelettes étendus devant eux dans le tombeau. Ces deux sortes de rq)résentatioiis nous expliquent le dovd)le sens que les premiers chrétiens attadiaient à l'image du squelette. Cette image ne réveillait pa& seulement dans leur esprit l'idée de la destruction mar térielle qui est l'œuvre de la mort, elle leur rappelait encore la destruction morale qui est l'œuvre de Satan. (i) « Le noai de gnose et Va^tckiî gnostiqut vienDent d'une a* MM. ddhrs et Alfred Maury se sont ranges de Tavls de ce derr dne grecque, qtei signifie «ootr, connaître, La gnose est moins nier. Le char dé ia Mort a son analogue dans le charroi du moyen une science qu'un fonds inépuisable d'iiypotlièses mystiques et tout âge, dans le cliar du roi Artus; dans tv. cortège infernal, ceUe arbitraires sur le dé? eloppemenl successif des existences qui au- mesnle cfiaMtqoe qui trarersait krt airs avec un grand fracaa. raient prMàé ia fomiation del'unlvera, et qui expliqueraient «a (fi) Dr. Fr. Bf&nter, Sinnbilder und Kmsivarstellungen der nature.. Celte gnose embrassait le systèmede l'émanation asiatique, alien Christen. AUona, 1825, Uf. IV, n- 87. la généalogie des dieux de l'Egypte, la kab.le spéculative des Juifs, ^^j j^^^ ^^^^^ pracedenti, occurrit miripaUoris hamo adeo revus, corrigés et augmentés, selon l'esprit des abstractions grec- „^^^ ^t macer quod cansumpti, camibus sala cutis reqii«s:ondiraitlamélapbysiquedeIamétaphysique.Pourles«ns, ^.^ ^^^^^ ossibus superducta; hune novitius osculaiur et lS^^.^Z^^' Tl ^T" ^'"^"^ '^'"- • ^^- ^^^^^«^^"» ^^ sentit friyidum siout glaciem et past osculum catholicm memorfa Zf^7^ V r7'- """ """^" ^^^' '• "•^' *^" fideiii^uscordet6talit^evanesçit.{mn.UUAnnaU^^^^^ *ot€ 4.) Au moyen âge, le mot gnostique se disait pour savant. ' ^g J^ .03A) Ci) Inscript. 1. 1, p. Û5û,plu8 fidèlement rapportée par d'Olfers. *^' ^ ^ *. J 'L a 1 u . 1, (Voy. Ueber ein merkuAirdiges Grab bei Kumae pl^ fig. C.) '^^^ ^*^«^ ^^"""^^ Du personnage de laMort, Revue archéolo(3) Leasing n'y a vu que des iarves qui. dans l'autre vie, s'occu- *^ d'» *» *^ût 1848.) p?ni encore des amusements qui firent leurs délices dans celle- (7) D'Agincouri, Hist. de

l'art : peinture, f\. xxxii j sculpture, ci. Herder a combattu avec quelque fondement cette opiniout et P** ^*"» ^ ^ Digitized by Google

hU SYMBOLISATION, PERSONNIFICATION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT,

À la pensée de la cessation de la vie, se joignaient pour eux, de toute nécessité, les préoccupations relatives au dogme inflexible du châtinoent et aux supplices éternels de Tenfer. Hadès ne pouvait être séparé de Thanatos, et le serpent, ou le ver, diminutif de Tàncienne forme zoologique d^Ahriroan, se glissait dans les chairs du cadavre, s*enroulait autour des crânes et pénétrait jusque dans les os desséchés I En raison des avertissements réputés efficaces qu'un tel spectacle donnait à la chrétienté par rapport au sort futur de Tàme, on eut soin d'y recourir pour ainsi dire journellement, et la recommandation Pensez à la mort, mes frères, multiplia de toutes parts les décorations et les drames funèbres. Recueillies avec soin et exposées publiquement, les dépouilles des martyrs devinrent l'objet de la vénération des fidèles. Elles accoutumèrent les regards à contempler avec joie 4e lugubres images. Pour honorer davantage ces restes chéris, on les parait d'ornements mondains, on tes renfermait dans des châsses précieuses, on les plaçait dans des chapelles et dans des églises où l'on se rendait de fort loin pour les visiter (1). Les tombeaux qui avaient reçu lès corps de quelques saints personnages attiraient la foule des dévots, qui, de cette façon, s'habituèrent à à hanter la demeure paisible des moti&. Dans ces dépôts sacrés des cadavres qui attendaient la résurrection, l'imagination des fidèles se représenta le champ funéraire d'Ézéchiel, cette vaste campagne couverte d'ossements desséchés, ces ossements desséchés interpellés par le Seigneur, Ossa arida^ audite verbumDominii et le Seigneur appelant par la bouche de son prophète l'Esprit qui vient des quatre vents pour rendre au squelette sa carnation et sa vie (2). Tout cela conduisit les chrétiens à se familiariser de plus en plus avec la vue des restes décomposés de notre enveloppe mortelle. Après avoir employé le siquelette ou les fragments du squelette en nature, soit comme relique, soit comme Mémento m&ri^ on multiplia les reproductions artificielles de cette image par le secours de la statuaire et de la peinture. Que cela ait eu lieu dès les premiers temps du christianisme, c'est ce qui parait fort douteux. En effet, il est reconnu que les artistes convertis à la foi nouvelle ne purent rompre sur-le-champ avec les formes et les coutumes de l'art païen; et que longtemps encore ils se servirent des gracieuses inventions du polythéisme dans l'interprétation figurée d'un grand nombre de sujets, notamment dans celle de l'allégorie funèbre (S). On retrouve

donc, parmi les images qu'ils tracèrent, les deux génies avec le flambeau, le papillon, la lyre, et d'autres attributs, d'autres emblèmes puisés à la même source. Une pierre gravée, communiquée à l'auteur de la Sym^ holique par M. Munter, représente une tête de mort surmontée d'un papillon et ayant â côté d'elle l'hydrie qui contient l'eau rafraîchissante, conformément aux croyances égyptiennes transplantées en Grèce, et communiquées au christianisme par l'intermédiaire des néo- platoniciens (pi. II, fig. 18). Bien que ce. soit là un exemple de l'emploi symbolique de la tête de mort chez les premiers chrétiens, rien n'a pu établir jusqu'à présent qu'il ait existé la moindre trace de la représentation d'un squelette sur les peintures des Gataconibes. Les anciennes églises ne paraissent pas non plus avoir possédé aucun monument où se rencontrât ce genre de figure. Les sujets qu'on y peignait étaient d'ailleurs en petit nombre ; souvent même ils faisaient complètement défaut. Dans l'histoire de la destruction de la grande église de Nicomède, sous Dioclétien, nous ne lisons rien qui se rapporte aux images dont cet édifice aurait pu être orné. Eusèbe, qui a décrit l'église des apôtres à Constantinople, aussi bien que celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem, ne donne pas non plus h penser qu'il y eût des statues ou des images d'une autre nature dans ces temples. L'attachement des artistes pour les formes de l'art païen dut naturellement rendre phis d'une fois leurs œuvres suspectes (4). Jusqu'au uv siècle, l'autorité religieuse fit preuve de rigorisme à cet égard ; mais (1) Pour avoir une idée de ce qu'était la dévotion des reliques Tallemand dans le Recueil de pièces intéressantes concernant les au moyen âge et de remploi qu'on faisait de celles-ci pour attirer antiquités, Paris, Barrois, 1788, t. IV. le peuple dans les temples, il f.»ut visiter, à Cologne, l'église de (3) Creuzer, Abbildungen zur Symbolik, Uf. Vil, 3, ou l'expliSainte-Ursule toute remplie des ossements de la sainte et des cation des planches de l'ouvrage de Greuzer, dans la traduction de onze mille vierges ses compagnes. Ces ossements sont précieuse- J. D. Guigniaut, Religions de l'antiquité, t. IV, 1'* partie, planche ment conservés dans de petites et jolies chûsses garnies d'or. On dern., fig. 559.]es montre, pour une certaine somme d'argent, aux fidèles comme (A) On craignait, en effet, que ces images symboliques, Urées aux simples curieux. ^*^^ ^^^^^ <iu'il fallait à tout prix anéanUr, ne nuisissent aux pro(2) G. llerder, Supplément à la dissertation de M. Lessing, grès du culte nouveau en y entretenant quelques vieux ferments sur la manière de représenter la Mort chez les anciens, Irad. de d'idolâtrie. Digitized by Google

 peu à peu elle devint généralement plus tolérante, depuis le commencement du y« siècle, et même dès la un du IV*, les écrivains ecclésiastiques parlent avec éloges des images peintes dans les églises, et des pontifes qui favorisaient ce genre d'ornementation, entre autres Grégoire de Nazianze. A celte époque, il était d' usage de peindre entièrement Tintérieur des temples, comme celui des maisons religieuses; on hisio* riait jusqu*aux murailles des dortoirs el des réfectoires. Les ecclésiastiques eux-mêmes se chargeaient d'embellir leur demeure. De même qu'il y eut en Grèce des sociétés d' artistes (6ux(rôTai,) qui, sous la direction du sacerdoce, brodaient des étoffes, sculptaient le bois ou Tivoire, doraient les statues, peignaient les murs et les colonnes des temples, ciselaient les vases sacrés, composaient des hymnes et dansaient en diœur autour des victimes (1); de même il y eut très anciennement, parmi les chrétiens, des confréries d'artistes qui exécutaient des travaux analogues, et qui subissaient d'autant plus elles-mêmes Tinfluencede la direction sacerdotale qu'elles étaient pour la plupart uniquement composées d'individus appartenant aux ordres monastiques. Il est permis de conjecturer que c'est au sein de ces écoles arlistico-religieusjss fondées dans les cloîtres que se développa l'idée du symbole funèbre figuré par des squelettes et des ossements. On s'inspira, dans cette circonstance, des souvenirs du paganisme, et peut-^être aussi de quelques monuments gnostiques que l'on pouvait avoir eus sous les yeux (2). Le triomphe du Sauveur sdr l'esprit du mal avait été figuré originairement par une croix ou par le monogramme du Christ posé sur un serpent (3). On sait que la croix, emblème du Dieu qui racheta les hommes, fut élevée sur le Calvaire, et que, selon la signification de ce mot, le Calvaire était un lieu couvert de cr&nes et d'ossenaents. Cette croix avait triomphé de la Mort, par conséquent on crut devoir y ajouter une tête de Mort avec quelques ossements pour indiquer cette victoire; on fil même plus, on plaça un squelette furieux de sa défaite h côté du tombeau que Jésus-Christ venait de quitter en triomphe. Dans la suite,r on alla plus loin encore, on représenta le Sauveur luttant avec la Mort et terrassant l'antique ennemi des hommes. Partout ces allégories furent très fréquemment reproduites, et l'imagination du clergé, poussant toujours de. plus en plus au notV, l'humanité se trouva comme enveloppée d'un vaste réseau funèbre. S'autorisant de la parole austère de saint Jérôme, qui a lui-même pour

attribut une tête de mort, les prêtres recommandaient aux fidèles d'aller visiter les charniers de préférence aux cabarets. Le réceptacle mortuaire, appelé charnier au moyen âge, était la véritable maison des morts, ainsi que l'indique le nom de Tadtenhaus^ qu'il porte en allemand. C'est là qu'on empilait les modernes victimes du classique Thaiiatos. C'est là probablement que les artistes allaient choisir leurs modèles et en étudier l'ostéologîe. Or, les artistes qui rient volontiers de tout, pour ce que rire est le propre de Vhorhme^ durent admirer les postures variées et parfois comiques de ces squelettes suspendus à la file ou entassés les uns sur les autres au hasard. De telles exhibitions pouvaient déjà leur donner l'envie d'animer la carcasse osseuse, et de faire du mort la parodie de l'être vivant. D'un autre côté, la vue des riches parures étalées sur les reliques, et peut-être aussi des costumes variés sous lesquels on avait coutume, en divers pays (&), d'exposer les morts de différent sexe et de différente condition, comme pour rappeler le rôle qu'ils avaient joué dans la vie, devait naturellement suggérer à ces mêmes artistes la pensée d'habiller le squelette, de le transformer en un mannequin , en une marionnette tantôt revêtue de la pourpre des rois, tantôt cachée soua les haillons du mendiant. Qu'ils aient eu avec (1) Gb. Magnio , Les origines du théâtre moderne (oaTr. pré- » mais à cet art simple et populaire qui se bornait à reproduire les cité) , t I, p. 73. » grossières idées du Tulgaire. » (Alfred Maury , Du personnage (2) « Quand le christianisme eut recours aux images pour pro- de la Mort, i*' Mémoire, Revue archéoL, iW.) • pager son enseignement et entretenir la croyance à ses dogmes (3) Voy. les médailles de Constantin, noumment la médaille . * dans Pesprit du vulgaire, il dut non seulement prêter & la Mort de bronce rapportée, d*après Banduri (I, 213), dans Creuzer, Ae/. 9 une existence individuelle, x^n langage, des actions, mais encore deVant., t, IV, 1** partie ;ea:|>/. des pi. .^ pi. ccLxr, n" 931. A la fin » une forme, une apparence spéciale. Cette forme, il n'en trouvait du xyi* siècle, les Meistersaenger de Strasbourg avaient adopté , « pas le modèle cbez les Juifs, il dut emprunter au polythéisme en souvenir de ce triomphe, une figure allégorique plus explicite a gréco-laUn ses représentations et ses souvenirs plastiques pour que le Labarum. C'est celle que J*ai donnée pi. ii, fig. 15. 9 les adapter à des idées nouvelles. Ce fut donc à Tart hellénique (/jj) Surtout en iulie, comme dans les galeries souterraines de la » et laUn que les néophytes demandèrent des images de la Mort, Sicile, et en général dans les catacombes. (Voyez plus loin quels BOB à Part grandiose et idéaUste

qu'inspirait la philosophie, ques détails sur ces hypogées chrétiennes.)
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.61% accurate

M SYHBOLISATION, PERSONNIFICATION ET aSPRÉSEIITATION SE LA MORT, cela sous les yeux le spectacle de qudques unes de cesdanses maladives qu'on attribuait au démoû caché dans ie corps des sauteurs hallucinés (larvatt), et voilà les Danses des Morts toutes formées^ les voilà réellement telles que le moyen âge nous les présentCt» avec leurs personnages bizarres, leurs cadavres dédiarnés, leurs arides squelettes, moderne exhibition de larves, attristante et comique à la fois! Que les squelettes des Danses des Morts aient eu originairement le caractère de larves plutôt que celui d'une personnification de la mort, c'est ce qu'il ne me paraît pas impossible de démontrer. Je sais que c^est là une opinion nouvelle et que ne partagèrent pas ceux qui voient dans ces rondes semi-religieuses, semiburlesques, un sujet tout chrétien. Rattacher les Danses des Morts à Tantiquité, c'est presque commettre ua sacrilège ; c'est déplaire surtout à ces écrivains qui, pour donna* une vaine satisfaction à l'e^irit de secte tfu plutôt de coterie religieuse, prétendent contre toute vraisemblance, car les monuments historiques leur donnent sur ce point un démenti formel, que ces oeuvres singulières n'avaient pris un aspect bizarre et grotesque, hideux même, que par suite des. tendances matérialistes de la réforme. oc Le squelette des Danses du xvi* siècle, disent-ils, apparaît comme un horrible baladin qui se jouetle » la vie et étale avec un cynisme atroce la nudité que le totobeaa lui a faite. De là (la conséquence est fort » juste en effet), oubli des enseignements du passé, glorificiLtion du néant sous une forme étrange, dédai* » gneuse et effrayante. Pour des hommes qui brisaient la chaîne de la foi, les leçons du tombeau prenaient » toute la rébellion du doute, le piquant de la pelir étouffée sous le sceptidsme et la moquerie. » Que d'éloquence dans la tirade qu'on vient de lire, et quel dommage qu'un si beau raisbnnement soit basé sur de fausses prémisses! Vraiment, si vous voœ proposez de faire une dssertation historique et non un sennon religieux, si vous vous adressez aux gens d'étude, et non aux dévots fanatiques, tâchez, dans votre intérêt» d'être mieux renseigné, et ne vous exposa pas surtout à ce qu'on puisse vous démontrer, pièces en maio, que tout ce que vous dites des danses du xvi' siècle s'applique prédsément aux danses catholiques, apostoliques et romaines que vous leur opposez. Croyez-vous que nous ne connaissons pas la Danse Macabre et tes vieilles Danses allemandes des xiv^ et xv* siècles? Sont-elles moins extravagantes

que les a^itres ; le squelette y fait-il moins de grimaces et de gambades? Sy montre-t-il plus respectueux envers les gens d'Église et plus galant avec les personnes du sexe? La pensée des artistes y est-elle moins entachée de matérialisme et plus conforme au sentiment du beau? lies figures de la vieille ronde allemande, tout ébouriffées de serpent», ont-elles un aspect moins grotesque et une allure moins bouffonne que les personnages de la ronde d'Holbein? Le lecteur n'a qu'à examiner les pièces du procès; qu'il compare et qu'il juge, il verra de quel côté est la bonne foi. Quoi qu'on fasse, et quelque haine que l'on porte aux Grecs et aux Romains, aur ÂltMgeois et aux Protestants, il est une vérité que la raison humaine proclamera toujours, c'est celle que des esprits éclairés par les lumières d'une saine philosophie ont déjà maintes fois reconnue, à savoir, que les croyances religieuaes ne marchent pas par sauts, pas plus que la nature physique dans ses créations ne procède de cette manière ; mais qu'elles se lient, qu'elles s'enchaînent en se modifiant peu à peu, si bien qu'il n'en est aucune qui puisse répudier l'héritage de ses atnées. Cette vérité, applicable aux croyances religieuses, l'est égale* ment aux conceptions symt>oIiqués qu'elles enfantent Yoilà pourquoi les Danses des Morts du moyen âge ne sont pas aussi étrangères aux créations du HKHide païen qu'on a pu le penser et l'écrire. I^a ressemblance de leurs squelettes avec les larves antiques me paraît surtotit résulter de cette circonstance, que chacun d'eux a une individualité propre, mais toujours relative à celle du personnage vivant qui lui est accolé^ et dont il est, si je puis dire ainsi, la contre-partie. Par ses gestes, par son attitude, et par certains signoB pai-lîculiers, chaque figure de squelette est appropriée à l'image de l'être vivant qu'elle entraîne, et tous les squelettes constituent de la sorte une série d'individualités différentes, au lieu de se rapporter à un type unique dans lequel se faâse reconnaître iroe véritable représentation iconologique et symbolique du personnage de la Mort. Lessîng dît avec raison que lorsque les modernes ont voulu représenter ce personnage, ils ont donné au squelette une faux ou quelque autre attribut, après quoi seulement ils ont reconnu en lui la Mort. Mais rien de semblable n'eut lieu dans les premiers essais de rondes funèbres tracés par la Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.91% accurate

IMAGES ET TABLEAUX DBS SANSIS SES MOBTS» hl main des artistes. Estrce une faux ou quelque autre instromeni analogue que nous rencontrons dans les mains du squelette ou du cadavre des plus anciennes rondes allemandes, par exemple, dans celle de la fresque de Klingenthai, qui date de 1512, et que Ton cite, avec la Danse Macabre, comme remontant à répoque de lapparition du lugubre sujet dont nous nous occupons? Mon» sans doute : pas une seule fois Fartiste inconnu qui fut chargé d'exécuter ce travail n'a doté le sinistre advertiseur d'un attribut de cette espèce; mais de ten>pB en temps, il lui fait tenir un instrument de musique, ou bien un objet qui, loin de le caractériser, se rapporte directement au personnage vivant mis en scène avec le Sosie d* outre-tombe, comme par exemple Tépée du guerrier, la jambe de bois du mendiant, la lanterne de Termite. Cet emprunt n'est d'ailleurs qu'une pure raillerie et n'a rien de symbolique, dans la véritable acception du mot. Quant à la Danse xylograpbique, du manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg, et au gothique Doden-dants, leaquels datent du milieu du xv* siècle et constituent les plus anciennes représentations connues de l'allégorie funèbre par les procédés de la gravure, ils ne justifient pas mieux que les productions précédentes ropiniot» de ceux qui prétendent assigner au coryphée des rondes sépulcrales du moyen âge l'attribut de la faux, en tant qu'attribut symbolique et caractéristique de la mort. Il n'y a ni faux, ni sablier, ni aucun autre signe d'origine mythologique dans les sujets de ces deux ouvrages ; mais les figures empruntées au Dodendantz, . dont j'ai donné la suite complète (pi. VI et suivantes) en les faisant réduire aux deux tiers^ d'après les gravures originales de l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Strasbourg, nous offrent un nombre considérable d'instruments de musique dont le squelette fait choix tour à tour pour enchanter ^ à l'exemple des Sirènes, ceux qu'il veut attirer à lui. Ces instruments, fort curieux pour la plupart par leur ancienneté, le sont encore davantage à ce point de vue, qu'ils établissent d'une manière certaine le caractère de danse, de ronde satirique, qui fut attribué, dans l'origine, à l'allégorie du trépas, représentée dans ces anciens et précieux monuments de l'art dirétien. L'inspection des dessins que je publie ici pour la première fois convaincra peut-être quelques savants qui pensent que lesymbole des danses mortuaires est toujours armé d'une faux et personnifie la mort, que

tels ne sont point tes traits ordinaires qu'affecte la représentation qui en est donnée dans la forme ancienne et primordiale de ces danses (1), dans celle où il convient de les étudier. Le type de la Mort-Squelette, dont parle Lessing, ne s'est répandu qu'à l'époque de la fusion du génie populaire et du génie artistique, c'est-à-dire aux approches de la Renaissance. Auparavant, il n'en existe que des exemples isolés. Dans la légende des Trots morts et des trois Vifs, qui louche de très près à l'invention des Danses des Morts, il n'est pas question de la Mort, mais de trois Morts. Je sais bien qu'André Orcagna, dans la représentation qu'il a imaginée de cette légende, a peint une Mort avec sa faux ; mais déjà les idées de la Renaissance, commençant à germer eh Italie dans les hautes classes, exerçaient leur influence sur la manière des artistes en renom. L'inspiration populaire guidait plutôt, au contraire, ceux qui entreprenaient d'illustrer les textes nombreux qui avaient trait au sujet funèbre. Moins savants que leurs collègues, ils auraient peut-être aussi peu compris que le public auquel ils s'adressaient la signification des emblèmes classiques de la faux et du sablier; l'aiguillon, les flèches ou les rets Urés du langage métaphorique de l'Écriture sainte, eussent été tout au plus à leur portée (2). Ils choisissaient doncun mode d'interprétation bien connu du vulgaire, et le squelette du charnier ou le cadavre exhumé de la

(1) La Danse imprimée, de Latieck, qoi ne se rapporte nufle- reot, dans lasoite, poar la représealer. Ce r6le de chasseitr on de ment au type àxi Deden^dantz, bien 'qu*e Ile appartienne encore chasseresse qu*on lui fait Joaer a peat-étre domé Tidée de la*an XV* siècle, est la seule des anciennes danses allemandes que gurer aussi le faucon sur le poing et comme pariant pour la chasse, je connaisse, oà il y ait d'évidentes allusions mythologiques. Dans Dans Téglise de Saint-Pierre le Martyr, à Naples, il existe on quelques figures on y voit le squelette portant un sablier ; dans marbre sculpté où elle paraît avec deux coiitMUM» sut la lète et un d'autres, il est monté sur un lion et tient un glaive. faucon sur le poing. Sous ses pieds sont abattus un grand nombre (2) • O Mort ! où est ton aiguillon ? 0 sépulcre ! où est ta victoire, de personnages des deux sexes et de tout âge. Ce que aotts avons Or, raigufllon de la MortyC^'est le péché. » (Saint Paul, I Efiire aux dit ci-dessus de remploi de la faux ou de quelque autre attribvt Cerintkiens^xy, 55-^6.) Dans plusieurs auU'es passages de PËcri- caractérisant la Mort ne s'applique qu'aux rej^ésentsiioBs figtn ture, lu Mort est dépeinte comme un chasseur armé de flèches et rées, aux symboles plastiques, mais no&aal^pgage métaphorique de fiieti. C'est une dea images auxquelles les

artistes a'attachè* des poètes. L'an 1330 environ, il étaii déjà question de la Mort et Digitized by Google

fta SYMBOLISATIQN, PERSONNIFICATION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT. tombe avec leurs accessoires naturels» le ver» la pioche» la bière» les instrumeiits de musique excitant les danses convulsives» suffisaient à leurs naïves allégories. Ce qui prouve, selon moi» d'une manière péremp— tpire, qu'on n*eut pas en vue, originairement, dans ces sortes de compositions, un type unique et nettement formé de la mystérieuse puissance qui met en mouvement tout ce monde de trépassés, c*est le nom même qu'on a donné à ces danses- On ne les a pas appelées Danses de la Mort^ m^s Danses des Morts. De. plus, dans la Danse Macabre, l'exposition se fait à l'aide du premier, du second, du troisième, du quatrième mort (1), et tous les quatre sont figurés comme des squelettes, tandis que nous ne rencontrons pas. sous cette forme le personnage même de la Mort. La chronique de Nuremberg, dans les passages qu'elle consacre au sujet austère qui défraya si souvent les sermons des prédicateurs, nous montre simplement c(ps morts qui dansent, et ne nous montre pas une figure allégorique de Celle qui est supposée le moteur fatal de cette danse. Il y a toujours là l'idée d'un symbole, d'un emblètne, d'une évocation de ceux qui ne sont plus pour faire songer au moment où les vivants cesseront d'être, mais on n'y saurait voir un exemple de la personnification figurée d'un être abstrait dans la véritable acception du mot. Nous en restons toujours au simple contraste de la mort substituée à la vie, de la larve venant annoncer au berger de la sar*. doine antique le sort qui l'attend. Au contraire, si nous remontons moins haut, et que nous nous.approchions de la Renaissance» nous constaterons que les reproductions des Danses des Morts commencent k prendre un caractère quelque peu difierent de celui qu'elles avaient dans l'origine. Voici les imitations tout artistiques d'Holbein qui s'intitulent images^ emblèmes^ simulacres de la Mort ; voici de grands peintrès, de célèbres graveurs qui, s'inspirant de Pétrarque, composent des Triomphes de la Mort, et donnent, contre l'intention même du poète (2), à l'impitoyable reine des trépassés» la forme d'un squelette. Bientôt cette dernière figure, adoptée généralement, se reproduit de toutes parts et prend une signification parfais tement déterminée ,à l'aide d'attributs caractéristiques. Les morts, les larves , sont ramenés & ce type unique, à ce type de la Mort, de Thaiiaios, bizarrement converti en squelette, mais gardant toutefois quelque chose de sa physionomie antique, par exemple le glaive, qui devient la flèche^ la faux

ou la lance, et les grandes ailes noires, auxquelles se joignent aussi des ailes de chauve-souris, comme symbole de la nuit, des ténèbres, du temps. La statue de la Mort, placée jadis au cimetière des Innocents, et regardée d'abord ■comme l'ouvrage de Germain Pilon, auteur du groupe des Parques, ensuite comme celui de François Gentil, natif de Troyes, qui vivait en 1540, était un squelette d'albâtre, debout, tenant de la main droite une lance, avec la pointe de laquelle il semblait montrer un quatrain écrit sur un bouclier qui était à côté de lui, et sur lequel portait sa main gauche. Le quatrain renfermait les vers suivants : n n^est vivant tant soit plein d'art, M de force pour résistance. Que Je ne frappe de mon dart Pour bailler aux vers leur pitance. C^est ainsi que le squelette figurant la Mort armée de soii dard, et prête à frapper, se multiplie dans un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, tant au xYi* qu'au xvii* siècle. Cependant la farouche et .wde sa faux dans quelques écrits. L'auteur du Pèlerinage de la vie haut, une Image isolée de squelette ayant les caractères distinctîfs M«nuMne, Guillaume de GuUle ville, qui était né à Paris vers d'une représentaUon de la Mort. l'to 1296. dll, ausojet de la redoutaUe divinité : ^^j p.j,j^,^ ^„ ^^^^ „„„q„^^ véXt^Ti^^x^ ne dépeint pas la Mort La Mort laissa sa fcrula; courir comme tm squelette, mais comme une femme en fureur, toute Et me fit du corps départir. ^ j . ■ velue de noir : (1) Dans quelques ^dilieBs très anciennes de la Danse Macabre^ les quatre morts qui jouent chacun d'un instrument de musique Ed una donna involta in vesU negra Mnt désIgBéa par le nom de premier, de second, de troisième, de TiVmi":^-'GTiu ST". neS-... quatrième ménestrel. Dans la vieille Danse allemande, dont nous faisons connaître les figures, on trouve aussi, tout au commence* Cependant le Titien, environ 130 ans après Pétrarque, introduisit ment, quatre squelettes jouant des instruments à vent; mais on dans son Triomphe de la Mort, évidemment emprunté au poète, ne rencontre nulle part, dans celte Danse, comme je Tai dit plus Fimage du squelette comme personniQçalioti figurée de la Mort.
Digitized by Google

osseuse amazone , non contente d'illustrer tes exploits des poètes, c'est-à-dire d'introduire sa lugubre image dans les productions littéraires, faisait aussi le principal ornement des cérémonie^ funèbres, et trai* tait de pair avec les rois couchés dans le cercueil. Le jésuite Ménestrier parle longuement du rôle attribué aux figures de squelettes dans les funérailles des princes et dans les décorations des églises aux jours de deuil putflic (1). Tantôt on en faisait des termes d'architecture qui portaient les corniches, tantôt on s'en servait pour tenir des inscriptions et des urnes. On en couchait aussi sur les frontons et sur les cintres des arceaux. Il y en avait qui servaient à soutenir et à retrousser les tentures, à porter les écussons, les armoiries, les devises ; d'autres portaient les marques d'honneur , les couronnes» les bâtons de comman* dément, le sceptre; on en faisait paraître avec la faux , le sable et les autres symboles de la brièveté de la vie. La plupart se montraient dans des attitudes très variées, casque en tête, tenant des lances, des épées^ des urnes, des sceptres, des palmes, à cheval armées en cavalier, entremêlées avec d'autres figures, Yoici quelques représentations qui ont entièrement rapport à notre sujet : Aux funérailles de la reine d'Angle* terre, faites à Rome dans Téglise du collège des Anglais, le SO janvier 1670, les images de la Mort avaient sous les pieds des tiares, des sceptres, des couronnes et d'autres marques de dignité avec ces mots : Omnia mihi subdita. Quelques unes aussi tenaient une balance dans les bassins desquels on voyait des couronnes et des sceptres avec des instruments d'agriculture et d'arts mécaniques, le tout expliqué par ces mots : Mquat inœqualia (2). Aux funérailles célébrées dans la même ville pour le cardinal de Mazarin, dans l'église de Saint-Vincent et de Saint-Anastase, on avait rais sur la porte un grand trophée de la Mort qui foulait aux pieds la tiare, les chapeaux de cardinaux , les sceptres, les couronnes et les autres marques d'honneur (5). Deux autres Morts étaient couchées sur le fronton de la porte. Aux obsèques faites à Venise pour Ferdinand II , duc de Toscane, la Mort tenait un luth rompu : v^rsa est in luctum; et aux funérailles de Pierre Séguier, chancelier de France, la poésie laissait tomber sa flûte avec cette légende tirée d'un vers d'Ovide : Ars mihi nm tanti est, valeas mea tibia. C'est ainsi qu'une gravure de Schenck, qui représente la Mort jouant du violon devant un vieillard qu'elle vient de surprendre, a pour titre : Mortis ingratamusica. Enfm, les triomphes de Pétrarque qui, d après

le P. Ménestrier, étaient de grandes idées très connues et atUhoriséespar les suffrages publics , concouraient à maintenir dans le monde lettré et dans la littérature aristocratique la vogue du sujet lugubre qui avait produit les Danses des Morts. Le savant jésuite que nous venons de nommer nous apprend même qu'on représenta en 1665, à Plaisance, dans l'église de Saint-George, le Triomphe de la Mort, qui avait motivé des décorations très ingénieuses et pleines d'intérêt (4). Toutefois, en même temps que les beaux esprits des xvr et xvir siècles s'empa(1) V. Des décorations funèbres, par le #. C F. Ménestrier. Paris, R. J. B. de la Caille, 1683. (2) Le peintre espagnol Vaides Leal, qui vivait au xvi* siècle, a placé, dans une composition afiégorique sur la mort, une main mystérieuse qol apparaît soutenant des balances égales : un des plateaux est chargé de tiares, de couronnes, de sceptres et d'écttssons ; l'autre contient toutes sortes de rebuts et de viles or« dures. L*artiste allemand, M. Alfred Rethel, qui s'est Inspiré de nos troubles révolutionnaires, pour donner une physionomie nouvelle au sujet tant de fois traité de la Danse des Morts, a représenté, dans un de ses dessins, le squelette propagateur des idées de liberté, d'égalité et de fraternité, pesant dans la balance, devant une fonle stopéCaite, une pipe et une couronne. Que pèse une couronne? pas plus qu'un fuyau de pipe ; tel est le résultat que donne l'opération. (Voy. Ein Todtentanz erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel, Lelpelg, Wigand, 5«« Aufl., Driites BtaiL) (3) On se rappelle aussi l'imagé de la Mort foulant aux pieds un monarque et une tiare, qui se voyait aux funérailles de Pliilippe II f, roi d^Espagne, ainsi que le fameux madrigal dont Pierre de Junio avait accompagné cette sinistre représentation. L'Eglise, dans les services funèbres, multipliait, sous toutes les formes, ses enseignements. La décoration mortuaire qui fut faite à Sainte-Harbe, de Mantoue, pour le duc Guillaume 111, fut toute morale et offrait un grand nombre d'inscriptions édiGantes qui ne sont autre chose que des proverbes vulgaires sur la Mort. £n voici un échanllllon : MortI debemiir omncs. Morte caUuut optiitta. O quàm magiinm est Itonestë mori. Miscmm est ncscire morl. Hors ulUma linea reruin est, Stultum est liinere quod non possis cvit re. Dnus dies de omnibus fert sententiam. Ullinius inorlM>rum medicos est mon. Tendiinus bue omnes* Vivere noliiit, qui mori non Tu!t. Mors vits Tita est, etc. {U) Les jésuites, qui ont toujours eu le goût des représentations scéniques, ont quelquefois pris pour sujet de ces représentations la Mort même. Aussi bien ne se faisaient-ils aucun scrupule,

comme on le verra icut à l'heure, de passer du théfttre à l'église 7 Digitized by Google

so symboliSation, personnification et représentation de la mort. raient de la création du moyen âgé pour Tafifubler à l'antique et pour y rattacher toutes sortes de tradi-. tiens savantes, cette création, parnoii le vulgaire , perdait de sa vogue et tombait dans l'oubli. Déjà les. artistes avaient cessé d'en orner les églises et les cimetières, et les anciennes Danses des Morts, figurées. 8i«r des monuments publics , disparaissaient presque toutes sous le badigeon. L'héritière des divinités^ mythologiques du Trépas, ce type bâtard qui est à la fois, comme le dit Herder (l), le Temps et la Mort, ou, pour mieux dire, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais que l'on a pourtant conservé l'usage dé placer. sar les monuments funèbres dans une attitude dramatique et ampoulée, n'a plus aujourd'hui le privilège de fixer ratténtion du peuple ni celle des artistes. On passe indifférent devant cette grande figure froide,, innnobile et insignifiante comme une mauvaise tragédie, tandis que le passant curieux s'arrêtait naguère ^vec émotion et intérêt devant les tableaux à la fois si naïfs, si profonds et si variés de la Danse des Morts. Nous avons vu comment les chrétiens avaient emprunté aux Grecs et aux Latins l'idée de la larve, c'estMare du mort, pour en faire un emblème du principe destructeur, et par suite un type iconologique tout nouveau de Thanatos. Voyons à présent ce qui les conduisit à réunir un squelette, l'image d'un mort ou de la mort, à un être vivant, l'image du vif ou de la vie. Nous avons déjà touché cette question en traitant celle qui précède ; n'oublions pas la sardoine de Gori et la signification qui lui était donnée ; n'oublions pas non plus la momie égyptienne promenée dans un cercle de gais convives, ni la gentille larve mobile du ban-^ quet de Trimalcion ; n'oublions pas enfin tous ces monuments de l'art populaire des anciens, médailles, pierres gravées qui associent les idées de mort et d'orgie, en d'autres termes de stérilité et de fécondité, de destruction et de renouvellement palingénésique, plaçant les ossements arides à côté des mets succulents, le crâne desséché à eôté du vase des festins, l'inerte dépouille couchée sur le sol à côté du brillant papillon prêt & voler vers le ciel. Opposer Phomme à lui-môme sous les deux faces principales de sa des^ tinée, pendant et après cette vie à laquelle il tient tant et qu'il doit quitter un jour, c'est là une donnée toute philosophique, mais basée sur l'observation d'un fait naturel , parfaitement saisissable pour tout homme aux regards duquel s'offrent les restes inanimés de son semblable. Une telle donnée est donc ausd ancienne que le monde et commune à toutes les

nations, à tous les cultes. Mais dans ses différentes représentations symboliques, elle ne laisse pas de prendre divers aspects; elle se voile, elle s'embellit plus ou moins, suivant qu'à l'idée triste et décourageante qu'elle renferme on s'efforce de joindre une idée riante et consolatrice, l'espoir d'une vie meilleure ou du retour en ce monde sous une forme nouvelle. Si l'on veut connaître la manière élevée dont les artistea de l'antiquité ont interprété ce sujet, il faut jeter un coup d'œil sur les monuments que leur inspira le mythe de Prométhée (2). Ces monuments nous offreni l'image de la destinée de l'homme, les mystères de son origine et de sa fin dernière; l'heure de sa naiset vice versd, u C'est ainsi, dit encore le père Méneslrier, Tun » des membres les plas savants de celte association, que le collège » des jésuites de Paris fit des funérailles académiques pour la reine » le seizième aonst 1683, ad lieu de la tragédie qui se fait toutes 0 les années, à pareil mois, pour la distribulion des prix. Au lieu » DU THÉÂTRE magnifique, élevé chaque année sur Tune des quatre » faces de la cour, on avoit cboisi.la grande salle qui sert à pré» sent d'église f comme un lieu plus propre à des funérailles. Elle » étoit tonte tendue de noir. On remarquoit parmi les décorations » funèbres des têtes de mort couronnées, puis cette inscription en » latin : Entres et voyet avec des larmes QtieHe tragédie La Mort nous représente cette année. » Un théâtre^ élevé au même lieu où sedressoit tous les ans celui » des Enigmes, faisoit yoir un grand tombeau de marbre, auprès » duquel la Poésie, la Musique, la Tragédie et TEloquence pleu» roient et abandonnoient leurs instruments. » {Des Décorations funèbres^ p* 132,) (1) Herder, Wie die Allen den Tod gebildet? Sœmmll. Werke. Xabingen, 1809, Xi, p. 427^69/^. (2) Voy. Religions de l'antiquité^ t. IV, V* partie, planches el explications des planches, les has-reliefs, fig. 601-603, «et pariictt** llèrement celui de la pi. glviii, fig. 60;3. Suivant M. Voekker, le my tbe de Prométhée a, dans les formes «cas lew^uelles Hésiode et Homère^ nous le présentent, une grande analogie avec la traditioa biblique de la chute du premier homme. Gomme dans ceUe-ci.on y trouve amalgamées Jes idées de mal, de mort, de péché, de tentation, de séduction^ et Ton y voit rinlraductlon de la femme dans le monde devenir la principale cause de tous If s maux qui vtwl affliger Thumanité. Pandore a un caractère analogue à celui de la mèi e du genre humain. La dangereuse épouse d'Epiméthée persoanifie le sexe féminin dans ce qu'il a de faible, de léger, de volage, de faux, d'ami de la parure et du luxe. Elle réunit loutes les imr perfections au sujet desquelles le rude

sermonneur de la Danse Macabre, réprimande brutalement leS' femmes qu'il entraîne. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.85% accurate

IMAGES ET TABLEAUX I»S DANSES DES MORTS. St finance rapprochée deTheure de sa mort; mais tout cela présenté dans me suite d& tableaux si gracieux «t et élégants que Tâme est doucement touchée et ne s'effraye pais. L*art populaire, moins recherché dans seB^ allégories» moins délicat dans les formes de son eiBeignément, représentait cette opposition , ce contraste de la vie et de la mort avec plus de laconisme et de crédité. Dans TOnyx de Lippert {Dàktyl. , Suppl .^ n* &71)f citée par d'Olfers, on voit un squelette tenant dans la main droite une coupe pleine de fruits, daHs l'autre! main une bandelette; à ses pieds est un vase. Une cornaline, citée encore par d'Olfers, nous offre quatre têtes réunies; trois de ces tètes représentent symboliquement la jeunesse, la virilité , la vieil< lesse; la quatrième, qui est une tête de mort, dit assez par elle-même ce qu'elle représente. Sur d'autres cornalines, la tête de mort se trouve jointe à une tête d'homme et à une tête de femme, ou bien à une tète d'adolescent et à une tête de vieillard (1). Quelquefois le Mémento mon est encore plus expli** cite. Un vase trouvé à la casa Bartolucci, sur la Via Salara, contient une allusioa directe à la mort et à la vie. Le vivant tient des tablettes; près de lui est son génie qui joue des crotales; devant lui est un papillon. Le mort est un personnage décharné, la tête chauve, l'œil enfoncé ; son génie est vêtu d'une tunique courte ; il renverse un flambeau ; devant lui est également un papillon. N'est-ce pas là une représentation du mort et du vif conforme à l'esprit de l'antiquité, mais offrant néanmoins une grande analogie avec celle du moyen ftge? N'y saurait^)n voir une preuve irrécusable de Tandenneté de ces images à. doubles faces dont le christianisme s'empara pour nous montrer le recto et le verso des choses humaines? Oui, l'idée d'évoquer les morts pour instruire les vivants du sort qui leur est réservé appartient aussi bien & la religion du fils de Marje qu'au paganisme. De la porte des cimetières où reposaient les enfants du Christ s'échappait le lugubre appel d'outre-tombe, et l'on entendait des voix confuses répéter d'un ton moitié triste, nM)itié railleur, aux frivoles humains : Nous étions ce que vous êtes El vous serez ce que nous sommes (2). Hodie mihi^ cras tibij comme le portait le cartouche d'une statue en pierre représentant un squelette, qui décorait autrefois le cimetière des Chartreux de Dijon (â). Mais cela ne suffisait pas, et pomr tenir constamment exposé aux regards ce que l'esprit insouciant et plus curieux d'autres objets pouvait

trop facilement oublier, on suspendait dans les églises des toiles mouvantes peintes des deux cMés , sortes de fanons, de bannières qui , lorsqu'elles étaient agitées par le vent , laissaient apercevoir tour à tour l'image d'une jeune fille et celle d'un squelette. A Schlotlau, à Chemnitz, il existait de ees espèces d'oscilla chrétiennes (4); et Fiorillo regarde comme ^partenant à ce genre de représentations figurées le tableau de Minden, en Westphalie, dont Fabricîus a fait une Danse des Morts (5). Nous en rapproche(1) Uppert, Backtylioihek^ 1776, 2^ Tansend., n'« 993 el 994. (û) Autrefois, chez les Latins, quand une maison ou un village (2) fttscHptîon de la pMedo cimetière de Clogno». Des liwcrtp- ^^»»^ «"«"«^^^ ^^ (fuelquea dangers, on conjurait le péril en plaçant Uon» tontes remMablea ^latent aussi en Allemagne, dans plu- ««-deasu» de la pone ou en suspendant aux arbres voisins des sfeun ciraelières, notamment dans ccni d'Brienborg et de Tœplili. ^«'"^'?* ^** masques, desUnés à remplacer les lêies d'homme qu'en CSttparolesoDteaaatamdevogtteetde'céléMtéfiiekfai^esiOtx» P*"^'^^ fKc;^\oi^ on offrait autrefois à Saturne pour se racheter. omnês qui transHis fer viaim attmdiU, dont f al parlé aHleiirs. ^^ ^^^^' suspendues s'appelaient osci7/a ou bien, comme nous . lÉépéié» matete fois par les po^es, les iaoralisles et ks prédie»- ^'aPP^nd Macrobe, effigies Mania suspensœ. Le moi larves ne sitews, eues passèrent en proverbe; en les retronfe dans celte ^^^^^ ^ seulement une âme défunte, unsqueletie, maisaussi un phrase qni avait cimn, e& AMeaagne^ au xiV siècle : masque, car le nom de larves ou de mânes paraît avoir élé donné originairement aux empreintes d'argile ou de farine qu'on prenait « Aïs ans nu ist, alsz was ouch in . SUT le visage des mort» et que l'on enterrait quelquefois avec eux. » Alt in nan Ht, aie werden wir. » .. ^^ , .. . , . . ,, ., M. Charles Magnm, à qui nous empruntons ces déiails, est d'avjs On n'est donc pas surpris de les rencontrer aussi dans les Danses que les larves ou masques funèbres, jouèrent un nés grand rôle d^s Morts ; sur le charnier de la Danse de Berne et dans la Danse dans Pancien drame hiératique de l'Elruric qui con>isiail surtout Macabre, il est dit : Comme sommes, tels serez vous, dans la nècyomantie ou rappariiipn des mânes. • <3i) Gateiel Paigior, Itscfterd^^ur lesDanse^des Jforto, Intro- - . (W FiorUlo, Geschichte der zeiynenden KilnsU, IV, p. 123, et' d^icHen^ p. XL Fabridus, 5i6/. Ia«.,V, p. 2. Digitized by Google

Si SYMBOLISATION, PERSONNIFICATION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT. rons aussi lés statues àe pierre, figures mystiques du monde trompeur^ que Ton avait coutume de placer» et que Ton retrouve aujourd'hui dans les temples chrétiens. Vues de face, elles représentent une charmante jeune fille , brillante de grâce, de vigueur et de santé; vues par derrière, elles n'offrent plus au regard, attristé qu'un corps hideux, rongé par les vers et tombant en pourriture. Dans tout symbole de ce genre» le masque de la vie réunit toujours les traits de la jeunesse, de la fraîcheur et de la beauté; le masque de la mort, au contraire, porte toutes les marques de la plus affreuse décrépitude : c'est le rictits opposé au sourire. Bientôt les deux faces emblématiques, qui n'eurent d'abord qu'une destination générale et n'exprimèrent que ridée de l'humanité soumise aux arrêts du destin, reçurent une application spéciale et prirent toutes sortes d'aspects en rapport avec l'âge, la profession, le caractère, les goûts, les instincts et les, habitudes de chacun des personnages dont se compose la grande famille humaine. Le Mémento mori s'introduisit alors dans des personnifications et des scènes de légendes. Frappés de cette vérité^ qu'aucun pouvoir ne résiste à la mort, les naïfs mythologues du moyen âge se représentèrent d'abord les princes et les rois forcés de contempler leur propre image dans la pourriture du tombeau. Le premier mort, le premier squelette qui défile sous nos yeux est donc un mort, un squelette couronné (1). Une allégorie morale que tous les peuples de l'Europe paraissent avoir connue, le Dit des Trois Morts et des Trois Vifs^ consacra cette idée. Là on vit trois rois ou trois seigneurs mis en présence de trois squelettes, qui ne sont que la répétition de ces trois personnages, c'est-à-dire leurs larves. Ces larves officieuses viennent apprendre aux trois vifs, occupés de leur chasse mondaine, qu'ils auront un jour l'avantage de leur ressembler. La popularité de cette légende est attestée par un grand nombre de témoignages. En Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre et peut-être aussi en Espagne, il existe des représentations figurées du DU des Trois Morts et des Trois Vifs. Ce fut vers le milieu du xiv* siècle qu'André Orcagna entreprit de tracer la sienne sur les murs du Campo-Santo de Pise, concurremment avec d'autres images représentant le Jugement dernier et l'Enfer. Il y introduisit un personnage qui semble étranger à la légende: saint Macaire, Termite, l'anachorète égyptien (2). Ce personnage arrête les trois rois qui vont à la chasse avec leurs njaîtresses» il les invite à contempler, dans trois sépulcres

qui barrent le chemin, trois cadavres de rois, l'un en putréfaction, l'autre rongé par les vers, le troisième réduit à l'état de squelette. Les princes laissent apercevoir le dégoût et l'horreur que ce hideux spectacle leur inspire; l'un d'eux même se bouche les narines pour ne pas respirer les miasmes fétides de la tombe. Un joli tableau avec des légendes en vieux anglais, conservé à Londres parmi les manuscrits d'Arundel , et datant peut-être du xiv^ siècle, représente aussi le Dit des Trois Morts et des Trois Vifs, que nous retrouvons en France au commencement du xiv« siècle sculpté sur la grande porte méridionale de l'église des Saints-Innocents, à Paris, par ordre de Jean, duc de Berri , oncle de Charles VI (5). L'Allemagne possède des monuments à peu près (1) Couronné comme puissance temporelle ou comme puissance (3) En 1639, Jacques Du BrenI avait encore cette scHipture sous spirituelle, suivant qu'il est roi, empereur ou pape. Tu vois les les yeux, car il en fait la description dans son T^d/re des anft^tlés pltÂS grans commencer, dit Tau leur de la Danse Macabre. de Paris : « Au portail de Téglise qui est à main droîcte. Ton voit (2) Cette peinture d^Orcngna a fait supposer que saint Macaire » les figures en bosse de trois chevaliers passans par dédis un bols se rallachait à la légende des Trois Morts et des trois Vifs, et l'on » et trois morts à Topposite , aussi dans vn bois ; lequel fit faire a proOté de cette circonstance pour expliquer par le nom de ce » et ériger Monsieur Jean, duc de Berry, en Tannée 1408, poor saitit celui de Macabre, donné à la Danse des Morts du cimetière » Tornement de ce liea auquel il voulu estre enterré après sa des Innocents. Telle esi Topinion de Tauteur anglais Douce, adop- » mort : ainsi que les vers suivants le tesmoignent, gravez le Jong lée par M. llippolyte Forioul, dans son édition française de la n de la corniche qui soustîeni lesdltes figures. » Les vers dont Danse de Ilolbein ; mais M. Achille Jubinal, loin de la partager, parle Ici Du Breul, ont été réimpcifflés dans les Recherches de G*fait observer que la vie de saint Macaire, rapportée par les Bollan* briel Pelgnot; mais II en est d'antres qui acoompagnafeut ceUe dlstes avec toutes les légendes qui y ont irait, ne contient pas sculpture et que Ton ne connaît pas, Du Breul n'ayant pas jugé à l'histoire des trois jeuneà gens ; il ajoute que vraisemblablement propos de les citer et s'étant contenté de dire : « Plus sons vne saint Macaire n'a été placé dans la peinture d'Orcagna que pour chacune desdites figures est attachée dans le mur une grande y remplir un rôle semblable à celui du docteur ou du coryphée, pierre remplie d'un nombre de vers français, comme si lesditesfigudans nos plus anciennes

pièces de théâtre ou bien celui du doc- resparloient ensemble et respondolent Tvne à l'autre. » Peut-être tcur et de l'acteur dans plusieurs Danses des Morts, c'est-à-dire retrouvera-ton un jour, dans quelque autre document, le texte omis pour faire la leçon et tirer la moralité. C'est aussi un ermite. Ter- par Du Breul, texte qu'il serait intéressant de pouvoir comparer mite Philibert, qui ligure dans le Débat du corps et de Vdme. aux leçons françaises du poème des Trois Morts et des trois Vifs. Digitized by Google

semblables. Dass la collection Nagler, du cabinet des estampes de Berlin, il existe une vieille gravure en bois avec les trois vivants et les trois squelettes couronnés. Nous avons cité ailleurs d'autres gravures oîi le même sujet est traité. Au xvi- siècle on le représentait encore très fréquemment. Un vitrail , annoncé par Massmann comme étant en la possession de la comtesse de Berzelsternau d'Emmerichshofen, à Francfor t-sur-le-Mein, donne, avec la date de 1568 et des rimes en allemand, une représentation figurée de la légende. La Danse des Morts ne fut que le développement sur toute Féchelle sociale du contraste symbolique qui t dans les compositions précédentes, opposait le néant h la royauté. Â une époque où la division par castes était de rigueur, où les hommes étaient parqués chacun dans des limites qu'il ne pouvait franchir^ le mode d'énumération hiérarchique, tel qu'il a lieu dans les productions dont il s'agît et dans beaucoup d'autres du même temps, devait s'offrir naturellement à la pensée. Après le pape, l'empereur; après l'empereur, le roi ; après le roi , le duc, et ainsi de suite. C'eût été manquer aux règles de l'étiquette et même aux lois de l'ordre social que de procéder autrement. En cela seulement on pourrait dire que la Danse des Morts est soumise et respectueuse, si ce respect et cette humilité n'étaient encore de l'ironie. En vérité, le squelette n'a jamais été un bon courtisan. Si les petits viennent les derniers, ci les plus grands commencent, c'est que, suivant Yénonciateury ils ont le plus péché et doivent être les premiers punis. A tout seigneur t tout honneur, chacun sera jugé selon ses œuvres, ainsi le dit l'axiome vulgaire, et mieux que cela l'Evangile. Nous allons donc les voir défiler, ces pauvres humains, emmenés les uns après les autres par le.urs larves avides. Mire tes yeux dans mes yeux, semblent -elles dire d'une voix non moins éraillée que railleuse. C'est bien là en effet un miroir où chacun peut lire qu'il lui convient ainsi danser (1). Le marbre de la tombe est plus fidèle qu'une glace de Venise ; il renvoie au Dt/ l'image du mort. La femme vaine et coquette ne peut s'y mirer sans effroi (Danse du Rlingenthal et Danse du Grand-Bâle) ; et comme tout chrétien doit l'employer pour faire sa dernière toilette, on n'est pas surpris de le retrouver, au xvr siècle, très gracieusement brodé sur des draps mortuaires parsemés d'ossements (PI. II, fig. l/j) (2). Quelle riche et curieuse galerie de portraits évoque cet objet magique et prestigieux ! Voyez comme ces squelettes, comme ces têtes dépourvues d'yeux, de bouche, semblent vous regarder et

parler; comme ils affectent de prendre un langage, une physionomie, une attitude conformes au sexe, au rang, à la condition, et même aux infirmités physiques et morales des personnages qu'ils entraînent. Quels mimes exercés, quels habiles parodistesl Vraiment, si les humains sous leur forme lémurique sont aussi gais, aussi rail* leurs, aussi spirituels, aussi puffistes que nous les voyons paraître dans la Danse des Morts, il y aura plaisir à n'être plus du nombre des vivants. A côté de cette immense ronde où l'opposition de la vie 'et de la mort trouve son expression la plus large , la plus complète et la plus tranchée , viennent se placer des compositions où la même idée , le même contraste, le même conflictus sont rappelés d'une façon plus brève, plus laconique, et quf font ressouvenir de l'ancien caractère du symbole. Par exemple, ce sera, dans la Danse des Morts gravée parMerian, cette tête d'homme à deux faces qui termine^ la série des planches. D'un côté elle est fort belle ; mais qu'on retourne le livre en sens inverse, on ne verra plus qu'une tête de mort. Tel est aussi le dessin que Ton remarque à la fin de l'édition des gravures d'Holbeîn, par Mechel. Là nous trouvons un crâne surmonté (1) Ce présent livre est appelé Miroer salutaire pour toutes le Mirœr du monde; j'ai dit précédemment qu'on y voyait pagens et de tous estats, et est de grmat utilité. (Titre de Tédition de rattrê des gens de toute condition qui s'écrient ait moment de la Danse Macabre de i/i86 ; Paris, Guyot Marchant.) paaser de vie à trépas, je vois mourir. Au sarplas ce titre de Ml^ Bo ce miroir chacnn peut lire roir (5pe(H*/tim) fat très en vogue au moyen âge et appartient à u» Qui le conYient ainsi danser. gwnd nombre d'ouvrages sur divers sujets, principalement sur saige est eelHi qui bien si mire, en sojeto de morale et de piéié, publiés dès les^ premiers temiM LB MORT LE VIF F^ AVANCER. ^« PI««a««J.,v« Ja p:«««««l— ^-1^ *^ (Texte serrant de préSc à toutes les Danses Macabres). de 1 invention de I imprimerie. Ci) Cette figure est la copie (Tun miroir brodé en jatine sur le N^oubHons pasquhine très ancienne pièce de vers, tirée du M**» fond noir d'un drap mortuaire, {(irovenant de Tégllse de Fblleville n* 7595 de la Bibliothèque nationale et réimprimée par Grapelet (Somme); lequel date du i:ommencement du xti* dède, et n'est ayec les vers sur la Mort, de Thibaud de Harly^ est aussi intitulée pas postérieur, à ce que l'on croit, à l'ainnée ihVu Digitized by Google

 d*un sablier^et reposant sur des ossements en croix; mais cette fois» du nooins^ le symbole de la mort n*est pas celui de la stérilité ; au contraire, par toutes les ouvertures de la boite osseuse s'échappent des épis de blé, et cette promesse d'une nouvelle existence dont la mort eontient le germe, empêche qu'oit ne reste sous le coup d'une pensée accablante. Il existe à Paris, d'après le témoignage de M. Hippolyte Fortoul, un tableau dans lequel on a cru reconnaître laiouche d'Holbein. Ce tableau représente une jeune fille, belle et parée, jouant de la guitare. Un squelette s'agite derrière elle, et un magicien, couvert de soii chaperon, lui présente un miroir où elle peut voir son image niélée à celte de la Mort. Au-dessus de cette composition on lit le distique suivant : ' Formosam specolo te cernens, respke formam A Tergoposiiam qu» notât esse niliil. il n'y aurait pas beaucoup de recherches à faire sans doute pour trouver d'autres œuvres d'art inspirées par la même pensée philosophique. L'esprit religieux du catholicisme, nous l'avons vu, a lui-même perpétué l'usage du synabole antique qu'il nous offre encore aujourd'hui , mêlé aux prières quotidiennes, sous la forme d'une petite tête d'ivoire à deux faces, que Ton suspend aux chapelets et qui représente d'un côté le visage du Christ, de l'autre un masque de squelette. Non moins habile à figurer en nature le MemerUo mort, le clergé continue d'exposer à nos yeux et de semer sous nos pas des emblèmes funèbres. Les voyageurs ont pu voir à Rome, dans l'église de la Mort, une chapelle décorée avec des ossements humains si artistement agencés, qu'au premier aspect ils produisent TelTet de nombreux et riches ornements. A la porte de cette chapelle, se tient un pénitent noir qui agite à. tout moment un tronc de fer-blanc, prononçant ces mots d'une voix sépulcrale : Per % poveri morti! Par ipoveri morti! Dans la même ville, pendant l'octave des morts, au cimetière du bourg Saint-Esprit (l), un squelette d'enfant drapé d'or et d'argent est placé sur une table ; des religieuses se tiennent auprès et inscrivent les noms des fidèles qui apportent leurs offrandes pour faire dire des messes et des prières. Le sanctuaire des reliques de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, tout rempli d'ossements humains, n'est qu'un joli boudoir en comparaison de la chapelle des Crânes du couvent des Franciscains, à Madère, où près de trois mille têtes de morts» dépouillées et polies, placées en sautoir sur des fémurs en croix, lambrissent de leur étalage uniforme les voûtes et les murailles.

iVjoutons que cette chapelle n'est rien encore auprès des galeries funèbres des couvents de la Sicile, où les Morts, debout ou penchés dans des niches, offrent aux regards épouvantés de la foule qui visite ces sombres lieux l'ignoble spectacle de la corruption et de la ruine dont le corps humain subit les phases hideuses avant de tomber en poussière» A Palerme il existe de ces vastes musées souterrains de la mort entretenus avec art et recherche pour la plus grande édification des vivants. Ceux qu'on ouvre au public le jour consacré & l'anniversaire des trépassés présentent à droite et à gauche une longue file de cadavres soigneusement parés des différents costumes. que chacun porte pendant la vie. Le prêtre y est revêtu de sa soutane, le magistrat de sa robe, le soldat de son uniforme, la jeune femme de ses atours, et l'élégant cavalier de rhabit à la mode. Pour tempérer Thorreur de cette exhibition et son effet sur les sens, pour imiter peutêtre, aussi l'usage de leurs ancêtres touchant Tembellissement des lieux funèbres, les Italiens ornent ces cavernes sépulcrales d'immenses corbeilles de fleurs et d'arbustes qui répandent un parfum suave et péné(1) Cetidanale nème dmedèire qa'oa représentait autrefois, peint des damnés au milteu des flammes* l\ était surmonté d'an i^m ies a]i8,el qu'on représente pcat^tre encore de nos Jours des ange en cire, tenant à la main la trompette qui doit réveiller les scènes reUgieuses. On y dressait un théâtre avec des décoralioBs morts. Ceux-ci, véritablement décédés k veiUe dans Thôpital analogues au sujet et dont les personnage» étaient des figares de Saint-Esprit,, avaient été placés au bord des fosses, comme s'ils cire habOlées. Le spectacle offert, en pareil cas, comprenait ordi- allaient ressusciter ; et pour racheter leurs âmes, les fidèles s*emnairementleinartyreeilamortd'un8aiatond'une8ainte.£niSia,' preMicai d'offrir quelques pièces de monnaie. (V. Thomas» {^ op fvait représenté dans Li cour du cimetière une scène du Juge- an à Rome si iam «es mviront; Paris, Fîrmin Didot, iS2d.> ment dernier. 411 centret était on piédestil sur lequel on avait Digitized by Google

 trant autour des squelette^ en même temps que des lampes remplies d'huile parfumée jettent un demi<jour : mystérieux sur leur lugubre image. Peruez à la moriy tnon très cher frère , se disaient obligeamment les religieux de Tordre de saintPauU^ ermite, dès qu'ils s'abordaient ; et, pour mieux y penser, ils chargeaient leurs vêtements des embltoies du trépas. C'est ce genre de parure qu'affectionnaient aussi les membres d'un autre ordre qu'un prince et une princesse d'Allemagne fondèrent, en 1652» dans un but moral et philosophique, sous le nom de Tordre de la Tête-de-Mori. Enfin nos Hussards de la Mort, redoutables concurrents des Hussards de la, Mort prussiens, ont crânement fait honneur pendant les guerres de la république au lugubre patronage^ qu'ils s'étaient choisi (1). Voilà donc un ordre religieux, un ordre civil et un ordre militaire placés sons Tinvocatipn de la terrible divinité qui domine tout le genre humain. Je crois-avoir prouvé que Tidée de mettre en présence un squelette et un personnage vivant dans les Danses des Morts, aussi bien que dans la légende des Trois Morts et des trois Vifs^ recèle une intention, analogue à celle qui motiva Tévocation des larves chez les anciens, et que cette idée dut naître d'autant plus facilement que le squelette lui-même ne fut originairement, parmi les chrétiens, qu'une personnification de larve identifiée avec le mauvais principe, avec Satan. Or, nous savons que Satan ayant été confondu avec Hadès et Thanatos, la larve-squelette^ type de celui qui n'est plus, devint en dernier lieu le type de la Mort. Opposer le squelette à l'être vivant, c'était donc opposer la mort à la vie, et former ainsi un symbole à la portée de tous. Mais dans un sujet aussi grave, aussi austère, comment s'expliquer la bouffonnerie du spectre, qui gambade et joue des instruments? Précisément comme je vais le prouver par la confusion des idées des larves et d'esprits malfaisants, par l'assimilation des squelettes aux démons. Non seulement les dieux et les mortels avaient été partagés en deux classes distinctes, en deux camps opposés,^ mais on s'était pris à considérer chacun de ces empires rivaux comme la répétition, ou pour mieux dire comme la contre-partie de laulre (2). Dans le séjour de la lumière comme dans celui des ténèbres, il y avait des jeux, des divertissements, des danses, des chants et des concerts, aussi bien que des luttes et même, des combats. Tout y rappelait les plaisirs, les occupations, et jusqu'aux vicissitudes de la vie terrestre. A. l'exemple des faibles humains, les dieux immortels semblaient craindre que l'ennui ne v!nt les surprendre.

Ceux d'Homère passaient le temps dans des banquets continuels, ou se plaisaient à entendre les chœurs harmonieux des Muses. La Danse et la Musique étaient sans cesse appelées à charmer les illustres con* vives, et elles avaient elles-mêmes une origine céleste. Certaines divinités, surtout les divinités de la lumière, passaient pour les avoir inventées. Pour honorer le culte des dieux, on institua des cérémonies oîi ces arts privilégiés tenaient le premier rang (â). Heraclite, cherchant une expression brève et frappante à son principe fondamental de l'opposition, cause première de toutes choses, de l'harmonie du monde résultant de la dissonance, de la lumière et des ténèbres, de la vie et de la mort en combat nécessaire, choisil; les emblèmes à demi transparents de Tare et de la lyre (&). Ainsi, la Musique et la Danse, toutes les deux étroitement unies, furent mêlées, dès la plus haute antiquité, aux symboles relatifs à Tantithèse, qui forme (i) Le peuple de Naptes appelle ks Pawjres de Saint-Janvier^ bords du MU, éuit le symbole de la lumière éteroeUe. Des cbaatik qaà forment une compagnie chargée des enierrements et qui, cou- le saluaient k la naissance du jour, et il répondait k ces chants par verts de longs manteaux, portent une lance avec une banderole un son où se révélait son immortelle vie. noire : les Lanciers de la Mort. y- (6) Suivant Heraclite, le combat est le père, de toutes choses, et (2) Les Indiens des Pampas et des Andes se figurent aussi qu'il y il développe cette idée de l'opposition primitive, sous diverses a dans l'autre vie des danses, des divertissements, des combats et formes, telles que le lever et le coucher, le jour et la nuit. C'est des courses cltampétres. là cette dissonance de l'univers d'où résulte un accord semblable^ (3) A Délos et à Delphes, les deux foyers du culte d'Apollon k Tbarmonie de Tare et à ccUe de la lyre. (Creux., Rel. de l'Ant.^ parmi les Hellènes, les jeux de la musique et les combau d'instru- trad. p. Guigniaut, t. U, 1'* partie, p. iô.3.) Le philosaphe dut naents étaient établis et célébrés en-rbohneur des dieux de la lu- puiser ses images k la même source où il avait puisé ses doctrines. Boière. Les Rhodiens avaient aussi des jeux musicaux en Thonneur Dans les temples de Patare, d'Epbèse et de Délos, il avait vu ce^ du SoieiL (V. MartUii, Ueber die musikal. Wettstreite der Alten, symboles mystérieux auxquels les anciens ont fait tant d'allusioof Bibl. d. schœn. Wisiensck.^ Vir, p. II 36.) En Egypte, Memnon, significaUves; il avait vnj'arc et lajyre, l'arc et le flambeau unis cité coDiBM le père des Muscs, et dont Thnage reposait sur les l'un k l'antre; il avait vu cet arc de vie, comme l'appelle Euripide)
Digitized by Google

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

affections nerveuses, maladies extraordinaires, tout cela était rapporté à l'influence ou à l'action directe des démons caustiques et des génies pervers ^3). 11 semblait que dans leurs que tient en main le dieu du feu céleste lançant ses flèches puissantes, c'esl-à-dire ses rayons tantôt salutaires et tantôt funestes. (Crenzer, loc, cit. p. 153-156.) L>'arc est donné également à PApollon lycien et pylbien. (1) Presque tontes les danses de Tantiquité se rapportaient à des phénomènes astronomiques et physiques qui finissaient par recevoir une interprétation figurée et par correspondre à des phénomènes moraux. A Samothrace, à Sparte, il y avait dc$ danses planétaires, danses où étaient imitées les révolutions du soleil^ de la lune et des étoiles. La danse du labyrinthe, chez les Déliens, rappelait la signification de l'édifice visité par Thésée, antique symbole de la course du soleil et de celle des âmes à travers tous les signes, course tortueuse et qui revient sur elle-même par mille et mille détours. On pouvait y voir aussi une image de la vie, car le peloton, gage d^amonr.dont le fil aida Thésée à se reconnaître dans les sinuosités du labyrinthe, fait de sa maltresse Arianne, suivant Greuzer, une Parque, une Proserpine-Vénus qui introduit Pâme dans le labyrinthe de cette vie et qui Pen fait sortir, qui met le fil condocteur dans nos mains et nous dirige à travers ses détours. Image des deux principes de la vie et de la tnort ramenés au principe unique de Timmortalité, de Téternité des choses, les danses religieuses des anciens devaient être forcément des danses circulaires. Par cette raison, il est tout simple que la Danse des Morts, véritable danse symbolique du moyen âge qui rattache les deux bouts de la chaîne des desUnées humaines, qui lie le vieillard à Penfant, le puissant au faible, le riche au pauvre, Poppresscur à Popprimé, ait été, elle aussi, une danse circulaire» une ronde, une carole» (2) Le nom de fiavtoi était le nom donné, chez les Grecs, à la folie furieuse ; il était dérivé, comme le verbe pi«ivo/*ai être furieux^ du radical man, men, âme des morts. Les Latins pensaient que le furieux était agité par les mânes, par la dée>se Mania, la mère des Lares et des Mânes, toutes personnifications que nous savons se rapporter à la Mort ou aux morts. J'ai dit dans une note précédente que les empreintes d*argile ou de farine qu'on prenait sur le visage du défunt et que Pon enterrait quelquefois avec eux, portaient aussi le nom de maniés ou larves, (3) Quelquefois aussi à celle de divinités vengeresses. Les Grecs reconnaissaient même deux sortes de possession en vertu de la distinction qu'ils avaient faite des bons et des mauvais démons. Les fous, les furieux, les insensés devaient leur état de

perturbation intellectuelle à Paction d'une divinité perverse, d'un mauvais génie, tandis que des sages tels que Pythagore, Socrate, Platon, Diogène étaient redevables de leur sagesse à l'excellente nature de leur démon familier. La même croyance faisait ranger d'un côté les prophètes» les prophétesses et les visionnaires dont on écoutait avec respect les oracles «t les prédictions, et de l'autre, les énergumèneSf les possédés dont les divagations émanées d'une source maudite causaient autant de scandale que d'effroi. Le tableau qae les anciens nous ont tracé de ce qu^ils appellent Pesprit prophétique, montre que c'était un trouble intellectuel dû à une aflriH:tioa cérébrale passagère on à une prédisposition naturelle au somnambulisme. Le christianisme distinguait aussi ceux qui communiquaient d'intelligence avec Dieu, et ceux qui recevaient les inspirations de Satan. Les visionnaires, les hallucinés, les épilepUqaes étalent Digitized by Google

 jeux cruels , ceux-ci n'eussent en vue que de rédmre les malheureuses créatures, dont ils avaient convoité hpasêessiant au degré d'abjection physique et morale où ils étaient eux-mêmes parvenus. Les» privant de leur raison, de leur libre arbitre, ils les réduisaient à la condition de. marionnettes, et, suivant les fils morbides qu'ils faisaient mouvoir, c'est-à-dire suivant les maladies qu'ils jugeaient à propos de leur communiquer, ils les obligeaient à prendre toutes sortes d'attitudes excentriques, si bien que lâ. cour infernale avait dans les damnés, dans les hallucinés, ses pantins et ses fous (1). Cette identification des maladies physiques, morales et intellectuelles avec la possession, date de fort loin ; car Homère, dans un passage de son Odyssée^ parlant d'un homme en proie à une maladie violente, dit quun démon cruel le tourmente^ et ail- ^ leurs, traitant des mauvaises actions des hommes, il les envisage comme une folie envoyée par les Dieux (2). Il est facile de voir qu'une telle superstition se rapporte à l'idée qui lie la mort au mauvais principe, au principe du mal ; et que la coutume d'identifier les maladies qui sont comme les messagères de la Mort avec les démons, qui sont les ministres des dieux malfaisants, doit son origine à cette idée. En outre, comme la possession a pour effet d'anéantir l'individualité de celui qui en est atteint et d'y substituer l'action d'une puissance étrangère, les fous, les furieux, les msensés, les maniaques, les corivulsionnaires, et généralement tous les malades, furent eux-mêmes confondus avec les démons qui les possédaient, c'est-àdire que, en raison de la perte de leurs fs^cultés, on les considéra, par anticipation, comme déchus de l'existence et comme tombés dans l'empire des mânes, des lares ou des larves. De là ce nom de larDoivs^ de larvarum plenus^ donné à celui que troublaient des hallucinations. Les faits qui précèdent eurent ce résultat, que la Mort et tous ceux qu'elle semblait vouloir attirer à elle s'offrirent à l'imagination avec le caractère diabolique que le dualisme oriental prêtait à ses divinités malfaisantes. La laideur des formes, l'extravagance des gestes, le cynisme des actions, l'obscénité des paroles, la malignité des sarcasmes, enfin ce rire moqueur et impitoyable- pour lequel il n'est rien de sacré, furent des traits communs aux fous, aux possédés, aux démoniaques^ tout aussi bien qu'aux larves et aux -esprits des ténèbres. Dès lors une certaine ironie, une gaieté amère, un élément de trouble, se glissèrent dans l'interprétation symbolique de l'opposition fondamentale, la. mort et la vie. L'idée de faire danser les larves

paraît en avoir été la première manifestation. Certes, en prenant une attitude joyeuse, le spectre du mort, cause naturelle de tristesse, d'effroi, nargue le vivant. C'est ainâ qu'en agitant ses grelots, le pauvre halluciné, le larvarum plenus, le /bu, cause naturelle de pitié, raille les hommes graves qui ont la prétention d'être moins insensés que lui. Remarquons bien ce rapprochement nouveau et cette origine commune du squelette et du fou. Remarquons bien aussi le rôle qu'ils ont joué concurremment comme personnages allégoriques. Si le squelette apprit à tous les humains indistinctement l'inévitable loi du destin, le fou, pendant plusieurs siècles, continua auprès lanlôl des saints et tantôt des sorciers. Dans raniiquîtë, le nom du langage figuré servait chez quelques peuples, notamment chez d'énergumènes, tv.pyoïJfxt^e., s'appliquait aux fous, parce qu'on sup- les Samoïèdes, à désigner une maladie réelle, une sorte d'hystérie, posait qu'un souffle de la divinité les inspirait, qu'un dieu agissait Elre troublé est encore une expression qui provient de la même en eux. Le verbe *at^oviÇ«»'v s'employait dans le sens de délirer, source. On dit être troublé par une idée, être possédé d'une idée d'exiravaguer,|jaW€rôntnsens^,parcequ'onsefiguraitqu'un dieu, parce qu'on a supposé que les idées étaient envoyées à l'homme un démon, parlait alors parla bouche du malade. Des dénominations par les dieux : les bonnes par les divinités propices, les mauvaises parlicullères établissaient la nature de la possession, suivant la dl- par les esprits de ténèbres. De là la croyance au démon familier, vlnité qui passait pour en être l'auteur. C'est ainsi que les Grecs tontôt bon, tantôt méchant ; delà encore le nom de tribulati donné nommaient vvpyo)Y3wirai les hydrophobes qu'ils croyaient tour- aux fous. (Fot/. ce mot dans Du Gange, G/o*5. »n/îm. ïa^.) mentes par les nymphes, et les Latins cerruti, ceux qui étaient (1) Platon {De leg., lib. I) compare nos passions aux fils qui font frappés de la colère de Cérès. De là encore les noms de lymphatici, mouvoir les marionnettes ; or ^ les passions étant les causes les plus lymphati, et le corybantisme ou fureur des corybantes dont il est réelles et les plus fréquentes de nos maladies, on comprend comquestion dans ce passage de la tragédie d'Hippolyte où le chœur, menl les démons, en agitant ces fils léthifères, conduisaienll'homme parlant à Phèdre, s'écrie : « 0 jeune fille, un dieu te possède ; c'est de gambades en gambades, de folles en folies jusqu'à la dernière ou Pan ou Hécate, ou les vénérables Corybantes, ou Cybèle qui et suprême cabriole. t'agitent. «Etre agité par un dieu ou inspiré de Dieu, ou seulement (2) Orfy*., IV, 261 ; XV, 178; ïliad.,

xmU W. Pytbagorc inspiré, c'est avoir du génie; en d'autres termes, c'est avoir le pensait que les maladies qui attaquaient les hommes et les anldiable au corps, comme disait un jour Voltaire à une grande Ira- maux éuient dues à des démons répandtis dans l'air. ^Diog. gédienne, qui ne ^e doutait probablement pas que cette expression Laert, Vit. Pytkagor.) 8 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.56% accurate

^ m symbolisaivok; PFsmommoiiÊm zr 'KEHÉsaaèT*smm t>E la mort. ^ém grmte l*MS6Îg»niiGirt un ^sifoelette. Qcb cboK formes de lanw «ymMÎB&rfnit, dimrtt 4tiit 'to ftge, la'brMri^etéiàe reKistnceiwfiaiTne, le néant jdes binm tenrertre^^t fégtttité dm» 4a aMt. «eiirset nwsBsnt'ife lamême conoeptiofl:: nbomniB^foréé de se eonteinpler damle aimar^ 6tre #j{pourvQ:de vie^vet4an5^aiâe.)a folie .eoirame ^étre^dépourvu de nriBon, '€^9ÊtA4àim 'ÎÊfrtaé dtei uum «attre tfaHI est Bnjetà'iine double mort^ Tune pfaysrqtsB, l'autre intelleetaelle. Dïon, «m<8wte; «eus-^ tiirtTappT9Cbé4eB TondesfunèdDroB idnimayené;^ du famevx Nnime ilm fmm, dvnit 4pandt«ifirit^te*NJ«ft^ ses tramoristàqueB hnpirsctîoro, n'ont peînFt ceranniB mœ eiveiir. ^ de mème^ Érafline et BisllMin, {'un "por ^ son Éhge ée lu Folkj Taotre parles Simuktffhres 'andlèree, se rencoiirtreift et se demeiitta'naîfi. 3*ai dit que ta cbnae^des larves me semblait avoir pour but d'établir une sorte deiscmtniste ironique 4e la gaieté avec taitouleor. Tdie est du moins la signifioation qui nie paraît devoir Ôtre attachée & la danse lémurique de la poupée d'argent du festin de Trimaloion, aussi bien qu'à celle 4a squeMte de la sardoîne ide .Gorï. Mais ces deux témoignage ne sont pas les seuls qcte je puisse pivoqwr «n faveur de cette opinion. En. janvier 4809, des paysans découvrirent, près de Cumeset de raneiemie voie domW tienne, une sépulture souterraine Tenfermant des sarcophages et des bas-reliefs. Ignorant rimportance de leur découverte, et ïi' obéissant qu^à un sentiment de vile cupidité, ils brisèrent les sarcophages, esp^ant y trouver un trésor. Cet espoir fut déçu ; pour se venger et par dépit, ils mutilèrent les bas-reliefs en stuc qui ornaient l'intérieur dos chambres sépulcrales. Le chanoine André de Jorio, custode de la galerie des vases peints du musée royal de JVaples, arriva néanmoins assez à temps sur le lieu des fouilles, pour retirer des mains de ces Vandales quelques précieux débris archéologiques. Ayant réuni et dessiné tout ce qui restait des bas^reliefs, il fit de cette curieuse découverte le sujet d'un Mémoire qui intéressa Jtu pins haut point le monde savant (1). Parmi les scènes représentées sur ces monuments, il en est une qui prête matière à plus d'une conjecture : on y voit trois squelettes ayant à peu près tous les trois l'attitude de . personnages qui dansent ; deux d'entre eux, toutefois, ont plutôt l'air de gens qui prennent plaisir à voir danser. Celui du milieu, reconnu pour un squelette de femme, et le plus important des trois au point de vue de certains

commentateurs, s'y présente avec un bras levé, l'autre sur le côté, et avec une jambe en l'iur comme les danseurs de l'Opéra. Millin, Sickler, Gœthe et d'Olfers (2), ont essayé, après le chanoine André de Jorîo, de pénétrer le sens de cette représentation figurée en la rapprochant des deux autres bas^.relieb qui l'accompagnent. Leurs suppositions, quelque ingénieuses qu'elles soient, sont trop contradictoires, trop vagues même, pour qu'on puisse en tirer rien de certain. Mais s'ils ont été inrpuissants à deviner, dans tous pes détails, le sujet traité par l'artiste, ils paraissent en avoir fort bien saisi la donnée principale, et surtout le caractère esthétique. Suivant Millin, en cela d'accord avec de Jorio, les trois bas-reliefe représentent le départ des âmes de dessus terre pour se rendre aux enfers. Dans le premier bas-relief, trois mortels dansent pour faire voir que le passage de cette vie dans l'autre n'a rien de fâcheux et qui soit h craindre. D*01fers et Gœlhe ont pris les scènes représentées sur lestrois bas-reliefs pour une sorte d'épopée funèbre conçue en l'honneur d'une danseuse, qui se montrerait dans le premier bas-relief sous sa forme d'ombre ou de lémure; mais ils 'n'ont pas refusé d'admettre que ce «ujet, indépendamment de son application directe, et pour ainsi dire individuelle, pourrait se prendre dans un sens général et allégorique. D'après Gœthe, il faut voir là un antique trait d'humour, plaçant, entre un drame spirituel et une comédie humaine, une farce lémurique, c'est-à-dire entre ce qui est beau ou sublime, ce qui est bouffon et grimaçant. Cette opinion de Fauteur de Faust me semble venir à l'appui de ce que j'ai moi-même avancé plus haut touchant le caractère ironique et satirique de la danse des larves. Au surplus, les développements qui vont suivre feront voir ce caractère d'ironie prenant chaque jour plus de relief et d'extension dans les œuvres où l'esprit humain, pai* suite de l'inclémence des dogmes religieux ou de la dureté des temps, se ' ' I ■ ■ M. I I - I- J II I I ■ ' ■ ■ ■ (1) ScheletriCwnani dilucidati dal eanonico Andréa de Jorio. Gotlie, Dos Grah der Toweerm, «BOvr^iposâraiDeB, IV. — Olfer^ !l«pali nella slamperia SimoniaBa, ISte, fig. U^m- ein -merkw. Orab bei Kumae àmm BisU phiiol, Abkand^ (2) MlUlD, Mag. Ênoyel., 1B13, jaiiv. p. 200. Sickler, deMonu^ Utngm rfar B$rL Akad. au$ d. /. ISdO, oii Uém.'êe l'Awd. à» mentis aliquot Gr. , e sepulcro Cumœo eruUs, etc. Vimar. iStâ— .iMemw 4e Berlin, MB. àWL Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.41% accurate

MftGB»IZ TikHSMJX DIS 9AH8HS 91» M)R1& 5» pnofiMHiéaettb pioétré di» am néant et da sa. Hmèee^ Sa&Sr doute les ane&iid^ n'Mt peisk m àw Banahdes Sfoste^m touMk pont, aunbiabiiff àÉcaUeakdutoaeyeaâigfr, laaisiiS'Cmfe âûk danser le» lairves pMr nmérn pinB^éonemaiibe^ pIoa^aatHibies, la peinture et i'opqBQttlioo de:la.iiiiart et da4a.TJe^d6 1» jbie et de i» douleur. Quelquefois aussi, en assignant aux msartA ofe doux exerdce^ ilft fouhaant aûapieoBent. prouver qu'au delà de cette vie il est encore des plaisirs pour les hommes justes. Mais alors ils ne songeaient pas aux larves errantes représentées sous la forme de hideux squelettes ; ils entendaient parler des âmes paisibles qui retrouvent aux Champs-Elysées leurs occupatiûafi d'ict-bas,. les jeux , les chants, la danse. Ainsi le disent les poètes dans leurs gracieuses images r Pacs pediiMis plauduni Cboieaa et carmina dicani (i). et encore :. Hic Chores cantusqae vigenc (2). Là point d'ironie ; car il n'y a ni désespoir ni effroi. Mais quand l'idée de la mort s'enveloppe de teintes sombres,, les génies du Trépas, s'incarnant dans les démons> prennent des allures diaboliques peur railler, la pauvre humanité* C'est cette transformation qui donne au coryphée, des rondes du moyen âge son aspect excentrique et bouffon. Les chrétiens, qui puisaient largement aux sources religieuses dé l'Orient et amalgamaient les éléments du mazdéisme avec ceux du paganisme helléno-latin , composèrent des tableaux auialogues à ceux des anciens pour exprimer l'antagonisme, vieux comme le monde, du bon et du mauvais principe. Le royaume de Dieu eut ses fêtes et ses réjouissances, ses pieuses cérémonies et ses rites consacrés; le royaume de Satan eut ses pratiques impies et sa liturgie extravagante qui parodiaient les saints mystères» Ouvres les< traités bizarres où les anciens théologiens ont essayé de coordonner les rêveries et les superstitions quiavaient cours dès les premiers temps du christianisme, vous y verrez d'un côté des chœurs d'anges et de bienheureux occupés à des danses et à des chants d'adoration,, et soutenus dans leurs célestes concerts pac ua accompagnement instrumental très varié (3); de l'autre des hordes échevelées de démons et d'esprits de. ténèbres, la Mesnie hellequin (4) ou la ronde du Sabbat, s'élançant avec furie au son d'une musique (1) Virg. jEn., Vf, m. (2) Tib. Carfn.^ I» 3,59; on Hl aussi dans Anacréon : (AsACR., Od, IV, te). (3) Ainsi qfienoBS Papprend M. Ferdinand Denis, certains doc* i€ar8 da nofen à^e démêlaient dans les choeurs -célestes le psallérion, la

saquebute, les sons éclatants du cornet redoublé, les sons plus doux du fresicl, l'es retentissements de la naquaire, les voix proiongées de la- vieiie. {Voy. Ferd. Denis, le Monde enchanté. Pari», ITournier,. 18/(3, p. 111.) i^e Pomeranche et Le Guide n'ont peint les an^es dansants que d'après saint Basile, qui nous les représente toujours occupés à cet exercice dans le ciel, en nous exhortai Â les imiter sur la terre. (Saint Basile, Epist. ad Greg.) On pariail aux chrétiens des chœurs de jeunes vierges qui se rassemblaifut autour de Tépoux et dont les danses vives et modestes peignaient les chastes et pieux désirs. On représentait encore la foule des ssiiiiB, panigée en âfifTérents chœurB et célébrant par sa danse irioiophantela nusérlGorde, les bienfaits et la gfaoire de Dieu^ Te gloriosiu apostoloruin choras, Chorus sacraUis martyruin ; Cliori sanctarum virginum, etc. (4) Le romaa de Fauvel, conàuencé en 1310 par François Des Aues^ et terminé en 1314 par messicc Chaillon de Pertain, nous montre la Mesnie bcUeiiuin ou bande heilequine, qui accompagne le chalivali ou charivarû En cherchant Tétymologie du mot hellequin, on a été conduit à supposer que cette bandé maudite tirait son origine du cimetière d'Elycamp ou Eleschans^ aux environs d'Arles, qui avait porté primitivement, comme cimetière païen, le nom de Champs-Elysées, Dan» ce Heu reposatenr une foule de martyrs et de héros chrétiens ; c'est là que le Labahrwn\ apparut à Constantin et qu'un auge, en lui montrant le signe du salut, lui dit ces paroles : Cùnstantine, in hoc signo vince! C'est là encore qa'une tenible bataîHe fut livrée par Charlemagne aux Sarrazins. Le jour, rien ne troublait la tranquillité de ce champ des morts; mais la nujt^ les fantômes sortaient de dessous terre, menant un bruit épouvantable et s'en allant de là en tous pays. Cette troupe infernale qui n'éuit autre ciiase, comme on voit, qu'une bande de larves déchaînées,, s'appelait les Arlecans oaAllecans, Elle avait un chef, VAUecan par excellence, qui devint très populaire, sous le nom d'Helleicin et d'IIerlekin. La fonne primitive de ce nom se trouve aussi bien dans BeWsking.^ en allemand ErlenkOnig , par corruption peut-être de HôUenkdnig , roi de l'enfer ; que dans Elyscamps ou Alescamps, et elle a élé rapprochée, non sans fondement, de celle d'ArU^iuin, Notre Arlequin, personnage tragi-comique, avec sa face to«ftte noire, sa moralité suspecte ei son glaive de bois, pourrait bien n'élre qu'un échappé de la Mesnie hellequin. Ce personnage nous offre peut-être une parodie du grand Hellequin, roi de l'enfer et de laMesnie dont on apprit à se moquer après en avoir eu grand'peur. C'est ainsi que notée Croquemitaine^ parodie du

diable^ n'effraie plus que les petits enfants et joue, comme Arlequin, un rôle burlesque. Seraitce aller trop loin que de supposer le bonhomme noir de la Danse Macabre un peu parent des membres de la famille heilequine ? Je fais à toui hasard cette conjectuie» car je manque de pr<»uve pour l'appuyer. Digitized by Google

 étrange du sombre goaffre^ui vomit les flammes pour ^ller s'abattre dans les solitudes terrestres où viennent se joindre à elles tous ceux qui ont renié le Seigneur et donné leur âme à Satan. Plusieurs hymnes fort anciennes font allusion à cette croyance superstitieuse aux orgies du Sat^at , et un démonographe du XVII* siècle rapporte en ces termes la première strophe de l'une d'elles : Déjà le héraut du jour chante, La sentinelle de la nuit Ao cbant duquel s'évanouit. Le bal de la troupe méchante. Le bal de la troupe méchante, opposé à celui de la troupe céleste présidé par le Saint des saints, ne pouvait se passer de la présence du Diable. Ce personnage, indispensable à l'intérêt dramatique des légendes chrétiennes, assistait à ces réunions, soit comme simple spectateur, soit à titre de coryphée; et alors, comme le spectre osseux, dans la Danse des Morts, c'est lui qui menait la danse, changeant souvent de main , maïs ayant toujours soin de se mettre à la main des femmes qui lui plaisaient le plus (1). Une musique douce et insinuante, semblable à un chant de sirène, préludait quelquefois aux lascifs ébats des danseurs ; mais le plus souvent un effroyable charivari , des sons bizarres et confus, excitaient les mouvements désordonnés de la bande maudite. Les rondes infernales ou diaboliques, comme parodie des danses religieuses, étaient presque toujours des danses circulaires ou demi-circulaires ; ce qui avait fait dire de la danse des sorciers, et en général de toutes les danses qui déplaisaient à l'Église, è un cerchio cKa il diavolo per centra. Un auteur, qui se prétend bien informé, afDrme que l'on exécutait au Sabbat trois sortes de branles: le branle à la bohémienne; car, dit-il, les Bohèmes coureurs sont à demy-diables ; le branle villageois, comme noz artisans font es villes et villages par les rues et par les champs ^ et enfin un dernier branle d'une espèce particulière où les danseurs étaient placés alternativement à rebours, les uns le dos tourné d'un côté, les autres de l'autre, de manière à former un demi-cercle et à s'approcher de si près qu'ils se touchaient, mais ne pouvaient se voir. Toutes sortes de gestes, de postures, de contorsions et de sauts extravagants caractérisaient ces exercices diaboliques, auxquels prenaient part des gens de toute condition^ de tous états, comme les personnages des Danses des Morts; mais ici principalement des sorciers, des sorcières, pêle-mêle avec des démons et de mauvais esprits, qui parfois, pour mieux se livrer à d'impudiques excès, se transformaient en boucs. Telles étaient les idées

absurdes du vulgaire sur ces bals fantastiques, à la formation desquels on faisait concourir tous ceux que l'Eglise avait repoussés de son sein, soit pour cause d'impiété, comme les bohémiens ou les hérétiques, soit à raison d'un goût trop vif pour certains plaisirs défendus, notamment pour les danses voluptueuses. Il faut dire que l'autorité ecclésiastique, après avoir toléré et même introduit les danses dans les cérémonies du culte, en était venu peu à peu à les considérer comme dangereuses. En cela elle n'avait pas tort. La promiscuité des sexes dans des réunions, qui se tenaient ordinairement la nuit, ne pouvait manquer d'entraîner des abus. Quelques traces de ces abus, devenus extrêmement graves dans la suite, s'étaient déjà fait remarquer du temps de saint Paul dans les agapes ou banquets religieux des premiers chrétiens (2). Une exaltation singulière, un dévergondage contagieux s^empara des populations et se mêla d'une façon insolite aux pratiques de la vie religieuse. Des sectes de flagellants, d'illuminés, de convulsionnaires se formèrent de toutes parts sous l'empire de cette surexcitation étrange qui portait les hommes à se couvrir des dehors de la piété pour commettre les extravagances les plus honteuses. Oh ne saurait attribuer uniquement à la grossièreté des mœurs et à la naïveté des (i) 'c Le diable, transformé en bouc, dance au sabat avec les (2) Les agapes ou festins de charité, mêlés de danse malgré les n filles et femmes et avec les plus belles, ores menant la dance, abus qui s^y étaient glissés du temps '^de saint Paul , subsistaient » ores se mettant à la main de celles qui luy sont plus à gré et sac- encore lors du concile de Gangres, en 320, où L'on tâcha de les ré» couple en cette forme avec elles. » (Pierre de Lancre, Tableau former, et ils ne furent totalement abolis qu'au condle de Garlhage, de l'inconstance des mauvais anges et démons, Paris, Plicolas en 397, sous le pontificat de Grégoire le Grand. Buon, i613,liY. in,p.207.) Digitized by Google

croyances un pareil phénomène, et il parait raisonnable de penser que les fléaux terribles dont Thumanité subit les ravages pendant plusieurs siècles communiquèrent aux organisations débiles ou appauvries une sorte d'ébranlement nerveux entraînant à sa suite toutes sortes de désordres physiques et moraux. Les extases, les convulsions et la Daruamanie tiennent trop de Thystérie, de Tépilepsie, de l'aliénation mentale pour que cette dernière conjecture ne soit pas parfaitement fondée. Le moyen âge, il est vrai» loin de croke à un fait naturel » attribuait les manifestations extatiques où frénétiques, tantôt à l'inspiration du TrèsHaut, tantôt & l'instigation du Diable (i). L'Église, selon son ihtérêt, admettait dans son sein ou bien en repoussait les illuminés ou les convulsionnaires. Ceux dont les excès ne portaient atteinte ni à la morale publique, ni à la dignité de la religion , étaient considérés par elle comme des saints visités par l'esprit de Dieu; mais les folles créatures qui poussaient trop loin l'ardeur de ce moderne corybantisme et se livraient à des divertissements voluptueux et mondains, notamment à des danses immodestes de nature à scandaliser le public, devenaient aussitôt passibles des censures ecclésiastiques, et prenaient rang parmi les ennemis de l'Église, parmi le& démoniaques et les sorciers. Dès lors la passion déréglée qu'ils montraient pour la danse passait pour être un résultat des manœuvres de Satan. C'était l'esprit impur qui agissait en eux, qui agitait leurs membres et lés forçait do sauler en cadence. Aux caractères attribués à ce genre de possession, il est facile de reconnaître tous les symptômes d'une maladie nerveuse; les médecins appellent encore aujourd'hui l'épilepsie, chorée ou dame de saint Guy ou de saint Vit , en souvenir de l'ancienne danse morbide du moyen âge. Celle-ci fut une véritable épidémie de l'espèce la plus bizarre. Environ vingt-cinq ans après Tapparition de la peste noire, appelée en Allemagne la Grande-Mortalité, das GrosseSterbeHj et en Suède et en Danemark la Mort noire, der Schwarze-Tod , elle éclata pour la première fois en i37& sur les bords du Rhin et dans les Pays-Bas. Ceux qui devenaient ses victimes dansaient une grande partie du jour à la même place ; ils faisaient des contorsions extraordinaires et s'avouaient possédés du diable (2). En Hollande^ les danseurs étaient à moitié nus et portaient sur la tête des couronnes de fleurs. Ils avaient les idées excentriques de véritables hallucinés. La couleur rouge leur causait une profonde aversion ; quelques uns d'entre eux ne pouvaient

supporter la vue de gens qui pleuraient ; d'autres, celle de certaines chaussures d'une forme particulière. Pendant leur état de crise, ils proféraient des mots incohérents, quelquefois des paroles impies. Le plus souvent ils semblaient adresser à saint Jean une sorte d'invocation douloureuse, et répétaient, tout en continuant leur danse convulsive : Hère sent Johan, so sOf vrisch und vro^ hère sent Johan! Des femmes, des jeunes gens, des moines, mais pour la plupart des gens dissolus et de basse extraction composaient ces troupes nomades de danseurs convulsionnaires, qu'on appelait (7Aon5ante5, Dansatores, Tripudiantes. A leur passage dans les villes, ils faisaient presque toujours de nombreuses recrues , comme s'il avait suffi de les voir danser pour être immédiatement possédé du démon de la danse. Ce qui n'est pas douteux, c'est que tous les individus portés à la débauche par la faiblesse ou par l'ardeur de leur tempérament, trouvaient là une excellente occasion de satisfaire leurs penchants vicieux. Que leur en coûtait-il de jouer pour un temps le rôle de démoniaques ? Ils avaient par devers eux la perspective consolante d'un exorcisme qui les réconciliait avec l'Eglise et mettait sur le compte du démon con(i) CeUe croyance, nous I^avons yq un peu pins haut, était celle esprits supérieurs, sont des hommes attaqués de chorée et d*épides Grecs et des Latins. Elle fut commune à presque toutes les na- lepsie. fions de Tantiquité, et elle se retToa?e de nos jours chez an grand ('2} M. Maury rend compte des moti6 qui portaient les larvati nombre de peuples. Dans l'Inde, elle s'est conservée parmi les du moyen ftge à faire cet aveu : D'après lui, laJcrreur qu'inspirait sectes bouddhistes et brahmaniques. £n Chine, elle donne lieu à le démon multipliait singulièrement la folle démoniaque. L'aliénades incantations et à des sortilèges. Au. Japon, elle lait considérer tion mentale prenant ordinairement la forme des opinions qui les maladies nerveuses et surtout l*épilepsie comme une suitede la régnent à Tépoque où elle se produit, le catholicisme qui parlait possession des démons. Nous savons que les Samotèdes sont sujets toujours du diable et des pièges qu'il ne cesse de tendre aux à une sorte d'hystérie qu'il» nomment le diable au corps. Dans liommes, devait naturellement porter les idées des fous de ce côté, les Iles de l'Océanie, les hommes qu'on appelait enchantés étaient en sorte que ceux-ci se figuraient tous être victimes de l'esprit imde véritables démoniaques ; on attribuait leurs actes et leurspaitries monde, et demandaient eux-mêmes à se faire exorciser. L'exoraux oromatouas on esprits des morts qui les possédaient Enfin les cisme recerait ainsi de cette

convicUon du malade une force dont sorciers des Paiagons qui passent pour avoir commerce avec les 11 aurait été sans cela dépourvu* Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.48% accurate

iO SYMBOLTSATJON^ FEMONNiFICATKHi ET MMiSESTAXEO» JlE LA MORT. gédié bmrs exiravssgaMea» et le»» bu^pîkidcs. Cottoie preuve de l'état de dépravaticm aii Hsf se ecmi* plaiaœèi»k , on raipporte que» de» la premièce iovartûo da val et dans \m eoart espace de tetDp9> cetîl feomoiee iron mai^iées deviareat enceinte» pour âiv<Mr prie part à la. danse. Du reste, em malheuretnt af étaient peut-ètne paa Lousrdes imposteufe. Beaueouip^ d'eailreeu}^ paraissent même av^ir été sa jets à des Boéédies necveHse» bienti eaciactériséea. Le peuple, qui atlnÉniait leur frénésie aa pouvoir cte Satan, leur donnait d'abo<idafi.fces(MOiôaes pew qu'ils allassent en* pèkeruiage à la chapelle du sakit qm devait les gnérir. Ce saint était ou saint Vit ou saint Jean. ScMivent.ilss'^y rendaient au son des instruments de nra«que ou bieti au chant des psaumes. Il» entraient dan» la cbapelleou dans Tégiise, et se mettaient à danser. Leur danse était si violente^ qiue dass leurs soubresauts-c(»ivttlsifs ils dépassaient quelquefois- la hauteur de l'auleK Le etergé les reeevait avec pompe, et disait poue eux de» prières ; puis il les exorcisaft et, comme (ttrmnle d'exorei^nae, Bésilaitle conuneiicement deTËvangilede saint Jean, evbien interpellait vivement hbdérmn caché dans l'iniérieur du corps de chaque possédé, ordonnant au nom de Jésus-Christ à cet esptit impur de déguerpir au plus vile. Qiielques mots latins et quelques aspersions d'eau bénite achevaient le miracle. Les prêtres de la ville de Liège se firent une très grande réputation dans toute l'Alleooagne par leur habileté à guérir les danseurs oonvulsionnaires. Dans quelques localités, l'épidémie se prolongea pendant prè» de six mois. Elle sévit avec une grande intensité à Cologne, à Anvers, et pénétra jusque dans: le^ royaunoe d^e France. Elle mit à parcourir ces différents pays l'espace de plusieurs années. Elle devint aussi eélèbrequ'elle était redoutée, et donna lieu au proverbe jadis très répandu en Allemagne r Que la danse de mint Fit te prenne! Dass dich Sanct-Veits-Tanz ankomme{ï). En 1418, la même maladie^ ou une maladie analogue, se montra en Alsace, airnsi que nous l'apprend Schilter dans sa vingt et unième remarque sur \^ Chronique A^ Jacob von Kœnigshoyen. On la nommait aussi danse de saint Vit, 5<artrt Veits-Tanz. La ville dé Strasbourg compta bientôt près de deux cents femmes qui en étaient atteintes. Lea magistrats mirent à leur disposition de grandes salles oii elles se réfugiaient pour se livrer à leur exercice favori et

involontaire. Le fléau devenant contagieux , on envoya les tpalades à Saverne où se trouvait une chapelle de saint Vit ou saint Guy. Les danseurs partirent escortés d'un pauvre diable de ménétrier qui jeuait de la cornemuse et dansait lui-même nuit et jour comme un fou. Arrivés au but de leur pieux pèlefinage, ils furent reçus par le clergé qui vint au«devant d'eux en chantant des prières. Malheureusement la chronique s'arrête là^ nous laissant ignorer s'ils furent guéris. Il existe encore en Alsace, à l'état de tradition populaire , une danse que je crois devoir rattacher à ces bizarres épidémies du moyen âge. Cette danse, que l'on connaît encore dans quelques villages et que des personnes âgées se rappellent avoir pratiquée dans leur jeunesse, n'est qu'une suite de contorsions et de grimaces simulant évidemment un accès de fureur épileptique. Les mouvements du corps y sont tellement violents, tellement exagérés, que les danseurs, des genoux et des coudes, frappent la terre en cadence» L'analogie des danses convulsives avec les rondes diaboliques, c'est-à-dire la relation du fait réel avec le fait supposé, ressort de cette circonstance que les individus atteints d'affections nerveuses ou d'aliénation mentale, et se livrant, sous l'empire de ces maux divers, à des mouvements extravagants et désordonnés, étaient assimilés le plus souvent aux possédés, aux démoniaques, aux sorciers, à tous ceux en un mot que la crédulité populaire, étayée des préventions religieuses, mettait au nombre des créatures de (i) Voy. Agricola, Teiitsche SprUchwdrtêr. On peol consuHer m'a fart connaître une disserta lion médicale sur la Danse de saint Vit; êm la Danse de saint Vit et de saint Jean, et sor les [>rali(iaes des cet ouvrage, sorU des presses deKilrsner, à Strasbourg, est intitcrfé flagellants, Dr. K. V. Ideler, Versuch einer Théorie des religiôsen Q. D. B. V. Dissertatio inauguralismedicaexhibenscaswn de Chô* Wahminns. Halle, C. A. Sçhwetschke und Sohn, iSUS, erster theil, rea S. Viti, quam duce et auspice numine supremo ex décréta «r p. 509 et saiv. —Dr. G. F. Staudlin nnd H. G. Tzcliirner, Archiv authoritate gratiosœ facultatis medicœ in celeberrima ArgèntifUr alte und nette Kirckengeschichte. (Leipzig, F. C. W. Vogel , nemium universitate pra summis in medicina honoribus et prif 1810. T. Iir, p. 640 et sntv.) — Dw AUèste Teutsch sowol Allge- vilegiis doctoralibus rite capessendis ad D. XVI septemMs meine aïs insonderheit Ehassisck^und Strasburgisclhe Chronicke anno MDCCXXX, solemni eruditorum examini submittit Barvon Jacob von Kœnigshoven mit hist. Anmerkungen , von Dr, tholoTnaeus Martinus, Heh, Glaronensis, Argentorati, ttfpis »Johann

Schiltem. Strassbiirg, Josias Slaedel, 1698. Voy. 21 Annu monis KUrsneri Cancell. Htp. kung. - Dr. Hecker , Die Tanzwath, Betlin, 4S32, In-»'. W. iang Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.54% accurate

: MMaK fx* TAMSMiTK ins iMm^ ai lïL, «ffc:selig| [rairt«idonfié66 comme teilles av débauches de la Inonqie ioqmceqiii eeorâMimalt k mA duttilee^oamefMK poar fi&leriiaipiéseDGe die ^m tdief maiidit (1). ifidépendamneiit^eB iou«, des tooèadet anita^ms >doAt «l'esordane n^orait *p«i epéner la 'guérieon (S), l'Sgliee «oi^fiédérait «omme «lNn«(au'pMnrcrir ^u «matin esprit lai» ceiR qui résisUtieni &«66AâmeaitiMS, à ses rem witeaBees fA tibsey •WBart4e8ipi«tîqiies|wé}iidioi^ Cest ainsi que les dwarfciasemestte, lesjevx, tlesidunaes, ^/cHe araît tolérés <âe temps immémorial et qoi s*étaiefft mêlés en <qtMikpie «sorte au oistle, ^demumeM 4 •es ^enx impies ^et «aeril^s dès qu'ils semblaient oonirarpier iBa règle et i^evétir ^un tearaetère paor trop mondain. «En lisant les arrêts portés centre les sorders, les sorcières, lesdémefHaqveB/tesfossédés.'depms le moyen 4ge jusqa*au xvji* siècle, on demeure eonrvaîncu ^oe la plopart des viotkpes de ia «upenrtîtéim jadfeiaire n'éti^nt que de faibles créatures en démenoe, ou bien des êtres dévergondés goètarnt a^^ec escèi Ibus les plai«rs seiisueK Bon nombre de femmes accusées de sorcellerie, etrpvésentées comme des démia^ attaques, se font reconnaître pour n'avoir été que des hystériques on des femmes dépra:!rées^ menant «pe ^ie dissolue et se livrant avec fureur aux danses condanuiées par TEglise (â)« lia croyance ^aux rondes da âabbat, aux danses sataniques (Choreœ satanieœ), aussi bien chez les chrétiens que chez les peuples qui* eurent plus anciennement la même croyance, a donc pris sa source dans l'observation d'un fait psychologique et pathologique d'une incontestable réalité. C'était, d'une part,^n goût très vif et en quelque sorte anivei^ pour Iob divertissements baladoires; de l'autre, l'existence d'un certain genre de maladie que l'on .pouvait regarder à bon droit comme la contre-^partie douloureuse de ces divertissements, .puisque les mouvements réguliers et volontaires du corps y étaient remplacés par des soubresauts involontaires et convulsifs, et que la danse prenait ainsi un caractère morbide. En raisgn du rapproehement établi par là entre un plaisir et une souffrance, la pensée de la mort et, d'après les idées religieuses, la pensée du mal, <da péché, furent intimement liées à. celle de la danse; de même que Ton se représenta le diable donnant le branle aux fêtes mondaines et aux fêtes du Sabbat, de nïême on se représenta la Mort venant chercher ses victimes dans la salle du bat parmi les danseurs. Nous

retrouvons encore ici une suite de l'identification de la Mort avec Satan. Saint Cyprien, parlant x)ontre les danses en général, s'exprime comme il - suit.: -Chorea est circulus cujus centrum est diaholus; qui in medio tripudicmtium ignem concupùcsntiœinflammaKb); (1) Ces débauches, ces sainrnales auxquels les possédés eux-mêmes croyaient avoir pris pari, n'ëtaieul que des visions, des hallucinaliODs enfantées par Ja maladie; quant aux actes obscènes ou extravagants qu'ils commettaient en réalité, c'étaient les effets mdmes des crises nerveuses auxquelles ils étaient sujets, ce qui faisait dire que les sorciers et les sorcières, au retour du sabbat, c'est-à-dire à la suite d'un de leurs accès convulsifs, éprouvaient noe telle lassitude qu'Us étaient souvent obligés de garder le lit pendant plusieurs jours. (2) Genx-là étaient réputés incurables et pour toujours la proie du démon. Un Jurisconsulte du xvii* siècle dit froidement : L^église catholique, apostolique et romaine, qui ne peut errer, (es punit de mort. {Voy. i\ de Lancre, Tableau de l'inconstance des mauvais .anges et démons, ouvrage précité, p. 90.) (3) Ces danses étaient des danses voliipieuses très répandues parmi les courtisanes. Pierre de Lancre prétend qu'on en exécutait de ce genre au sabbat avec encore plus de dévergondage et de lu> l^ricité. 11 met au jHMiibredes exercicasdangereux pour les boMms jiuBurs, ks touts de force, les pyrrhyquesrles mort«gfti«, ksMm^ périlieuûç, les danses sur la corde, la oascataduhmU des esakilee^ le voler avec des aisles fostices^ les ^pffroUettes, la danse ewr Us demy-piques, VesoarjHdeUe, les rodades, les forées d'Hercuie^eur ia femme renversée sans Uxucher du dos à terre, les Canaries d» pieds et des mains et au^es basieiages 4ai4ûBljMr«8i|iie4«us v.^ jMis, dit-iU de ce mauvais et pemioieuœ voyaiaage d'£spagne. il y ajoute pinaienrs^iaiiiaas ositéaB de son temps^ieUes que laiie^^ mesque. originaire d'Italie ; la volte, appelée aussi nissarda, com« mune aux Piémonlais et aux Provençaux, et regardée par Bodin comme une danse de sorciers ; enfin Ja chaiona (chaconne) ou sarabande venue de ce maudit loyaume d'£q)agne. « C'est, dit-il,.à » propos de cette dernière, ladance la plus lubrique et la plus ef» frontée qoi se puisse voir; laquelle les courtisanes espagooles » s'eitaBt depuis répandues comédiantes, ont tellementes mise en i> vogue sur nos théâtres, que maintenant nos petites filles font » profession de la dancer parfaitement. D^ailleurs c'est la dance la » plus violente, la plus animée, la plus passionnée, et dont les » gestes, qooyque nuets, semblent plus demander avec silence (^ » que l'homme lubrique désire de la femme que tout aulre.

Car » l'homme et la femme passant et repassant plusieurs fois à -certains » pas mesurez l'un de l'autre.. . n MàU je ne crois pas devoir suivre le subtil Pierre de Lancre dans sa/dérnoostcatiou. Toujours est-il que le sentiment particulier de cet auteur donne une très juste idée de l'aversion conçue en général pour les danses voluptueuses, regardées comme une cause de pédié, de perdiMen, de mort spirituelle, et auribuées à l'actlonde SaUn, îpar conséqueBt devenant des.danees diaboliques. Or, pour qu'un tel fait parvint à frapper TimaginatiQn d'une sainte terreur, il était nécessaire de donner une forme matérielle à cette opinion et de supposer qaMl existait de véritables danses diaboliques auxquelles les créatures de Satan prenaient part en chair et en os avant même d'avoir quitté ce monde. (A) D:ttù*semJUe iivoir été fait le proverl^e iiallen que j'ai dté pkiis>lMMit : È un cmfhiook'a il Dianolo per eeniro. Digitized by Google

 et saint Ghrysostôme fait entendre qu'en tout lieu oii t*on danse, la Mort et le Diable, si ce n'est sous des apparences réelles, du moins invisiblement, prennent part & la danse (1). Ubi Uueivus saUus ^ ibi. diabolus.d^i enc ore ailleurs le même écrivain ; et un auteur moderne (Rumpff, dans sa Disputatio de Chorm earumque mar(Uitat€f §V) nous explique la raison de ce jugement sévère : Quia hœ Chareœ diaiolicœ siaUf libidinosi animi argumentunif ad carnis illecebras instigant^ scandalum prœbent specUmtibus et ad eœtre^ muvi pericidum deducunt ipsos saltanles. Tous les exemples de morts subites au milieu des fêtes et des divertissements mondains étaient donc présentés comme une juste punition de Dieu. L'imagination populaire donnait volontiers un caractère fantastique à ces événements si naturels, et pour cela elle évoquait ou le Diable ou la Mort en personne. D'après le témoignage de Yalvasor, Tan 1507, & Leybach, suc la place oii se tenait le marché et où l'on dansait suivant la coutume, le Diable apparut sous la forme d'un beau jeune homme habillé avec recherche. II fit choix d'une danseuse qui s'appelait Ursule. C'était une fille de joyeuse humeur et de mœurs un peu libres. Tout alla bien d'abord, mais vers la fin du bal Je cavalier, entraînant sa danseuse, s'élança dans un torrent peu éloigné de l'endroit où l'on dansait et disparut avec elle (2). Un autre enlèvement, non moins tragique , fut celui d'une riche jeune fille de Naumburg qui, nonobstant la promesse qu^elle avait faite k un jeune homme pauvre de lui donner sa main, épousa un autre prétendant au mépris de la foi jurée. Le jour de ses noces étant venu, comme elle prenait une vive part aux joies de la fête, deux élégants cavaliers entrèrent dans la salle. L'un de ces cavaliers mystérieux, qui se donnait pour un étranger de distinction, vint à elle et l'invita poliment èi danser. Elle accepta; mais lorsqu'ils eurent fait deux ou trois tours ensemble, il la saisit avec violence , la traîna hors de la salle et, à la grande douleur des assistants qui poussèrent de vains cris de détresse, il s'enleva avec elle dans les airs (5), Je n'ai pas besoin de faire observer que tes deux cavaliers de celte légende étaient deux diables déguisés. D'autres fois c'est le personnage même de la mort qui joue le rôle de trouble-fête. En 128/i, lorsque le roi d'Ecosse, Alexandre III, convola en troisièmes noces, la, Mort, assure-t-on, se montra telle que les peintres ont coutume de la représenter dans la salle du bal , où le monarque et toute sa cour se livraient au plaisir de la danse. Elle-même en prit sa part, et fut

aperçue sautant et gambadant au milieu de la foule consternée (4). Comme derniers témoignages du caractère morbide qu'ont revêtu accidentellement certaines danses, je citerai un fait consigné dans la Chronique de Nuremberg (Liber chronicarum Mundi^ par Hartmann Schedel). Là on apprend que vers l'année 1025, dans un village de Tévêché de Magdebourg, dixhuit hommes et quinze femmes, s'étant mis à danser et à chanter dans le cimetière pendant qu'on célébrait la messe de minuit, à la fête de Noël, le prêtre qui disait la messe, indigné contre eux, souhaita qu'ils continuassent de danser et de chanter ainsi, sans paix ni trêve, durant toute une année, afin de recevoir la juste punition de leur sacrilège. Sous le coup de cette malédiction, les infortunés danseurs ne purent cesser ni leurs chants ni leurs danses. Comme des êtres dépourvus de vie et pourtant animés, comme des larves ou des fantônnes insensibles aux besoins matériels de l'homme, ils poursuivirent à la même place, pendant un an , leur exercice imprudemment commencé, et, tout en accomplissant cette étrange pénitence, ils ne connurent ni les tourments de la soif ni ceux de la faim; ils ne souffrirent ni des injures de l'air ni de Tintempérie des saisons ; bien plus, ils n'usèrent ni leurs vêtements ni leurs chaussures. Quand ils eurent atteint le jour.fixé pour leur délivrance, quelques uns perdirent la vie, d'autres dormirent trente nuits de suite sans s'éveiller et plusieurs conservèrent un tremblement nerveux dans tous les noiembres (5). . • * (1) Chrysost. , Hom. , 56, in Gen, prêtre, d\i-i\, fat troublé daos son ministère par le brait que faisait (2) hari. \a\ydiSOT;Beschreibung des HerzogthumsCrain.Mb.lU ^» nommé Olhers qui dansait dans le cimetière avec qulnre fol. 685 ; lib. XV, fol. Zi61. hommes et trois femmes. On voit que [cette version diffère un peu (3) Kornmann', De Miraculis mortmrum , part, ft, c. 20. - *** """"^- ^"^^ »J°»"= •'"*' '» '•^"« ^»"'*« ««« '«» ^'"«*"" »'"'Goedelman, De Mal. Diab., lib. I, c. I, n» 8. faJssaitgi-aduellement sous leurs pas, au point qu'ils s'y enfoncèrent Jusqu'aux genoux et enfin jusqu'au milieu de la cuisse. Le neveu {li) Koramann, loc.cit., p. h, c 10. dacuré ayant voulu retirer de celle position ftcheuseia sœurengagéc (5) Bergfr rapporte ce fait avec plus de détails. l\ nomme le <laAs cette danse néfaste, le bras qu'il saisit lui resta dans la main prêtre qui célébrait la messe de minuit et qui s'appelait Robert. Ce sans que la victime jetât aucun cri , ni donnât le moindre signe de

Digitized by Google

 On remarque toat d'abord Tanalogie de cette danse forcée et involontaire, effet d'une malédiction, d'un châtiment divin , avec les danses convulsives causées par un principe morbide et les prétendues rondes du Sabbat attribuées aux maléficeaxlerespriт impur. Par tout ce que nous avons dit précédemment et par les exemples que nous avons rapportés à Tappui de nos paroles, il faut recoimaitre dans le rôle attribué à Satan, comme princrpal auteur ou instigateur des danses licencieuses et des danses de fous et de démo-niaques, une allégorie ingénieuse de Théritière de Thanatos, toujours présente, toujours prête à frapper, là où l'excès, l'abus des plaisirs anéantit la raison, altère les sources de la vie, et amène, avec la perte de l'intelligence, celle deia santé. La danse du diable, c'est donc proprement la Danse de la M ort, etcomme le diable^ censé se complaire à donner les violons et h mener le branle (1), on s'est représenté le spectre osseux, auquel il fut souvent assimilé, dans la même attitude de coryphée galant, tendant la main & celui-ci , offrant le bras à celle-là pour former l'immense ronde. Cette attitude est celle qu'on lui voit prendre dans presque toutes led Danses des Morts illustrées que nous possédons. Dans quelques unes, il est vrai, comme dans les peintures de Bàle, ses gambades sont moins vives et ses contorsions moins burlesques; mais dans la vieille Danse allemande dont je publie les figures (pi. YI et suiv.), le squelette s'agite en tous sens et parait s'en donner à cœur joie. Ayant fait danser le squelette, il était tout simple qu'on lui fit jouer des instruments, car il n^est pas de bonne danse sans musique. Le diable lui*mème, comme nous savons, ne haïssait pas un petit accompagnement instrumental (2). Au Sabbat, il affectionnait le son des clochettes, et les sorders et les sorcières égayaient volontiers son oreille de l'harmonie de la flûte et du tambourin. On prétait aux démoniaques l'usage de ces instruments, parce qu'ils étaient l'accompagnement ordinaire des danses, et c'est pour la même cause qu'on l6s donne aussi , dans plusieurs douleor. L*année étant révolue, saînt Héribert, archevêqae de Cologne, flt lever la malédiction et réconcilia les pénitents avec TËgUse. Cependant une grande partie des danseurs moururent peu de temps après. (Trittiem., Chronicum, ap. Berger, Tractatus de larvis seu mascheriSy fol. 303.) On trouve encore d^antres histoires de danses tragiques, rapportées comme autant d'exemples des suites dangereuses de l'abus des danses mondaines, dans Erneslî, Bilder-EausSy I et II part; Georg. Faber, Annales misn.;

Spangenberg, EheSpiegel; Bemsprang, VotsteUung der Weltlichen Tàntze; Daulen, Tanlz-Teuffel ; Johann von Munster, Tractât vom Tantzen ; D. Dietrich Coheletb, sur les mots : Tantzen hat seine Zeit (La danse a son temps). (1) D'après les auteurs ecclésiastiques, le diable, s'il ne fut pas rinventeur delà danse, enseigna du moins la manière d'en abuser pour nuire à la religion. Saint Ghrysosiôme, qui ne rejetait pas les danses honnêtes, et après loi un grand nombre de précUcateurs, parlant des danses voluptueuses, les appellent : Choreas diabolicas, barathrum diaboli^ pompam satanicam, opus satanicum^ animarum perniciem^ corporis deformitatem^ morum corruptelam, iniquitatis fomenta^ etc, (2) Un moine allemand, Abraham à Sancta-Glara, de l'ordre de Saint^Augustio, après avoir reconnu que le diable est un grand amateur de danses, cherche à décider quel est l'instrument dont l'accompagnement peut lui être le plus agréable, a Est-ce une » harpe? dit-il. Non sans doute; car c'est à l'aide de la harpe » qu'il fut chassé du corps de SattL Est-ce un trombone {pasaune : » ce mot est ici pour trompette)? Pasdayantage; car les sons éda» tants du trombone ont maiiites lois réussi à disperser les enne» mis de Dieu. Serait-ce un umbour ? Encore moins ; car Marie, » sœur d'Aaron, après la' submersion de Pharaon et de son armée i* dans la mer Rouge, prit en main cet instrument, et avec toutes • les femmes qui l'accompagnaient loua et remercia le Seigneur. » Est-ce un violon ? Noff certes ; car ce fut à l'aide d'un violon qu'im » ange réjouit saint François. Ne TOulant pas davantage abuser de la » paUence du lecteur, je dirai que rien n'est plus agréable à Satan, » pour accompagner sa danse, que la lyre antique, et chacun corn» prend bien ce que cela veut dire. » Effectivement, Abraham à Sancta-Glara, par ce qu'il ajoute encore, nous donne clairement à entendre pourquoi il attribue la lyre à Satan. D'abord la lyre antique est l'instrument païen par excellence ; ensuite le nom même de cet instrument, die aUe Uyer ou die alte hier (en allemand, au fig., la même chanson) f lui fournissait un jeu de mois assez spirituel pour faire allusion aux tendances de ses contemporains, toujours enclins à retomber dans les mêmes défauts, dans les mêmes pratiques condamnées par l'Église, notamment dans celles qui paraissaient entachées de paganisme. Sa pensée est celle-ci : on ne veut point se corriger: Es istdie alte leyem^ c'est toujours la même chanson. {Voy. Abraham à Sancta-Glara, Wohl angefUllter Weinife^/er. WQrtzburg, 1710^ in-/i°.) Mais, quoi qu'en ait pu dire le bon moine que je viens de citer, Satan parait avoir aiTectionné à peu près tous les instruments. Il doit être très fort

sur le violon, s'il £iut s'en rapporter au témoignage de Tariini. On connaît cette anecdote ou plutôt cette légende musicale. En 1713, le célèbre violoniste tartini, étant dans un couvent, rêva, une nuit, qu'il avait fait un pacte avec le diable et que tout lui réussissait à sou* hait. Imaginant alors de donner son yiolon à son nouveau maître pour voir si celui-ci parviendrait à lui jouer de beaux airs , il fut bien étonné lorsqu'il entendit une sonate si singulière et si belle, exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence, qu'il fut forcé de reconnaître n'avoir jamais rien conçu qui pût entrer en parallèle. Sa surprise, l'émotion l'ayant éveillé. Il courut à son violon pour y reproduire les sons enchanteurs qui l'avaient charmé pendant son sommeil ; mais il s'y appliqua en vain, et tout ce qu'il put faire fut de composer un morceau de musique, à la vérité très beau et très difficile, mais si fort au-dessous de ce qui l'avait frappé, que de dépit il pensa briser son violon et renoncer pour toujours à l'exercice de son art. Toutefois sa composition vit le jour; il l'Intitula lui-même la Sonate du diti^le , et c'est sous ce titre que cette production jouit encore d'une grande célébrité. 9 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.04% accurate

«6 SYMBOLISATIOM. PERSONmnCilTION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT. Dansée des Morts, aux squelettes chargés de convier ia foule au bal mortuaire { 1), L'idée de £aire jouer des înstrurnenls an spectre osseux peut être venue ausei de Tantique applicatioo de la musique à la thérapeutique» usage qui reinonle aux premiers tempsdu monde^etdont le mythede la confraternité d'Ëscuiape et d'Apotioo est une des sources traditionnelles. Dans la croyance populaire des Grecs, les prophètes, les chantres inspirés^ furent les premiers médecins. Cest pourquoi Chiron passait pour avoir été le maitre d'Eseula{ie« Les incantations, les conjurations, formaient une partie importante de la médecine antique. I^ médedo, chantre sacré, pouvait même conjurer les morts (2). Ceux qui savaient à la fois charmer et guérir furent appelés enehanieurs , de l'emploi qu'ils faisaient du chant comme moyen curatif. Les sirènes, dont le nom est devenu synonyme de celui d'enchanteresses, quoiqu'elles eussent à remplir un rôle funéraire^ chantaient pour séduire les âmes qu'elles devaient accompagner au lugubre séjour, et semblaient vouloir adoucir par des accords mélodieux l'horreur du trépas. Le rapprochement des Muses et des Parques sur des vases, des urnes et des sarcophages antiques, rappelle celui d'Apollon, dieu de la lyre, et celui d'Esçulape, dieu des signes inférieurs. Catulle nous présente les Parques sous la forme de belles jeunes filles chantant'pen* dant le repas nuptial l'union de Pelée et de Thétis, du héros et de la déesse. C'est ainsi que le joyeux épithaiame, l'hymne des noces, se transforme et prend un caractère funèbre pour être, conome le mariage l'était lui-même parfois sur les vases grecs, une expressiom adoucie de la mort. La musique, qui naturellement éveille des idées riantes, ne pouvait manquer, par son contact avec l'art du médecin , de prendre une teinte austère et lugubre ; comme elle rappelait les maladies qu'elle avait mission de guérir, elle rappelait aussi le dénouenient fatal qui en était souvent le terme, et qu elle ne parvenait pas toujours à conjurer. La plupart des affection^ nerveuses, attribuées, comme on sait, à l'action d'une divinité malfaisante ou vengeresse, étaient soumises au traitement des sons mélodieux, qui devaient charmer ou mettre en fuite le démon logé dans le corps du patient. C'est ainsi que l'on cherchait à guérir les victimes du corybantisme ou possession de Cybèle. Chez les Hébreux , où les mômes idées avaient cours, David jouait de la harpe pour calmer les

fureurs de Saùl. Mais ce ne fut pas seulement contre la folie^ Tépilepsie, l'hystérie, la lypémanie que la musique fut employée avec succès; on y eut aussi recours pour triompher de maladies bien autrement cruelles et redoutables, notamment de la peste, qui passait pour être l'œuvre d'un mauvais démon. Homère raconte que ce dernier fléau, qui ravageait le camp des Grecs sous les murs de Troie, fut éteint par le secours de la musique. De nos jours, des médecins ont assuré que l'action de cet art pouvait arrêter les progrès de la contagion, eii dissipant l'inquiétude qui s'empare des esprits, et que Pigray appelle l'aliment de la peste (S). On provoquait et Ton excitait à dessein les danses convulsives des xiV et et xV siècles par le son des instruments, et l'on croyait cette excitation nécessaire pour opérer la guérison du malade (4). C'est à l'aide d'un violon, d'une cornemuse, de la flûte ou du tambourin qu'on accompagnait les danseurs pendant leurs crises nerveuses : cela durait quelquefois des journées entières. Mais à la suite de ces accès frénétiques les malades tombaient par terre sans mouvement, dans un état de prostration complète. Après quelques heures de tranquillité, ils rec pmmençaîent avec un nouvel acharnement leur (1) Voyez le dessia da frontispice on Imsse da ebiraler placée eo » Joneara qni, eu son de knrs fiâtes, exécotèrent des danses capntète des Danses du Grand*B&le et da FeUt*Bftie (pi. Ilf, Qg. 92, » Mes, disoitHW, d'apaiser la colère des dieux, vais qui, dans le 23). Voyes aussi la gravure des quatre squelettes de la Danse Ma* » fond, n'avoient d*autre but que celui de distraire les esprits et de cabre (pi. IV, fig. 2/i), celle du Dottn-Dantz (pL Vf, fig. 36), et y leur faire oublier le flëau qui venoît de frapper leurs concitoyens.» ci-après le texte explicatif des Instrumeiits. (Vey. l'eignot. Recherches hist. et iiitiu ewrlesDanue desMortsi, (2) Voyez Creuser, Relig. de VanU^ trad. par GuigniBut. p. xxx.) Baccace, en Motivant le su}et de son Déecméron^ noua (3) La manière dont M. Peignot rapporte un fait tiré de rbistoire donne encore mue prcwre de l'ualge des dhrertissenaents emde Home semble justiller cette opinion. L>n 36â avant Jésus* ployés comine antidotes de la pesée» Peut-^re la convieUo» oà Gbrist, ou Tan 390 de Rome, ta peste sévissant avec fureur, an Ton était que les plaisirs offraient un pniasani pséservatif contre le consulta Toracle. « Le dieu consulté, bien persuadé qu'une diver- fléau fut<-elie cause en partie du dérégiement des mœurs pénitent » sU>n joyeuse et agréable éloit le moyen Je plus propre k dissiper ces lemps de eaUmités. Maïs tpui escès alors était aussi nuisible » la terreur et rabattement des eitoyena, ordonna pour remède le qu^une sage

modération pouvait être eflicace. » Carmen, la poésie la plus goie, la plus amusante^ la plus propre (A) Voy. Bodlnus, S» re pMica , \Êk> V, cap. i. — Bemdt» D0 M à adoucir Tesprit. On fit donc venir d*£trurie des histrions ou à^ima S» Viti. Pragu«» t%iê» Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 18.38% accurate

IMAGES ET TABLEAUX VES DANSE» WS MORTS. 9t danse d'éner^mëne». Il parait naturel de penser que la transpiration et Tépaisement, «irite nator^eHedee^tte gymnasljqite) étaient le rentable remède contre l'irritation nerveuse dent lescoiîvnlsionnaircsétaientattehit»i te même procédé ftrt employé plus tard dans le traîteraeot d'ane affection morWde assez semblable à la danse de Saint-Gay. Rfrcher et plusieurs autres, qaî ont beaacoop parlé de celte singalière affection, Tattribaaîent, d'après la croyance populaire, à la piqûre d'une grosse araignée désignée par les natoralistes scms le nom de Phalangium apulnm, et par le peuple de la Fouille et de la Calabre sot» celui de taren* tuîe (1). Il est reconnu aujourd'hui que la tarentule n'est pas dangereuse, on qu'elle l'est du màim trë» peu. Fr. Serao, en examinant en philosophe les symptônw» de Fa maladie qu'on attribuait aux effets du ▼im» de cet insecte, reconnut, Fun des premiers, qu'il» étaient déterminés par un fort accès de mélancolie cfcez les hommes, et par un principe d'hystérisme chez k» femmes (2). Cette opinion est à présent généralement adoptée, et \\ ne. reste plus^ de Tancienne croyance que le fkomdekKranMaii donné auit malades, et fe nom plus populaire encore de tarentelle^ lequel désigne une espèce de eomposition musicale rappelant le» formes rhythmiquies et mélodiques des airs dont on se serrait autrefois pour exciter à la danse le» personnes atteintes du mal qu'on supposait provenir des blessures farte» par la tarentule. Le P. Kircber a rapporté quelques unes de ces formules médico-musicale» dans son ouvrage De arte magnettea. La musique et la danse, qu'on appliquait à la guérison des fous, de» épileptiques, de» hystériques, des mélancolique», de» hypochondriaques, devenaient en quelque sorte une danse et une musique de larves on de larvatiy de dénaoniaques. Par ce côté triste de leur emploi, on s'habituait à tes mêler plu» souvent à l'idée du principe fatal qui anéantit l'humanité, le principe du nral, ou, si l'on veut, la Mort, Satan. D'un autre côté, l'antique usage de la musique et de la danse dans les funérailles, et la coutume non moins ancienne de célébrer de» jeux dan» lés cimetières, soit pour honorer la mémoire de ceux qui n'étaient plus, soft pour fêter le saint jour du Seigneur, transportaient deux arts enfants des dieux de la lumière dan» i^empire des dieux de ténèbres, dan» le royaume d'Hadès et de Thanatos. Cependant, notfs Tavons dit, la musqué et la danse, quoique émanées du bon principe, d'un principe tout céleste, ne durent pas

moin» se conformer, dans quelques unes de leurs applications, à l'antithèse fatale, au dualisme qui pèse sur les destinées de l'univers. On n'a pas oublié que la danse et son accompagnement harmonieux symbolisaient tour à tour des luttes et des combats (3). Cette idée de lutte, de combat, a produit la danse armée que te» anciennes théogonies font passer des dieux aux mortels. Les guerriers dansèrent avant l'heure du danger, qui pouvait être pour eux celle de la mort; ils dansèrent après chaque victoire autour de la dépouille de leurs ennemis, dont les restes sanglants évoquaient fa pensée du trépas. Eh bien , malgré les '■■■■■■ ■ - - - . . -^ . ■ . fl) 'Ce nom, donné par les gens du pays au Phalangium apulum, exercitationes medico-philologicas sacras et profanas. — Caspar viem probablemeiri de celui de la ville de Tarente, oiit ce genre LÔschBr, De SccUlo per musicam curcrto.— D. Keitiiiardt, Abkandd'iMieele paseant poar être très yemmeux. km^ von den Bibelkfonhkeiten^ ^ D. Semfort, Be damoniacis. (2) Voy. Fiv Scrao, Lezzioni accademiche sulla Tarantola^ — Schmiûi, Biblische medicus^ eic -- Bàvùkoiomxua Ma'rlinus, Naples, 17^2. In W. — Voyez encore, jK)ur les différentes opinions Q. D, B, V, Dissertatio inauguralis medica exhibeîis casum de exprimées 9«r eet4« nnlatUe et hirr plu9ienT9 autres affections ner- chorea S. Viti, Argentof., ffpls Simonis Karsneri (1730). -* f«iwes, telle» ^ue 1» danse de Sai«t-Guy^ la démonomaaie, Pépi- AbhawUung txm dem Einfiusse der Musik in die Gesundheit der lepsie, etc., aussi bien que sur remploi deia musique dans le traite- Menschen, Leipzig;. J. G. Buschel, 1770. — Dissertation jsur la mur ment des maladies en général : Athan. Kircher, De arte magnetica^ sique appliquée à l'hygiène et à la thérapeutiqtie. Thèse présentée fel. Rom., f65U.-—Alhtrï,yDeipnosoph,, t. XIV, c. 5.— TiraqucHns, et soutenue à la Faculé de médecine de Paris, par J. Augr. GuilDe nobilitateetjwre primigeniorum, 3* éd. Lyon, tbTSK, gr. in-P, laume, de Joinville. Paris, de Timpr. de Didot jeune, 1817. In-/r. cap. 34 ; lescori«Qx paragi-apïres 2^9^-30^ : Morbos curari carmi- — Die Musik als Éeilmittel von Dr. II. S. K Wlen., 18/i7. nibus et cantmnibu». Ischimiieos carminé curari et mustca. Luœa A. Dolfs EnkeL membra cantiembus curari. Omnes morbos incantationibus eu- (3) La plupart de ce» luttes et de ces combats faisaient allusion rari. Dœmonictcos eantfi curari ; et lymphaticos, et mentes tur- «vn. rérolmlens des' astres; en sorte que la plupart des danses bata»^ et ffÊrieeoe. Et vipemrum morsus; et omnes morborum guerrière» fVirent dan^Toiigine des danses planétaires. C'est ainsi dolores; et pesHlentias fipgem Musicam mores animi sanare. que la légende dti

Jupit^ér de Crète nous fait voir les Curé les, Citharm^ ApolUnir.mmiicincB' inventoriSt assignari. — Thomas armés d*airain, menant lears danses rapides autour du dieu enfant BarthoHnus, De morbis bibhcis. — Christian Warlitz^ De morbis çt de sa nourrice Melissa , er frappant en cadence leurs boucliers àiblicisetpreivadiœta'.animiqueaffectibusresuUantibus, ^ 3oh, de leurs épées, pour empêcher Cronos dVnlendrc ses vagisse Meinr. Alsled, Mediciiia sacra, — Georg. Wolfgang Wed^ls mcnts* Digitized by Google

 images sinistres que la danse armée ne pouvait manquer d'offrir à l'esprit, elle fut une de celles que les hommes introduisirent le plus fréquemment dans leurs jeux. Chez les anciens^ elle était çle plusieurs espèces et avait reçu différents noms. Les peuples appelés barbares en connaissaient également l'usage, et s'y livraient avec une sorte de frénésie. Enfin, dans les xv« et xvi« siècles de notre ère, les paysans et les soldats exécutaient ensemble des danses armées auxquelles on donnait en Allemagne le nom de Schwert^ Tànze, et dont les Matassins ou Bouffons, que l'on connaissait encore en France au siècle dernier, semblent avoir été une imitation abâtardie. De cet ancien et constant usage des danses guerrières, est dérivée l'expression populaire aller à la danse pour combattre, lutter ; ce qui a fait supposer à quelques uns que le nom de Danse des Morts pouvait avoir été imaginé dans celte acception pour exprimer la lutte de la mort contre la vie (l). Le jeu de tarots, qui offre l'image des vicissitudes de la guerre, est en même temps une allégorie des destinées de l'humanité ballottée sans cesse du berceau h la tombe, et peut-être aussi de la tombe au berceau. Si dans la bouche du soldat aller a la danse signifie se rendre à la guerre, voler audevant du trépas, dans le langage figuré de l'Église, cela veut dire se livrer au pouvoir du démon, chercher une mort intellectuelle hors du royaume céleste. Dans le langage du mondain , aller à la danse, c'est se rendre à la fête, courir jes aventures galantes, c'est même autre chose encore, et il n'est pas nécessaire de consulter le cynique dictionnaire de Leroux ou les ouvrages du facétieux Arena pour savoir quelle significa* lion obscène s'attache parfois au mot danse. Rappelons seulement, pour expliquer la liaison de certaines idées, que les poètes erotiques chantent les combats de l'amour, les combats de Vénus, et que les philosophes et les moralistes nous représentent ces voluptueux combats comme un acheminement à la mort. C'est parce que la danse, en vertu de son antique application, emporte une idée de lutte, d'épreuve, voire de châtiment, que nous disons encore donner une danse pour châtier, réprimander, corriger quelqu'un. La langue allemande a conservé du mauvais renom des danses ou de leur extrême vulgarité l'expression caractéristique vertanzen, qui signifie perdre ou dépenser son bien en dansant, expression dont s'est servi fort à propos un prédicateur assez excentrique du xvii« siècle, Abraham à S. -Clara , en parlant de ceux

qui perdent, par un penchant immodéré pour la danse, tous leurs droits à la vie éternelle. Toutes les causes que nous venons d'énumérer, et qui se réduisent à ce fait principal , l'identification de la mort avec le mauvais principe, ont produit la représentation symbolique du squelette qui danse et joue des instruments; et comme ce squelette, personnification du mort, de la larve ou du larvatus, finit bientôt par devenir une personnification de la Mort même, celle-ci appai*ut à l'esprit avec tous les traits de gaieté diabolique que l'on avait prêtés aux habitants des ténèbres. On la vit danser, gambader, faire de la musique pour mieux railler tous ceux qu'elle conduit au lieu de la fête, au charnier transformé par elle en maison de bal. Aucune Danse des Morts n'est plus musicale, si l'on peut employer ici cette expression, et ne rappelle mieux les idées qui ont fait assigner au sujet lugubre la forme de danse, de branle, de carole , que le Doden-Dantz mit Figuren, Clage und Antwort, dont on trouve à la fin de ce livre les intéressantes gravures sur bois. Sur quarante et un sujets qu'elles représentent, il n'y en a que trois où le spectre n'ait point pour attribut quelque instrument de musique. Son aspect est effrayant et grotesque à la fols. Ce qui le rend surtout horrible à voir, ce sont ses chairs pantelantes que traversent en tous sens des vers ou des serpents (2). Cet accessoire qui (1) Les idées de lutte, de combat, dominent presque toujours » dans une intrigue, dans une guerre à laquelle on n'avait pris dans les locutions proverbiales où Ggure le mot danse. Nous n'en » d'abord aucune part, dont on n'avait été que spectateur. Ce prince voulons d'autres preuves que les exemples rapportés par l'Acadé- » a évité tant qu'il a pu de se mêler dans celte guerre ; mais mie au sujet de ces locutions. « Ayoir l'air a la danse, avoir une » enfin il est entré eh danse. » {Dict, de VAcad. franc., 5* édit.) » grande disposition à la chose dont on parle. Ainsi, en parlant d'un (2) Cette image symbolique, liée aux idées de mort, de destruc» jeune homme qui a une grande disposition à la guerre, on dit tion et en même temps à celles de reproduction, de régénération, o qu' t7 a extrêmement l'atr à /a e/an$6.G0MU£RGEa LA DAiiSE» mener et par conséquent d'immortalité, a tantôt une bonne, tantôt une » la danse, se dit proverbialement et fîgurément de celui qui est mauvaise signification. Sur le diadème d'isis, sur le casque de » le premier à faire ou à souiïrir quelque chose, en quoi il est suivi Pallas, sur le trépied d'Apollon, le serpent, selon MUnier, est » par les autres. Nous nous battrons l'un après Vautre, et c'est l'emblème de la Sagesse qui connaît le présent et l'avenir. Autour du » vous qui

commencerez la danse. — Entrer en danser dit pro^ caducée d'Esculape, c'est Thiéroglyphè des connaissances qui peu» verbialement et ûgorément, pour dire s'engager dans une affaire» ventservir au traitement des maladies, et près d'Hébé^ c'est le signe Digitized by Google

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

Christen. Altonâ, 1825.) Chez les Egyptiens, le serpent était Tioiage da kneph on du bon démon, le sym[)ole de Tesprit du monde, de Tesprit créateur, dç réternilé. Quelquefois il servait h caractériser ïsis inféra^ ou Isis considérée comme reine des morts. En d'autres cas, il fut attribué aux divinités infernales ou souterraines et identifié avec le mauvais principe. Les doctrines de rOrient, principalement le mazdéisme qui en faisait la représentation figurée d'Ahriman, décidèrent le mauvais côté de son rôle. Confondu avec le dragon, où revivait Tanlique souvenir du l'ypbon égyptien, il devint, sous sa double forme, i-aliégOrie de Satan, de range des ténèbres, du d^mon, en d'autres termes du mal, du péché, de Tenfer, de la Mort. Le symbolisme chrétien lui donne presque toujours cette signification et n'en fait que rarement l'emblème de la prjidence, comme allusion à ces paroles du Christ : Soyez prudents comme les serpents. L'ancienne Église, à l'exception de l'école d'Alexandrie , reconnaissait dans le serpent du paradis l'hiéroglyphe de la volupté. C'est pourquoi les artistes du moyen âge Font quelquefois doté d'une tête de femme, quand ils n^aTaient pas la fantaisie de le représenter avec une tête de 'mort. Le serpent, sur les médailles de Constantin, peut être pris pour une allégorie du paganisme vaincu, ou bien pour un symbole de Satan terrassé par le Chiist* La plupart des légendes où le serpent Joue un grand rôle célèbrent le triomphe du bien sur le mal, du bon principe sur le mauvais. C'est ainsi qu'U faut interpréter les légendes de saint Georges tuant le dragon; de saint Marcel et de saint Germain armé;s de la croix et faisant la chasse à des serpents ailés; de saint Romain enchatnant avec son étole lar Gargooilie de Rouen ; de sainte Marthe triomphant de la Tarasque de Tarascon. Les processions instituées en souvenir de la défaite des monstres malfaisants ont été elles-mêmes regardées par des écrivains catholiques comme un symbole de l'homme racheté du péché ou de la mort Le serpent, devenu l'emblème du mal, s'est dédoublé et multiplié pour couvrir la surface des lieux de ténèbres et prêter de nouveaux traits aux descriptions de l'enfer telles que les a conçues l'imagination de certains peuples. Les Pères de l'Église, qui puisaient à différentes sources, n'ont eu garde d'oublier ce hideux accessoire dans la peinture qu'ils ont tracée des antres infernaux. Saint Antoine de Padoue, après avoir fait l'énumérationdesobjetsde dégoût ou d'effroi qui attristent le séjour maudit, ajoute : Item vermesqui scaturient in came et similiter tineœ» Item serpentes horridiqui ingredtentur per os... Ad tctctumver'" mis, igniSt frigus^ ulcèrOy tortores^ tineœ. (Feria ill, hebd. et quadr. ap. Oper.) Ne

reconnalt-on pas dans ces serpents quiingre' dientur per os les reptiles de nos Danses des Morts 7 Quant aux rats qui figurent aussi dans le cimetière et le charnier de la vieille Danse germanique, der Dofen-Dan^z (pL XII, fig. 78, et pi. VI, fig. 39), ce sont encore là des banqueteurs de tombeaux. II y en avait toujours une grande quantité rddant autour des sépultures. De là le mot d'Arétin au curé qui venait luf administrer l'extréme-onction : (xuardate mi da' topi^ or che son unto. (1) Voy. dans A. Jubinal, Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu, la note où l'auteur fait remarquer que la Mort, dans la danse qu'il décrit, se montre partout, non pas à l'état de squelette , comme dans les Danses du moyen âge, mais revêtue de chairs f ainsi que dans les monuments de l'antiquité : ce qui lui parait ê(re une anomalie, une singularité pi*opre de cette danse. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.45% accurate

 » tuie dame macabre (i). » ToQk manque de justesse, de clarté et de précifsîoa dans ces expUealione de M.. Bi^ancbe. La Daase Macabre est aux Dansée dee Morts ce que l'espèce est au genre. It ne faut poînl distioguor la Danse Macabre de la Dwue des MerU^ car au fond la Danse Macabre n'est que cela; mais il faut distinguer la Daiise Macabre des mUres Danses des Morts> c'est- à'-dire qu'il faut lui assigner un rai^ particulier dans la classificalian de ces Danses. Ensuite, rien n'enqpécbe de faire la différence de la Danse Macabre jouée d'avee la Danse Macabre peinte, car je partage bien volontiers l'ofHnion de ceux qui admettent l'eidstence de ces deux modes de production de la pensée funèbre, non seulement pour la Danse Mar cabre jpropreinml Hier ^ Danse du daketière des Innocents, mai& en général pour la Danse des Morts, en quelque pays qu'elle se produiâe. Un usage commun à presque toutes tes nations chrétiennes de l'Europe, est celui des danses el des jeux scéniqoea dans Tintérieur des édifices religieux. Les historiens nous iq^preanent que les jours de Pâques et de Noël il yavait des danses^ des chants, des jeux dans les cloîtres et cIksi les évêques. Les prélats eux-mêmes prenaient part à la danse. On exécutait le jour de Pâques^ dans k diocèse de Besançon^ une danse nomo^ée BergereUa^ qui était réglée par les statuts mêmes de l'Église (2)» £n Allemagne^ en Angleterre, en Portugal , en Espagne, de même qu'en France, on exécutait, à certaines époques de l'année, des danses solennelles en l'honneur des mystères et des saints. Le cardinal Ximenès rétablit de son temps,, dans la cathédrale de Tolède, l'ancien usage des messes mosarabes, pendant lesquelles on danse dans le choeur et dans la nef (3) avec autant d'ordre que de dévotion. Les premières traces des jeux scéniques, des représentations théâtrales, des spectacles ambulants chez les peuples chrétiens, se font remarquer à une époque très reculée de notre ère. Les écrivains du vu" au xi"* siècle nous fournissent un certain nombre de courtes chansons narratives (histoires bibliques, légendes de saints, récits profanes), parmi lesquelles le savant M. Magnin croit pouvoir reconnaître plusieurs de ces can^ica destinés à servir d'explication orale â de petites pièces pantomimes que des jongleurs ambulants, et peut-être aussi des acteurs de cire ou de bois, représentaient dans le& foires ou sous le porche des églises. Quelquefois c'était auprès du tombeau du Christ, pendant la

semaine sainte^ qu'on exécutait une sorte de dialogue ou de drame religieux analogue au spectacle qui devait apitoyer les âmes des fidèles sur les misères et les souffrances du Sauveur. Dans son discours sur l'état des sciences sous Charlemagne, l'abbé Lebœuf parle de deux comédies de cloître datant de l'an 815. La bibliothèque de Munich possède sur la naissance de Jésus-Christ deux drames en vers latins qui appartiennent au ix« et au xi« siècle* En 1322, on joua un de ces mystères. (1) Voy. Sur les Danses des Morts et les Danses Macc^es^ par M. Branche, p. 131, des Séances générales tenues, en 1842, |)ar la Société française pour ia conservation des monuments histoxt^ qttes. Gaen, Hardel, 18/i2. 1 yoI. in-S**. (2) « Finito prandio» pos(sermonem finita nona, fiunt chores in » daostro, yel in medîo navis ecclesiœ, si tempus fuerit pluvio» sum, caiiCando aliqaa carmina, at in processionariis continetur. » Finila chorea... fît colla lio in capilalo eu m vino rubeo et claro » et pomis vuîgo nominatis dbs garpendus. » Dans d^autres statntSy il est quesUon des ciiansons qai accompagnaient la danse r « Post nonam vadit chorus in prato clauslri, et ibi canlanlur can» cellnae de resurrectione Domini. » On y trouvait les paroles et Tair de ces chansons dont on cite ce fragment : Si si la flolla ut ut ut ut si la si FIdelium sonet vox sobria Si si ia sol ia ut ut ut u» h la.si CoQvertere siou in gaudia. SI si la sol la ut ut ut si la si Mt omniom una Isetitia, Ut re re sol la ut ut si ia soi fa soi Quos unica redemit gratîa. (Voyez, dans le Mercure de France^ du moifrde septembre 17/i7y la lettre écrite de Besançon, le li juillet de la même année). D'autres diocèses que celui de Besançon eurent aussi leur» danses spéeiaies^ à certaines époques de l'année. La plupart de ces dauses étajjeat accompagnées de chansons et souvent de chansons burlesques qui n^étaient quelquefois autre chose que des espèces de parodies des chants religieui. (3) En France même, vers le milieu du siècle dernier, on voyait encore le peuple et le clergé de Limoges danser en rond dans Téglise, le jour de Saint-Martial , et répéter au lien du Gloria^ à la Hn de chaque chant, San liarceou, pregas per nous, Et nous espingaren (nous sauterons) per vous. Ces danses religieuses, accompagnées de chansons, étalent presq/ur teojoora circulaire»^ d*oà.le nom de caroles qui leur fut donné au XIII* siècle. Le mot carole^ en elTet, veut dire entourage ctrculaire ; comme tel, ii avait toutes sortes d'emplois, ce qui a empêché du: €ange. et ses continuateurs d*en.bien démêler le sens^ U s'employait indiffévemment pour désigner vne galerie autonr d'wk chceur d't^glise, une monture autour d'une pierre précieuse, une benluce au lias

d'une robe, une danse en rond, une chanson accompagnée de danse. Jusqu'au siècle dernier, l'usage se perpétua à Paris d'appeler carok la galerie autour du sanctuairede Saint-Martin des Champs ; niais dans son acception musicale, il y a fort longtemps que le mot carole est tombé en. désuétude. Les Anglais seuls Tont conservé dans leur langue pour désigner les ctiaQis de Noël, ces çhanis ayant été fort souvent mèlés^ de danses^ Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.78% accurate

Fiergei êOffes et les Vierges folles^ devant ie margrave Frédéric de Meîdsen. En Italie, il y avait qodqaes sociétés^ de prêtres représentant des scènes de la Passion. En 4.961 et en 1 26&, on en décoqvre deux qui s'intitulaient confrérie du Gonfalone et confrérie des Batutti , ia première à Rome, ta seconde à Trévise. Après les danses baiadoires et les représentations dramatiques, il faut citer les bailels ambulatoires qui s^y rattachaient. C'étaient de longues processions qui parcouraient les villes et les campagnes en y promenant, d'abord la représentation , puis la parodie<iespdncipales scènes de U vie du Christ ou de la vie des sai^^ traant on se demanderasi dans ces jeux, si dans ces divertissements sacrés, on a quelquefois mis en scène le personnage redoutable qui joue un si grand rôle dans les Dànsesdes Morts. L'interprétation que l'on donne à un passage fort curieux d'un vieux manuscrita pour effet d'établir que les Frères mineurs firent représenter, en là5â, devant un de leurs chapitres provinciaux , par des hommes à qui l'on distribuait quatre mesures de vin y une danse que l'on appelait «fcin«c Maehabée (1). La Mort y figurait-elle? Cette danse était-elle de tous points conforme à celle dont le Journal du bourgeois de Paris faisait mention à l'année lA^, sous le nom de Danse marâtre, et èi la Danse Macabre dont le libraire Guyot-Marchand donnait à Paris, en 1 &85, ie le*te et les figures? Cela n'a pas été prouvé d'une manière certaine; mais Carpentier,, dans son Supplément au Glossaire de du Gange, a accrédité l'opinion que la Danse Maehabée ou Macabre avait été un spectacle religieux, car il en donne cette définition : <f Machab^orum chorea, vulgo Danse Macabre^ » ludicra quidam ceremonîa ab ecclesiasticîs piè instituta, qua omnium dîgnitatum , tam ecclesiâe quam x> imperii person^ choream simul ducendo alternis vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab omnibus » suo ordine oppetendam esse significarent. » Il se peut donc que la Danse des Morts ait été véritablement donnée ou représentée quelquefois en France sous les noms de Danse Maehabée, de chorea Machabœorum, chorea mortuorum, et qu'elle l'ait été de même en Allemagne dans les maisons religieuses, soit antérieurement, soit postérieurement, sous les mêmes noms ou sous celui de Todtentanz. Pour décider cette question, il faut que le temps et le hasard amènent la découverte de documents plus solides et plus nombreux que ceux dont on a tiré jusqu'à, ce jour les faibles

inductions qui précèdent (2). Une autre hypothèse nous donne lieu de vérifier si la Danse des Morts ne faisait point partie du répertoire des pièces dramatiques intitulées mj/^tére« au moyen âge. La forme et le plan de cette composition n'indiquent point précisément une œuvre de cette nature; elle est divisée par strophes régulières ainsi qu'un long poëme, et non pas comme une pièce de théâtre proprement dite (3). J'avoue toutefois que cette production bizarre, si elle a vu le jour comme conception dramatique sur les échafauds, peut avoir été dramatisée soit d'après Tœuvre du poëte, soit d'après celle du peintre ou du sculpteur, et dans ce cas le texte explicatif des sujets serait (i) « Sexcallus (senescalcus) solvat D. Joani ColeU malricularioد d'une manière quasi dramatique, et qui pourrait faire croire que te » s. Joannis quatuor simasias vint per dictuni matrlcularium exi- lecteur passait de la récitaUon au chant et peut-être à l'aciiou. En » Mtas ilUsqui dioream MachabsBomm fecemnt 10 julii (1/|53), effet, les endroits les plus pathétiques du récit sont reportés au j» nuper iipsa hora miasse, in ecclesia S. Joannis evangeliste» prop- bM des pnges arec la musique, et on Ht à la mar^e des rubriques » ter capitulum provinciale Fratrum Minorum. » (Mercure de telles que celle-ci : /lida^ eau toncto. G*est ainsi qu'un grand nombre France^ septembre i7/i2, p. 1955.) d'ouvrages composés dans la forme épique contiennent des portions (2) Voyez d-^près Origine et tlatistique de$ Dmêei dee MùtU, de dialogues accompagnées de la noiattoa musicale, portions éytl'eiainen comparatif des différentes ëtymoèogies proposées pour la demmeiiC destinées k être chantées et peat<-écre Jouées par mn ou Danse Macabre. plusieurs personnages. Une pièce de mille neuf cents vers, com(3) Surtout comme les pièces de théâtre du xv* siècle. Anlé- posée par le poète Chardry et intitulée le Petit-Plei, offre sous la rieureraent à cette époque, on peut, fil est vrai, reicontrer des forme d'un dialogue bien coupé, bien soutenu, une discussion dialogues et même des monologues qui semblent avoir fourni la entre un vieillard et un jeune homme sur le bonheur et les vicissimatière de petites actions dramatiques. C'étaient ou des poèmes tudes de la vie humaine. Roquefort est tenté de croire que c'est encôrapoaés pour ceruines dokennités refigleuses ou des IragBMiilB core là une de ces pièces qui devaient être répétées et chantées par tirés de qaelqitts grands ouvrages ea vers. PMr enbelllr l*œ««fe deux personnages. Quelquefois, au moyen âge, les histoires de du poète, pour rendre ses images plus frapp<intes, on ne parittt r Ancien et du Nouveau Teslauieat étaient figurées dans des reprépas seulement au nom du personnage qu'il mettait en scène,

on sentations dépourvues de paroles ou dont les paroles étaient proie représentait^ c'est-à-dire qu'on prenait le ton, le geste et même iKmcées par d'autres que les acteurs. Ces spectacles s'appelaient le costume convenable à ce personnage aussi bien qu'à la situaUoa. proprement pageants, ches les Anglais, et ils étaient chet eux, M. Magnin dte une Bible manuscrite écrite en vers fram^is, à la fin comme chei nous, donnés en plein air et sur des éehâfauds, nodn XIII* siècle, dans laquelle les parties les plus louchantes, tellesque tanmeiit aux mariages et aux entrées de rois. (Cb« Magnin, le^ on*nifaliife de losoph «t c^le de Mofee sauvé des eaux, sont disposées gim$ du théàfre moderne, t. J, p. ».) Digitized by Google

 devenu celui des scènes du mystère , passant dans la bouche des acteurs , quand lia pièce était jouée par des personnages vivants, ou bien restant exposé aux regards dans des cartouches ou des rouleaux, quand le spectacle prenait le caractère d'une exhibition muette. Le bibliophile Jacob croit que les ouvrages intitulés Danse des Femmes , Danse des Fols, Danse des Aveugles , ont tous été joués. « Ils annoncent, » dit-il , par leur titre» une suite d*acteurs qui viennent tour & tour sur la scène, comme les danseurs d'un » ballet, montrer leur savoir-dire en. monologue ou en dialogue (1). Peut-être ces danses étaient-elles » accompagnées de sauts, de pas et de pantomimes au son des instruments. J'ai adopté de préférence cette j» supposition d'autant plus vraisemblable que j*ai vu dans un manuscrit de la bibliothèque du roi plusieurs » mystères et farces entremêlés de ces sortes d'intermèdes, qui ont des coryphées allégoriques tels que la » Mort^ la Raison, la Vérité.^ J'ignore quels sont les mystères et les farces que l'ingénieux bibliophile a eus sous les yeux ; mais, pour mon compte, après avoir compulsé un grand nombre de ces ébauches dramatiques, je n'en ai trouvé qu'une, V Homme pêcheur y où la Mort jouât un rôle, tandis que le personnage du fol s'y rencontre très fréquemment et a une très grande importance ; c'est même ce personnage qui, dans la Mort de Narcissus, moralité du commencement du xvr siècle, me fournit le seul exemple que j'aie pu trouver dans les ouvrages dont je parle, d'une allusion à la danse sinistre à laquelle tous les humains sont conviés dès leur naissance. Le fol, s' adressant à son auditoire, invite chacun à ne pas imiter le héros de la pièce : « Bourgeoises, filles et pacdles, » Fuyez de tout ootreculdance. » Ne soyez pourtant cruelles, » Vers vos servants d'humble souffrance; i> Vous pourriez danser à la danse n A laquelle Narcissus danse^ V» Qui est mort par son orgueil. » Du reste, nos anciennes pièces de théâtre na nous offrent rien qui rappelle directement la Danse des Morts. Toutefois, je le répète, s'il est douteux que cette danse ait été primitivement consacrée à la scène, le témoignage du bourgeois de Paris, et l'opinion de plusieurs historiens, prouvent qu'elle y fut transportée à une époque qui touche de près celle de son exécution en peinture. Aussi quelques uns admettent-ils que le tableau a donné naissance au spectacle, opinion qui paraît jusqu'ici d'autant plus aisée à défendre que la découverte de Bûchel, et les renseignements puisés dans Noël du Fail, reportent

l'origine des danses peintes au xiv*^ siècle. On verra plus loin que le fait de la représentation de la Danse Macabre aux Innocents, regardée généralement comme la source originelle de cette danse, ne remonte qu'à l'année 1124 (2). Cependant d'autres ont voulu que les images peintes ne fussent que la reproduction d'une sorte de procession ou de mascarade analogue aux Ballets ambulatoires, et représentant le défilé funèbre des humains passés en revue par la Mort. Les preuves historiques à l'appui de cette opinion manquent presque complètement. Sait-on à quelle époque et dans quel lieu cette procession fut d'abord en usage? Â-t-on une date authentique pour avancer qu'elle était antérieure aux danses peintes? Nullement, car le seul exemple que l'on puisse citer d'une cérémonie à peu près semblable appartient au xvr siècle (3). Vasari nous apprend qu'en 1512, à Florence, Pierre de Cosimo^ l'un des artistes les plus originaux de l'école toscane, eut (1) Cependant les premiers mots du texte de la Danse Macabre ^tum,cequi indiquait qu'à cet endroit devaient être représentés les font clairement allusion h une peinture. quatre squelettes servant de frontispice aax autres Danses MaHsc pictura decus» pompam luxQioque relegat , cabres. Inquc chori8 noetris ducere (esta monet. ,«x „ , . , , , ,. . ^ . (2) Il n'est pas certain que le personnage de la Mort au figuré L'édition latine du Spéculum salutare Choræ Macabri, dans la originairement dans les jeux de Ja procession de la Fête-Dieu d'Aix. réimpression de Goldast, rappelle de même qu'il s'agit d'une série ^^^^ ^^ ^^^^^^^ p.^^^ ^„ ^^ ^^^^^ ^^^^ ^^ Provence, qui vécut de figures, bien que ces figures ne soient pas, dans cet ouvrage, ^^^^ j^ ^^.« g.^^jç^ annexées au texte. Ainsi, peu après le distique rapporté ci-dessus, on lit : Figura quatuor mortuorum instrumentis musicis luden- C3) Voy. ci-après Origine et sUUistique des Danses des Morts.
Digitized by Google

ridée d'organiser une sorte de cortège triomphal de la Mort» rappelant la poésie de Pétrarque et les peintures du Campo*Santo. La sombre divinité, promenée dans tout Téclat de sa pompe lugubre à travers les quartiers de la ville, faisait à chaque station apparaître des squelettes qui sortaient de leurs tombes en chantant: Marti sUim.eome Tedete, Gosi mortl vedrem voi : Fummo gia corne voi siete, Voi sarete corne Qoi (1). Les Danses murales, étant bien antérieures à cette mascurade, n'en sauraient être la reproduction figurée. D'ailleurs je suis porté à croire que ce n'est point comme imitateurs serviles du spectacle offert par une danse religieuse, un jeu scénique, une procession ou une mascarade, que les artistes, soit peintres, soit sculpteurs, entreprirent de retracer en grand, sur des édifices, la funèbre carole. Leur imagination , plus indépendante, dut procéder comme celle des écrivains du moyen fige ; elle dut, après l'observation d'un fait matériel, se pénétrer peu h peu des souvenirs traditionnels attachés à l'interprétation symbolique du combat de la Mort et de la Vie. Sous leur pinceau et leur burin, de même que sous la plume des poètes, la représentation figurée de ce combat produisit d'abord des images isolées oii l'on n'envisageait que le sort de l'humanité en général. Telle était, en effet, la signification du squelette ou de la tète de mort mis en opposition avec l'image d'un être vivant ou avec un objet pris pour^emblème de l'existence. Mais bientôt la même pensée philosophique, le même symbole, se particularisant et passant de l'espèce aux individus, enfanta non plus des images isolées, mais une suite de tableaux où la donnée fondamentale se montra enrichie de tous les détails, de tous les accessoires qu'elle comporte. Le mementa mori, d'un sens vague et général daiis l'emblème du crâne et des ossements, devint précis dans l'image du squelette et tout à fait significatif dans les tableaux où ce squelette se trouve uni à un personnage vivant d'une condition déterminée. La galerie funèbre de la Danse des Morts est donc l'expression la plus complète du contraste allégorique, dont l'idée existe en germe non seulement dans les pierres gravées de la basse antiquité qui représentent des squelettes» mais encore dans les peintures à deux faces suspendues aux voûtes des églises, et surtout dans la légende des Trais ' Maris et des Trais Fifs. Aussi païen que chrétien au fond, le contraste dont je parle n'en revêt pas moins une forme tout à fait appropriée au christianisme, et surtout au catholicisme, dans la suite des tableaux qui célèbrent le pouvoir de la Mort.

C'est principalement à dater de la fin du xv« siècle, c'est-à-dire préci* sèment à l'époque où les idées de la Renaissance commençaient à influer de toutes parts sur les produits de la pensée humaine, que les artistes, poussés par leur désir de paraître habiles et entendus dans Tinter{Mutation des mythes religieux, rappelèrent, autour de l'idée fondamentale du contraste de la Mort et de la Yie^ les principaux points de dogme sur lesquels est basé ce contraste dans la religion chrétienne. Ils introduisirent et placèrent, en tête de leurs images, la représentation figurée de la chute de la première femme séduite par le serpent, et expliquèrent de la sorte, avant de commencer la ronde, comment la Mort est née du péché. A cette allégorie consacrée^ ils joignirent le jugement de Dieu, et quelquefois la figure du Christ terrassant la Mort. Ces sujets se trouvent dans la Danse d'Holbein, dans celle de Conrad Meyer et dans plusieurs autres danses des xvr et xvu* siècles. M. Achille Jubinal nous a appris que les pei:sonnages d'Adam et d'Eve, entre lesquels on aperçoit le serpent, ouvrent la scène funèbre de la Chaise- Dieu. Ces représentations manquent dans des danses plus anciennes. On ne les trouve ni dans le Daien Daniz. ni dans les Danses de Bâle, ni dans la Danse xylographique, citée, expliquée et reproduite par Massmann (2}» Le charnier plein d^ossemenls, le mort couché dans son cercueil, le prédicateur en chaire, l'auteur dans son cabinet d'étude, tels sont les seuls sujets épisodiques annexés aux figures principales de la ronde. En général, (1) C'est la complainle qu'on auribue au poêle Antonio Ala- xv sièle (A» &38 f.) qui se troure & la bibliothèque de Heldelberg. manol et qui se trouve dans le recueil des Canii Camasciaîeschù Massmann en a reproduit toutes les figures dans Patlas de sa prrVoy. précédemment : TexU des Danses des Morts. blication sur les Dansesde Bftle : ÀUas zu dtm Werke : DU Bouler (2) C'est la Danse Urée d'un Recueil d'ouvrages manuscriu du TodtentHnze. Leipzig, i8/i7. 10 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.94% accurate

n sYMBOLisATKm. VHMomiifeiniGH iT nnêsmrAnoN de la mort. toutes tes Yieffles Daneee golbiqKs viçent beaœocip txnns qm ceUeB d'une 4ate plus réoeste à TaUégom religieuse. Emprehites du cachet populaire, elles sMt phis simples et «mmbs aavaotes. Je dirai ixiême qu'elles imprimeBt à IHdée de la destruction de notre ébct na canctère de fatalité, de Bdatérialiaioe^ une sorte de brutalité dédaigneuse et de nécessité implacable, que le système emblématique des mythes religieui^ qui font appel à la foi du chrétien parvient à adoucirt ekkOB à effikoer entièrement dans les autres Danses. L'inhabileté du faire de l'artiste est souvent, je l'avoue, une des principales causes de la laideur et de rexcentricité des personnages comme de l'aspect hideux et repoussant de certains tableaux. Quelquefois, dans ces vieux monuments, le spectre n'est qu'ébauché de la façon la plus grossière. On s'inquiétait fort peu, dans ces temps, de la précision anatomique des formes du corps inimain, et, jusqu^jt Holbeio, le dessin de la diarpente osseuse laissa beaucoup à désirer. D'après cela, on pourrait croire tîfue tes Danses des Morts, pleines d'intérêt pour le philosophe et Tarchéologue, sont indignes, coname œuvres artistiques, de Testime et de Tattention des connaisseurs. Il n'en est rien pourtant, car celies de ces productions qui out éfcé exécutées avec le moins d*art, ont encore, h défaut d^autre mérite, celui de l'originalilé. Gomfiie toutes les ceuvres du moyen âge, les Danses des Morts ont trouvé des détracteurs parmi tes partisans exclusifs do l'aQi* tîquité païenne. tJn archéologue français, en parlant de la Danse de Lucerne attribuée à Meglinger, exprime un jugement qui englobe dans la même réprobation toutes les rondes funèbres. « Je ne sais, ditril, qi^i 3» attrait peuvent avoir aux yeux de ce peuple ces dégoûtantes caricatures de la vie humaine, qui du moins » se recommandent, dans les esquisses d*Ho1bein, par quelque artifice de pinceau. Mais, dans ces copies, » les traits hideux de la Mort, reproduits sans cesse au milieu des plus burlesques trav«tisseuseots, fondent » un spectacle si repoussant, qu*i1 autoriserait ïa prévention la plus fôcheuse contre le goût du peuple, qui » se complaît à de pareilles images (1). » Cette critique, chagrine et acerbe, ne prouve, ee me semble^ qu'une chose, c'est que la personne qui Ta faite, comme ce bon M. KIolz, dont les opinions ont tant égayé Les* sîng, veut éloigner le plus possible de ses yeux le génie de la Mort, et voir à toute force des amours partout Cependant, si Ton ne devait

accueillir que les idées riantes et les sujets folâtres, combien de pages signées des noms les plus célèbres ne faudraît-il pas encore r^eter et proseriret Ke redtôns donc pas enchskiés à ou point de vue aussi étroit, aussi exclusif ; sachons pénétrerptus haut et plus avant q«e tes yMX d« corps ne peuvent lire. I/esprit humain triomphe aisément d'une première imprcssî<Mi des sens, et toutes les grandes vérités philosophiques , tous les enseignements supérieurs delà morale et de la rdigion, ayant leur beauté et leur utilité relatives, sont du ressort de l'art. Depuis qu'un système d'éclectisme bien entendu règte avec impartialité le prix de chaque chose, on est revenu de cette antipathie ^systématique pour les travaux de certaines époques et de certaines écoles. De même que Shalcspeare, condamné par Voltaire, a été réhabilité, de même les œuvres funèbres, jugées d'abord avec prévention, ont fini par trouver grâce auprès des connaisseurs. « Ce qu'il y a de remarquable dans ces tableaux, disait en 1826 l'auteur des premières re* » cherches sur les Danses des Morts, c'est le talent avec lequel les artistes ont expriibé les sensations » qu'éprouve chaque individu de tout sexe, de tout âge, de tout état, en passant de la vie à la mort Ils 3D ont parfaitement saisi les différentes nuances de la douleur, de la crainte, des regrets et de l'indifférence^ j> selon le rang que les personnages quils ont mis en scène tenaient dans le monde, » Ce jugement est encore celui que l'on porte généralement sur ces Danses. « On ne saurait imaginer sans l'avoir vu, dit » M. Emile Souvestre dans la relation de son voyage à Bâle (2), en parlant de la Danse du cimetière des » Dominicains, combien le peintre a dépensé d'imagination pour varier cette trame, et donner à chaque » scène de ce drame uniforme Tînlérêt et Fimprévu de l'œuvre la plus variée. » Cela ne surprend pas moins M, Achille Jubinal, qui se demande comment, avec un sujet toujours et aussi tristement le même (un squelette dépourvu d'yeux, de bouche, etc., ou bien un cadavre décharnéj, les Apelles inconnus du moyen âge ont pu retracer le rire, f étonnement, la moquerie, la colère, etc. Pour le baron Taylor, cet esprit si cul(1) Lettres sur la Suisse, f* édît. Pails, 1823. 2 vol. in-8*, l. I, (2) Revue des Feux Mondes. PaHs , 1836 , û* «érfe , !, Viif, p. 259-261, citées par G. Peignot dans ses Recherches, p, 62-6S. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.80% accurate

IMACE9 CT TABLE&m ISS BAIH» B» MORfc If tivé, ce juge si compétent, tous ces caprices du sublime^ bouffon, « sont de curieux et intéressants vestiges du passé qu'il eût fallu préserver avec soin de l'oubli au lieu de laisser la main du temps y apposer sa funeste empreinte (1). » On observera, néanmoins, qp» ti toutes les Danses des Morts indistinctement sont remarquables par l'originalité et la bizarrerie du sujet, il y en a dans le nombre qui se recommandent plus particulièrement par le mérite de Texécutioa. A ce dernier point de vue, la Danse du Grand-Bâie fut de toutes les Danses murales celle qui obtint le plus de célébrité. Gomme il était impossible de n*y point reconnaître le faire d'un grand artiste, et qcce le nom de cet artiste défMar&R un secret, on trouva tout naturel de Tattribuer à Holbein. Cette erreur s'accrédita si bien, et demeura tellement enracinée, que» nujourd^hm' encore, mafgré tout ee qu'on a écfit et pabUé pour la^ilélriiiret beaucoup de personnes eontîiment d'y donner aveoglément Holbein au» doute n'eaC pour rien dans les peintures du cimetière bâlois» mais il y a de fortes présmnptions pour admettre que ces peintures ne sont pas restées étrangères à I& ^OinposkliM des Simulacres, I^ s^oor que le célèbr e peiûtre allemand fit à B&le dut lui fournir Toccasioa de les voir et de s'en inspirer. Toutefois, en s'apfH'oinriant le sujet traité par ses devanciers, Holbein sut te rajeunir et en augmenter la valeur artîetiqse. « Il y a déployé, dit Coxe dans ses Lettres sur la Suisse^ » une richesse d^imagination si surprenante, il a montré tant de jugement dans sa manière de grouper les » figures, et tant d'esprit dana leur exéeulion, que Rubens se plaisait & étudier ces dessins avec une attea» tion particulière, et ne dédaignait pas ^'em faire lui-même des cq)ieSb » Selon H. Hippolyte Fortoul^ Holbein, dans cet ouvrage, s'est mcmtré le représentant fidèle des révolutions de la Renaissance. Lee Iknses des xvi« et xvn* siècles, exécutées à'speès lui, partîeipent plus oîi moins des qualités distinctives de son oeuvre. Quant aux autres compositions puisées k la oiéine source ou inspirées par des monuments plus anciens, il y en a peu qui soient vraimmt originales au fond, mais quelques unes offrent néanmoins de l'intérêt en ce qu'elles reflètent l'esprit, les mœurs, les usages et les tendances de l'époque qui les a vues nattre. Pir cette raison, les Danses des léoflSj publiées dq[>Qis 18&8, ayant été enfantées par le spectacle de nos luttes politiques, seront toigoors pour l'obser vatew» peur le philosc^e et pour l'historien, un

pi« quant sujet d'études, lors même qu'elles n'auraient point, sous le rapport de l'art, un degré de mérite aussi prononcé que celai qui recommande aux amateom les eseelleiites compositions des Réthel et des Merkei. Quant aux oeuvres gothiques et populaires proprement dtites» on ne doit point tes juger avec trop de rigueur. Sans donte le Doten Dantx, dont j'ai réuni les groupes à la fin de ce livre, ne peut qu'exciter la curiosité par sa bizarrerie, mais d'autres monuments d'un travail moins grossier, par exemple la Danse murale de Strasbourg, ou celle de la Chaise-Dieu, méritent d^aUirer l'attention des artistes. Enfin,, notre vieille Danse gaaloise, la Danse Macabre, telle que Guyot Marchand nous l'a fait connaître, ne laisse pas d'être pour le temps extrêmement remarquable. Le dessin des figures, suivant M. Hippolyte Fortoul, se ressent encore du style à la fois grand et fin de nés vitraux du xiv* âècle; les têtes douées d'une belle expression sont aussi plus achevées qu'on ne l'attendrait d'une époque où les artistes italiens n'étaient pas encwe veirus en France ; elles permettent de penser, observe le même écrivain, qu'il y avait dans notre pays, au moyen âge, des artistes dignes de rivaliser avec les disciples les plus élégants des anciennes écoles de Cologne et de Florence. Ici se termine tout ce que f avais à dire sur la» signification symbolique et sur la valeur artistique des images de la Danse des Morts. Je n'ai plus qu'à faire connaitre et & examiner en particulier les différents monuments où cette Danse s'est produite et multipliée de toutes parts. Tel est l'objet auquel sera consacrée la Iroisiènae partie de mes recherches. (1) Voyez le tome V de la s^ilendiée et intéressaiile eolketioftpd- dont il a reproduit quelques personnages dans une des planches de bliée par M. le baron Taylor, et inUlulée Vot^ages pittoresques dans son livre, et dont M. Achille Jubinal a fait, après lui, une descripVancienne France^ où le savant écrivain a traité le premier de la lion complète dans un ouvrage spécîaT. Danse des Morts de Féglise de la Cbaise-Dieu en Auvergne, danse Digitized by Google

T^ ORIGINE ET STATISTIQUE DES DANSES DES MORTS

UI OBIOINfi ET STATISTIQUE DES DANSES DES HORTS FBANÇAISES ET ETEANOÈEES. Si Porigine de cette conception étrange et hardie qai porte le nono de Danse des Morts demeure en partie couverte d'un voile mystérieux que les érudits n*ont pu soulever qu'inaparfaitement , celle d*un grand jiombre de monuments où cette conception s-est produite sous des formes diverses au moyen ftge ii*est pas moins enveloppée d'énigmes et d'obscurité. Il n'est pas de question qu on ait plus embrouillée il force de vouloir y apporter des éclaircissements nouveaux. Puissé-je éviter cet écueil et rencontrer une voie sûre. Pour étudier avec fruit le sujet dont je parle, je crois qu'il est indispensable de bien déterminer <l*avance les différents points de vue sous lesquels il convient de l'examiner. C'est pour avoir négligé ce soin, qu'on a commis les erreurs les plus graves, tout en se livrant à des recherches d'ailleurs très consciendenses. Ces erreurs, il faut le reconnaître, sont en partie la cause de la difficulté qu'éprouvent encore chaque jour les savants à résoudre l'intéressant problème historique dont j'ai fait moi-même une étude assidue, mais dont je ne prétends pas néanmoins avoir triomphé. Que mes efforts, toutefois, aient fait avancer la question de quelques pas^ ou seulement déblayé la route qui peut mener à la découverte de la vérité, je ne me repentirais pas d'avoir entrepris une pareille tâche, puisqu'elle aurait encore ainsi un résultat utile à la science. Pour débrouiller le chaos d'opinions contradictoires qui ont surgi d'une suite de travaux assez diffus, publiés en divers temps sur les Danses des Morts, et pour donner au lecteur des notions exactes et prédsessur cet objet, je distinguerai : A. Les Danses des Morts exécutées comme tableaux inanimée ou comme tableaux vivants^ soit sur les murs, soit te long des murs des cimetières, des couvents, des églises, des ch&teaux , etc., c'est-à-dire les Danses murales, peintes ou sculptées, et encore celles qui peuvent avoir été représentées par des personnages inanimés (poupées, figures de cire) ou par de véritables acteurs. B. Les Danses des Morts, soit manuscrites, soit imprimées, existant comme œuvres de littérature» comme recueils d'images ou comme images isolées dans les bibliothèques publiques et dans les cabinets d*amateurs. C. Les Danses des Morts figurées sur différents objets, tels que vitraux, tapisseries, bannières, meubles, ustensiles, armes, bijoux, etc. Ces trois catégories une fois établies, on va se demander %i l'ordre chronologique y est c^servé, et si la première contient les Danses des Morts

les plus anciennes. Il résulte de l'examen et de la comparaison des Danses de tout genre découvertes jusqu'à ce jour, que la priorité semble devoir appartenir aux Danses muraleF. En effet, la première de ces Danses est du commencement du xiv* siècle et porte la date de 1M2, suivant le millésime retrouvé dans la Danse du Petit-Bâle, et certifié authentique par M. Uassmann, d'après Emmanuel Bûchel (1), tandis que la première Danse manuscrite découverte dans les bibliothèques ne parait pas remonter plus haut que la moitié du xv* siècle (2), à moins qu'on ne veuille ajouter foi k rhypothèse qui fait d'un juif de la Yieille-Castille, né vers la fin du xiv« siècle ou le commencement du xv\ (1) Koy. rouvragc de Massmann, Die Baseler Todtentanze tn- l/^a, 1AA6 et iUil. La première et la dernière de ers dates gêtreuen Abbildungen, Siuugard , 18/^7. peuvent être fixées avec d'autant plus de probabilité que l'un des (2) Cette Danse est Tun des six manuscrits en langue aile- manuscrits les énonce dans une partie de texte qui se trouve mande, conservés dans les bibliothèques publiques de Munich et de Jointe & la Danse des Moru et qui parait être du mène tenpt que Ueidclberg. U savant Massmann kt fait remonter aux années celle-d.
Digitized by Google

 Taûteur d'aoe vieille Danse des Morts en langue espagnole retfpuvée dans un manuscrit avec d'autres pièces qui paraissent dater de cette époque (1). Pour les Danses imprimées» la date présumée la plus ancienne est i&59 (2). Jusqu'à présent on ne connaît donc point de texte de Danse des Morts parfaitement authentique qui soit antérieure à la première Danse des Morts figurée sur un édifice. Cela n'empêche pas, toutefois, de supposer qu*un monument de ce genre a pu existera une époque beaucoup plus reculée qu'on ne le pense généralement. Pour ma part, je suis bien convaincu que l'œuvre du poëte a précédé celle du peintre ou du sculpteur, c'est-à*dire que ce lugubre sujet a été du domaine de la littérature avant de passer dans celui des arts plastiques. Quoi qu'il en soit, faute de renseignements établissant le contraire, on est forcé de considérer les Danses murales comme les plus anciennes connues* Pour ce qui est des autres catégories, on remarquera que, parmi les Danses manuscrites ou imprimées, et parmi celles qui figurent sur différents objets, il en est un grand nombre qui ne sont que la reproduction plus ou moins exs^cte des Danses murales^ dont la célébrité paraît avoir engagé les artistes elles libraires à en multiplier les copies, tandis que d'autres sont de simples imitations nées d'une interprétation nouvelle du sujet fondamental, et aussi variées entre elles que le génie des auteurs pouvait y donner lieu. Toutefois, en rapprochant les unes des autres et en comparant entre elles les représentations des Danses des Morts qui nous restent, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il a existé des Danses en quelque sorte. privilégiées, c'est-à-dire qui ont eu plus de succès et de popularité que d'autres, et dont les reproductions et les imitations se sont multipliées à l'infini. Il était naturel que les artistes chargés de traiter le sujet en vogue s'inspirassent de ce que d'autres artistes plus habiles qu'eux, ou du moiiis plus renommés, avaient exécuté en ce genre de manière à plaire au public ; et voilà pourquoi sans doute il y a toujours beaucoup d'analogie et parfois une entière conformité entre les figures d'un grand nombre de Danses des Morts, relativement à la physionomie, aux gestes, aux attitudes et aux intentions railleuses et comiques des personnages. Tous les monuments que nous possédons sur les rondes funèbres se réduisent donc à un petit nombre de types principaux , lesquels paraissent s'être insensiblement modifiés en passant sous la plume, le pinceau, le ciseau ou le burin de ceux qui se les approprièrent à différentes époques, et qui furent

naturellement conduits. à y faire pénétrer non seulement leurs propres idées, mais encore les tendances du siècle où ils vivaient. Parmi les types principaux que l'on peut signaler, il faut ranger la Danse de Bàle, le Doten Dantz, dont je publie les figures, la Danse Macabre et la Danse d'Holbein , encore cette dernière n'est-elle plutôt qu'une imitation des anciennes Danses des Morts, faite néanmoins avec assez de génie pour prétendre au titre d'oeuvre originale. Je vais passer en revue toutes les Danses des Morts comprises dans lès trois catégories ci-dessus , et je rapporterai , en les discutant, les diverses opinions des auteurs sur chacune de ces Danses. Je tâcherai d'observer, ■'■■I ' lll-^llll'llMIl ■■■ ■ I ■ I ■ lll I p «llll IMIIIlllllll.l I (1) Ce manuscrit se trouvait encore, à là lin du siècle dernier, tieyx, de guindé,. d'arUficiel, qui dénote le travail d^un bel esdans la bibliotlïèqae de L'Escurkl (rayon IV, lettre B, n* 21). De prit, soigneux d'embellir, dans la copie qu'il en donne, le modèle ce qu'il renferme un petit poëme connu sous le titre de Consejos dont il a fait cboix. Au surplus, le lecteur, pour être tout à fait y documentos del Judio Rabbi don Smilo al Rey don Pedro, on a fixé sur la nature de^cet ouvrage, n'a qu'à prendre connaissance conjecturé que deux autres poèmes qui font suite à celui-là et sont de ce que j'en ai dit plus foin à propos des Danses manuscrites, de la même écriture, la Doctrina Christiana et la Danza gênerai (2) La Danse des Morts imprimée, que Ton s'accorde à regarder de la Muerte enque entran todos los estados de génies ^ était de l'au- comme la plus ancienne, est une Danse allemande qui a pour titre : teur de la première pièce, c'est-à^lredeceméme/{a66t don Sanlo. . Der doten dantz mit figuren, klage und Antwort schon von allen Telle est du moins l'opinion qu'a émise D. Tb. Antonio Sanchezt Statender WeU..\ï s'en trouve un exemplaire à la iiibliothèque en publiant celte Banza gênerai de la Muerte^ dans sa collection de Munich ; deux ou trois autres existent encore ailleurs. Massde poésies espagnoles antérieures à l'année i/(00(Co^eccton{fepo6- mann présume qu'elle date de l/ii59. Cette Danse imprimée est siasCastelanasanterioresalsigloxy'j x.ï,p, i79 e{8n\f.),o^ln\(m beaucoup plus ancienne que la première édition connue delà dont l'Anglais F. Douce s^est fait le reproducteur dans son livre Danse Macabre {ihSb) avec laquelle elle a, quant au texte, beausur la Danse des Morts. Ce qui doiHie lieu de penser que cette coup de rapporL Le savant professeur Jung a découvert à la bibllocomposition en langue espagnole n*est pas aussi ancienne qu'on le ihèque de Strasbourg, dans im recueil imprimé, une Danse des prétend»

c'est la forme même de son style et le caractère recherché Morts qui parait être la même chose que cette ancienne Danse de sa poésie. Tout y rappelle les tournures et les images propres allemande. Le titre &st le même : Der Doten dantz mit figuren^ aux tendances littéraires du xv' siècle. Loin d'y voir une oeuvre klage und Antwort schon von alleti Staten der Wdt ; seulement originale et populaire, comme l'ancien texte des Danses allcman- l'édUton est postérieure et parait dater de la fin du xv* siècle des et des Danses françaises, j'y trouve quelque chose de préten* (1A93). Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.68% accurate

78 ORiaiNE ET OTATlsrnQlIC VB» IMNSE» BES MORTS
acrfant qm ja le pMrrai , Tordre efaroottogique ; rms comne il ait piuMCui» da cw mDBMnents^ dont r origine edt très problématiqae; cpR*il en est d'antres ch hr date omqoe conplétaMiit, et qu'enfin des recherches postérieures aox miennes pemrent amener la décmvrerte de Daases des llorta beaaoavp ptus ancteimes que celtes dont on a pftrté jascpild , H est facile de concevoir que cet [ordre cbrMologiqae ne saurait être d'une rigoareuse exactitude, et qoMI est destiné à subir, tôt oa tard, qnelqQefl efaangements et quelques modifications. On peut ranger dans la cat^orie des Danses des Morts exéeotées en grand snr des édifices ptiWcs ou seulement auprès de ces édifrces , comme représentations inanimées ou comme taMeaoi: tirants. !• La Dawse dbs Morts tm Pïtit-Bam, eu Dai^sr du KufiemvÊàh {tM%) — Dwis Télat actuel des choses, cette Danse doit être consklérée comme la plus ancienne. Elle fut décoorerte ou pour mieux dire retrouvée en 1766 par Emmanuel Bûche) , maître boulanger à Bâie et desrinateur habile. Conformément à Topinion de Gabriel Peignot, Fun des premiers explorateurs des annales ilfostrées de la Mort, on a répété jusqu'à ce jour que la Danse de Mînden, en Westphalie, exécutée en i36S, était là première en date (bien qu'il soit douteux que le monument dont il s*agit ait été une Téritabte Dwue des Morts) et devait ouvrir la liste. Cette prérogative revient, au contraire, de droit aux peintures murales du Petît-Bàle. M. Massmann a parfaitement établi que Tétât de plusieurs de ces peintures, remploi qu'on y remarquait des couleurs à Teau et des couleurs à Thuile, la nature des inscriptions pigées a» bas de chaque tableau^ lesquelles présentent un mélange d'idiome ancien #t d'idiome renooveté , ne permettent pas de c«»sidérer le millésime de 1547, qui s'y fait lire en ploeieurs endroits, comme la date de f exécution primitirede cette Danse , mais bien comme celle de sa restaoratioe. Ce qui lève d'ailleurs fous lès cbutes à cet égard, c'est que, dans le tableau représentant le baron entraîné par la mort, on découvre, à travers les modifica<* lions et les renouvellements que le texte et la peinture ont subis, la date originetle, tracée en toutes tel^ ires de la manière suivante : îDuffent iot M Çttntett »nb ri}. (Mif trois cent dûvast) (f). M. Massm ann , en relevant ces particularilés, a soin de faire ressortir toute i'im|K>rtan€e de la découverte de Bûchel. Il insiste sur l'intérêt particulier que présente une Danse des

Morts à laquelle on doit celle dont on s'est le pi us préoccupé jusqu'ici; je veux parler de la Grande Dansedes Morts de B&le» tant de fois citée par les voya geurs, par les poêles, par les peintres et par les historiens^ et tellement en honneur auprès de tous, que pour donner raison de sa célébrité il a paru nécessaire den attribuer Tinventioa et l'exécution à l'un des artistes les plus renommés daxvr siècle^ à Holbein^ qui pourtant a fait mieux que cela encore, comme l'attestent les Simulachrês. Bûchel reconnut le premier la similitude des deux peintures murales, et vit dans la Danse du Petit-Bâle le prototype de celle du Grand-Bâle. Comme sa modeste prcrfession et son âge avancé ne Tempêchaient nullement de satisfaire sa passion pour les beaux-arts, qu'il cultiva pendant toute sa vie avec succès, il entreprit, en 1767, de faii*e une copie à la détrempe de tout ce qui restait des peintures du Petit-Bâlè, travail analogue à celui qu'il exécuta quelques années après pour l'autre danse bâioise. Son manuscrit existe encore à la bibliothèque de Funiversité de Baie, où îl est coté B. III, 18, c. (2). Il est d'autant plus heureux que ces dessin» aient été conservés qu il ne restera bientôt (Aus la naoindre trace du monument primitif. Ce dernier s'offrait jadis aux regards du public dans tm chemin dépendant du Klingenthal , et appelé chemin de la Croix (Kreuzgang). Le Klingenthal, ancien couvent de nonnes fondé en 127&, se voit encore sur la rive droite du Rhin, du côté opposé au Grand-Bâle. Toute la Danse des (t) Massmann , Die Baseler TodtêntHnze, Slntgaird, i8/i7; und ans Liecht gestêUt von Emanuel BUchêl 4m Jakr. 1767, p. 35-36. pages in-/i* ms. Le même autear arait donné me eopie de» (2) BQchel a intitulé son onvrage : Der wm unsem Gesthichts- légendes rimées de la danse qu'il Yenaitde déeoavrir ; cette copie chreibern ganti vergessene nnd nirgend anfgezêtehnete Todten- est également dépo9ée à te MUiotbèqœ 4e Bâte avec k iMMBOrlt Tantz in dem Klingenthal zu Basel, Nach dem Original gezeicknet ùc BQcheL Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.66% accurate

FlANÇAfiSBS ET ÊTlAICGÈtEt. n Morts, y eompris te diarDler» occupait un espaœ A'timnu fiMzaate4tx pM. Le b&tioM^ A^aat été cooYerti en maga^ li sel^ on perça dans les mors du cheonia ^ la Gitoiz des jours qai matilèrept plusieurs tableaux de la ronde mortuaire ; d'autres dégradations fvent occasionnées par le séjour du sel et par les effets du salpêtre sur les murs. Enfin, par soîie de démolîtKms, ta moilâé des peintures disparut complet tement; quant à Tautre moitié, elle est fcMrtement endommagée , et il est à craindre que la main du tempç et Tincurie des hommes ii*en laisse bientôt plus subsister aucun vestige. Peu de persomies^ jusqu'à présent, ont eu connaissance de cette danse. Cest tout au plus si quelques habitants de &âle« queiqties archéologues amoureux des vieux débris, savent qu'elle existe, et qu'un de leurs compatriotes Ta préservée de Toubli par la copie qu^it en a tirée. N*en pariez pas aux Gkérones attiirés de l'eadroit ; ils ne sauraient ce que vous vouiez leur dire; et dédaîgn^aient de vous conduire au lUingentfaal» Le Guide Bock anglais de Baie fait pourtant mention de cette Danse (i), et c'est i cette source que François J>ouce en a puisé ia notion incomplète qu'il en donne (2). Dans la nouvelle édîtido des (hanches de la Danse du Grand-BâJe par Merian(S), il est fait mention de la Danse du Klinçeivthal coraotô d'une peinture qui a servi de modèle à celle du Grand- B&le. M. Massmann s^est attaché à fortifier cette conjecture par des inductions habiles ; aûo seulement il a donné une description très exacte et très détaillée de cette Danse, mais encore il y a joint une suite de dessins qui ta reproduisent en entier, coneurreaHDent avec les figures de la Danse du Grand-B^le« mises en regard pour faciliter la comparaison (&)• Les éditeurs de J' Alphabet de te. jDanse des Mortj» par Holbein (5) citent M. Massmann, et adoptent 6oa opinion, «ans pouvoir se décider encore h mettre U DaMe des Morts, découverte par Bûcbei, ea tète de la liste chronologique qu'ils ont dressée de toutes ies Danses connues. H. Jubinal en fait autant. Ni G. Peignot dans ses Medierthes^ ni M. fiippolyte Fortoul dans le précis historique de son édition des Sùntdachres de la Mort d'Holbein (6), n^ont parlé de la Danse du Petit*B&le, qu'ils sont d'autant plus excusables de n'avoir pas connue qu'à Baie même, en i8&3, c'est-à-dire quatre ans avant la publication du livre de M. Massmann (lequel est venu fournir les preuvea jugées nécessaires pour décider la quastion), on imprioMitoe qui mât : Qnelqaes aoteaiB ont aussi

pensé » que la célèbre Danse des Morts de Biie n'étaàt qu'une repu'odoeition améttorée de edle qui se trouvait au » Klingeiïthai ; cependatit on n'a pas pu prouver qa'utie peinture de œ genre ait réellement existé au Kiiû* » genthal , ou si elle existait, elle n'était probablehient qu'une copie de celle de BâJe (7). » Cette assertion mériterait biea te point d'exclamation entre pareathèses que d'ordinaire les aubaurs aliemands placent à la suite d'une citation qai leur a paru renfermer quelque inexactitude ou quelque extravagance. Du reste, à la même époque (et beaucoup de gens ne sont pas encore tout à fait revenus de cette opinion), Holbein continuait d'être généralement regardé comme l'auteur de la Danse du Grand-Bâle, Unt est grande la force de l'habitude, surtout quand elle tend à propager une erreur qui flatte l'amour-propre des naiions ou des individus! 2* La Dansc nés Uoais de Mindsn, £ih Westp&ajlib (lâSâ). — On ne sait rien de positif sur cette Danse, que l'on cite ordinairement d'après un passage de Fabricius contenant de nombreuses ioexaclitudea (1) « In th« Unie Basile on Uie opposite side oT tbe Rhine, tbere W Voy. IHe Bmder TodiewUmze^ pag. 37 et aoh. ; et ÀUas ssv » wasa imnif^n calM KtiogenUiai, ei-ected towanis tbe eod of ^^^ Werke: Difi BaseUr Todtentànze, LelpsJf,i8/i7.Pl. l-XXXLX. . thelSih century.ln an oîd Cloister, belonging to it tbere are re- ^53 ^ g^^^.^ Initial ^Bueh^taben mit dem Todtentanz, fo» n mains of a Dance of Dealh painied on îts walls, and said lo bave ^j Loedel uud Dr. A. Ellissen. Gôllingen, 18/i9, pag. 85 et 88. » been much troer jn csecuUoQ tbaa thaï m Uie DomâDicati ce^ » lueteiy at Bas^e» » . (^^ ilipp. FortouU La Danse des Morts, dess. par Holbein, grav. (2) The Dance of Death, exhibited in élégant engravings o^ sur pierre parScblolthauer. Paris, J. Labitte. wood with a dissertation on the several représentations ofthe ^^ Voy. l'avant-propos de la brochure dont le titre allemand. sut^ect but more particularly on tfwse ascribed to Mdcaber and français.en style de réclame, porte iDerToàten^Tanz wie derselbe HansHoWetn, By Francis Douce. Esq. F. AS. etc. London . Wil- „„ ^er weiiberOhnUeu StaâJt Basei, etc.... Ganz KUnsUich mit bam Pickering. 1833, în-8. lebendigen Farben gemahlet, etc. La Danse des Morts, miroir de (3) La Danse des Morts, gravée d'après les tableaux à fresque ^ ^^^ kmiaine, peinte en couleurs vèritMes, telle qu'elle se qui se trouvaient sur les murs du cimetière del'église Saint-Jean ^^^^ nonsans une utile admiration, dans lacélèbreviUe de Bdle. a Bdle. PobKë par Btrmai^n et fito

(Pâle, 1839). 4% teite fraoçafe Baie, cbet Maelily-Lamy, édit. im. et alleaiaiid ; voy. f, x, zi. Digitized by Google

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

recherches qu'elle a provoquées et qu'elle provoque encore chaque jour, par le grand nombre d'auteurs qui en ont fait mention, par la fréquence de ses reproductions sur toute espèce de monuments, enfin par l'intérêt particulier qui s'attache pour nous, Français, & la découverte de son origine, la Danse Macabre mérite de piquer la curiosité du lecteur et d'exciter son intérêt, à meilleur droit peut-être que ne sauraient le faire la Danse de Bâle et celle d'Holbein. Mais comment pourrons-nous traiter avec cUrté un sujet si obscur? Comment parviendrons-nous à nous orienter dans un labyrinthe de contradictions, qui sans cesse tendent à nous faire perdre la trace de la vérité ! Que n'a-'t-on pas dit sur le caractère primitif de cette œuvre ! Les uns en ont fait une représentation animée, une scène en action, un spectacle ou une véritable danse; d'autres simplement une peinture ou une sculpture ; d'autres encore un poëme d'après lequel la représentation figurée, soit théâtrale, soit plastique, aurait été conçue et exécutée. Mais tout cela dans quel temps, dans quel lieu , dans quel but et de quelle manière? Nouveaux sujets de doute 1 Est-ce en Angleterre, en Allemagne ou en France que la première idée de cette production bizarre vint à éclore? Faut-il, comme plusieurs l'ont fait, demander à quelque tradition orientale le mot de l'énigme? L'honneur de cette invention revient-il & un individu nommé Macabre, comme le titre pourrait le faire supposer, ou bien ce nom n'est-il qu'une simple épithète, une qualification, un mot spécifiant la nature du sujet? Enfin cette date de 1&2&, à laquelle on s'est tenu généralement, est-elle bien authentique ? Telles sont les questions qu'on est en droit de faire^ et auxquelles je répondrai par les éclaircissements qui vont suivre. Ce n'est point dans les manuscrits et dans les imprimés, connus des bibliophiles sous le titre de Danse (1) Sont aolem Tel imagines mortis adposiiis versibus, »re des- Norimb. 1/^93 ; in-fol.. .. vel in tempUs ardbus, bastlids ut Mindw criptae alIigDO in libro aliquo ut in Ilarlmanni Schedellu Chronico, in fVestpkalid, A. 1383. (Voy. Fabricius, au mol Macaber.) Digitized by Google

FRANÇAISES ST ÉTRANGÈRES. Si Mueahré oh Maeabée qu^il faudrait chercher la preuve de l'existence d'une Danse Macabre sous une autre forme que la forme littéraire, car il n*est pas un seul de ces documents où Ton puisse trouver à cet égard le moindre renseignement. Si parfois les textes semblent faire allusion à des images, à des tableaux, rien ne dit que ces tableaux, ces images aient été autres que ceux dont Tart du dessinateur ou de Tenlumineur enrichissait ces sortes d'ouvrages. Deux passages d'une vieille chronique, ouverte sans doute par hasard, sont venus révéler un fait que les historiens ont diversement interprété. Je mettrai d'abord les deux passages de la chronique sous les yeux du lecteur. Journal de Paris, sous les règnes de Charles YI et Charles VU (cité par Yillaret en niarge de son histoire, et inséré par Labarre dans ses Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne^ contenant un Journal de Paris des règnes de Charles FI et Charles VII, pag. lOS et 120). A l'année 1424 on lit : « Item, l'an 1424 fut faite la Dance marâtre aux Innocens, et fut commencée environ le moys d'aoust » et acheuee en karesme ensuivant. » Et plus loin , à l'année 1429 : Il Le cordelier Bichart, preschant aux Innocens, estoit monté sur ung hault eschaffèiult qui estoit près X» de toise et demie de hault, le dos tourné vers les charniers, encontre la charonnerie, à l'endroit de la » Dance Macabre. » Quel sens donner aux indications qui précèdent? Ces mots fut faite la Dance marâtre peuvent aussi bien s'appliquer à un travail artistique de peinturo ou de sculpture qu'à un de ces spectacles semi-profanes, semi-religieux, qui se donnaient dans les rues ou sur les places publiques, soit avec le concours d'acteurs vivants^ soit au moyen de poupées, de mannequins, de figures de cire, sur des théâtres provisoires appelés échafauds (1), que l'on adossait souvent aux murailles des églises ou de quelque autre édifice. D'après les historiensVillaret, de Barante et Dulaùre, la Danse Macabre, qui fut faite aux Innocents,^ c'est-à-dire au charnier du cimetière des Innocents, à Paris, était une peinture en action et non une action en peinture (2). (1) Le mot échaffata fat longtemps pris dans la significatioit de théâtre. Ronsard parlant de Jodelle, poète dramatique du XVI* siècle. « . . . . Heureusetaent sonna, » D'ane Toiz humble et d'une voix hardie, > La comédie avec la tragédie, • Et d'an ton double ores bas» ores hault, • Remplit premier le françois échaffault. » (2) Le fait, suivant Viliaret, s'accomplit h Paris/ en 1624, après)a bataille de VerneuiL <c On donna en même temps, dit Tautear, 9 un spectacle anglais. Le cimetière des Innocents

fut choisi pour le » lieu de la scèqe. Les personnages des deux sexes, de tout âge et » de toutes conditions y passèrent en revue et exécutèrent diverses 9{ danses, ayant la Mort pour coryphée. Celle triste et dégoûtante » allégorie s'appeloil Dnnse Macabrée. » (Viliaret, Histoire de France, t. XIV.) M, de Barante dit que ce spectacle fut donné à Toccasion des fêles qui eurent lieu à Paris, quand Philippe le Bon, duc de Bourgogne, y vint en ili2h. Voici ses expressions : « II n'y »> àvoit point de divertissements pour les seigneurs seulement ; le » peuple avoIt aussi les siens. Durant six mois, depuis le mois M d'aoOt jusqu'au carême, on représenla au dmeiîère des Innocents » la Danse des Morts, qu'on nommoil aussi Danse Macabrée, Les An» glais s'y plaisoient surtout, dit-on; c'éloil des scènes entre gens « de tout élal et de toutes professions, où, par grande moralité, la V Mort faisoil toujours le personnage principal.» (De Barante, Hist. des Ducs de Bourgogne, t. V, p. 182.) — Dulaurc, après avoir parlé des spectacles donnés par les confrères de la Passion, le^ clercs de la Basoche et du Çhâielet, les Enfants Sans-Soucis» hs écoliers, décrit la Danse Macabre ou Danse des Morts, dans les termes suivants : « Autre genre de spectacle qui, pendant celte 9 période (règnes de Charles Y, Charles VI, Charles yn^ etc.) fat » offert aux yeux des Parisiens. On y représentait les hommes et » les femmes dans les diverses conditions de la vie, leurs vains 9 projets, leur espérance et leur fin inattendue. La Mort, en forme » de squelette, jonait le principal personnage. Chaque.acteur dé» plorait à sa manière la rigueur du Destin qui allait les priver de » la vie; mais la Mort restait inflexible. L'auteur du Journal de » Paris, sons les règnes de Charles VI et Charles VIT, annonce 0 qu'eji iU^li fut faite la Dance Meurtre aux Innocens, et que ce » spectacle, commencé au mois d'août, ne fat achevé que pendant » le carême suivant. Le même auteur en parle encore, sous » l'année iA29, et nous apprend que le théâtre était adossé aux » charniers des Innocents, du côté de la rue de la Ferronnerie,. » nommée alors Charronnerie. » Jusqu'ici, on voit que Oulaure tend à considérer la Danse Macabre comme un spectacle, une représentation scénique; mais à la fin de l'article^ qu'il consacre h cette matièrCf il change tout h coup de sentiment : « Il est incer» tain, dit-il, si les personnages de ce3 tristes scènes étaient des)» êtres vivants ou des êtres en peinture ; j.'iiicline vers celte derV nièrc opinion, » et plus bas, quand il fait allusion aux Danses des Morls de la Suisse, notamment à celle do Bâle, qu'il commet la faute d'attribuer à Holbein : « Tous ces iémpignagns tendent à » faire croire que les personnages de ce spectacle n'étaient qu'en 0 peinture, et

qu'un démonstrateur récitait au public les vers que H la Mort adressait aux divers individus, ainsi que les réponses qui » lui étaient faites. » (J.-A. Dulaure, Hist. physique, civile et 7»ora/6(2ePam, t. II, p. 552*556.} • * ' 11
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.04% accurate

Yilleojsuye^BargeaioDt y voit toute une processimi de personnages en cbûr eten os X^)* ^* ^*^ Lacroix y dans son rooian /a Danse Macabre ^ par une faotaisie de littérateur que sou talent justifie^ a.imagioé de la convertir en un lugubre spectacle exécuté au moyen de squelettes et au son du violon par un individu nommé llacabre, personnage grotesque et de pure invention. Cette donnée» qui fait le fond du roman, n*a rien de sérieux au point de vue historique^ et M« Paul Lacroix ne se le dissinoule pas, cars dans la préface de son ouvrage, il discute avec la gravité de Thistorien les différents sentiments des auteurs relativement à la Danse Macabre. Se fondant sur les textes de la chronique citée plus haut» il avance que ce genre de spectacle» dont la durée était de plusieurs mois, devait être wneparUamime avec de la musique^ et il distiugue la Danse Macabre jouée au cimetière des Innocents en 1420 (il faut 1424} de celle qui fut maintes fois reproduite dès la fin du xv« siècle par les procédés de Timprin^erie et par ceux de U gravure es^ bois. Nous verrons tout à Theure qu'il est resté fidèle à cette opinion. Quant aux autres détails donnés par le bibliophile Jacob, ils prouvent qu'à Tépoque de la publication de son roman (1 8^2)9 Tbistoire de, la Danse des Morts, nonobstant les recherches de G. Peignot, demeurait encore, pour la plupart des écrir vains, profondément enfouie parmi les arcanes de la science archéologique. Dans un ouvrage publié récemment, M. Fortoul a exposé sur un plan nouveau; mais non sans commettre quelques inexactitudes que l'aurai plus tard Toccasion de relever, les arguments favorables à cette opinion que la Danse Macabres peut avoir été une représentation théâtrale donnée au peuple sous le règne de Charles VI, et même une véritable danse du genre de celles que les moines exécutaient dans les couvents. G. Peignot n*est point du tout de cet avis, comme le prouve son commentaire des deux passages du Journal de Paris. « Il est bien » certain, d'après ces deux citations textuelles, dit-il dans ses Recherches^ que la Danse des Morts, faUe a^/u» » Innocens, commencée environ lemoys d'aoust elacheuéeau carême suivant, n'était point une danse exécutée » par des personnages vivants, mais bien une peinture dont lexceasive dimension a exigé six mois de tra^ }> vail ; et ce qui le confirme (cela ne confirme rien du tout), c'est que le cordelier Bicbart, cinq ans après, a)> prêché monté sur un haut échafaud placé vis-à-vis cette peinture. » Ce raisonnement n'a point eu le

don de convaincre M. Fortoul qui, reprenant l'opinion de Dulaure pour la défendre contre les attaques de G. Peignot, remarque que la société des Frères de la Passion , ayant établi à Paris , au commencement du XV* siècle, le premier théâtre où furent publiquement représentés les mystères qu'on n'avait guère joués jusqu'alors que dans les églises et dans les musons religieuses, il ne serait pas étonnant qu'à la même époque une compagnie rivale, inspirée comme la première par l'esprit des ordres mineurs (conjecture fort judicieuse), ait entrepris de donner aux Innocents des représentations accommodées tout ensemble, à la tristesse du lieu (il aurait pu également dire aux calamités de l'époque), et à la turbulence des spectateurs. « Pour qui connaît la langue du moyen âge, poursuit M., Fortoul, il $era impossible de prêter un autre sens à ces paroles : « Item , l'an 1424, fut faite la Danse Macabre aux Innocents. Ce spectacle fit courir Paris y> pendant plus de six mois; il fut commencé environ le moys cTaoust et acheué au karesme suivant. y> Le » second passage que M. Peignot a extrait du Journal de Cliarles FI 9 et qu'il cite à Tappui de son opi» nion, me parait se tourner contre elle d'une manière encore plus directe. Il est évident que cet échaffault^ » hault de près de toise et demie^ appuie aux Charniers des Innocents^ sur lequel prêcha le cordelier Richart, (1) « Le duc de Bedfort, surinris sans doute du succès inespérë de de Joie, inconnu jusqu'alors et qui ne s'est jamais renouvelé, n'eut ses armes, célébra la ▼icloire de Vernenil par une fêle qui parut guère pour témoins que des soldats étrangers ou quelques malalors plus étrange même que les revers des Français, et il en plaça heureux échappés à tous les fléaux réunis (d'autres prétendent, au le théâtre au centre de la capitale, dont les habitants commençaient contraire, qu'il attira un grand concours de spectateurs) et qui à peine à oublier l'horrible famine qui venait d'en moissonner le avaient vu descendre tous leurs parents, tous leurs amis dans ces plus grand nombre. Nous voulons parler de cette fameuse procès^ sépulcres qu'on dépouillait alors de leurs ossements. Tandis que sîon qu'on vit défiler dans les rues de Paris sous le nom de Danse cette hideuse fête témoignait d'une manière indécente le barbare Macabrée ou Infernale^ épouvantable divertissement auquel pré- orgueil des vainqueurs, les événements successifs de la guerre sidait un squelette ceint du diadème royal, tenant un sceptre dans avaient forcé Charles Vil à errer de ville en ville, etc. » (De Villeses mains décharnées, et assis sur un trône resplendissant d'or et neuvc-Bargemont,

Histoire de René d'Anjou, U I, p. 54-55.) de pierreries. Ce spectacle repoussant, mélange odieux de deuil et Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.32% accurate

\ : i \ 1 I I I I FIAHÇAIBES ET ÉTIIANGËRE& «f « ébit le tM&trc même où r m avait donné des repféaeaUtioos cinq ans aqptaravant, et qfn'aniri le frère pré» »chait àramlriddle laDanteMoeabre (i). « Ces obeervi^îooB ne manquent pas de jnstesBe. Pour ma part, j*ai di^ &it connaître ei-desaos les raisons qni m'autoriaent jt penser qne la Danse des Morts peot avoir affecté diffiérenis modes de représentations, ainsi qu'il arrive d'ordinaire pour les snjets en possession des sympathies de la fonle et en quelque sorte choisis par elle. Tonte œuvre rsvètœ de ce caractère occupe à Tinstant non senlement l'écrivain, le poète, le dramaturge, TaOeurj comme on ^sait nagufere, et enfin le musicien, mais encore fimagier, le dessinateur, le peintre , le graveur, le sculptenr et le statuaire. Dire, comme H. Achille Jubioàl, entièrement d*aoeord eur ce point avec G. Peignot, qu'une représentation scénique n*aurait pas duré mx mens, c^est expliquer la phrase smvante^ fut eûmmmeée environ le moyf d'oMM et oMeiMe a» kar^me ensmvant^ comme on pourrait eipliqoer celle*ci : Les HugueMU furent donnés à TOpéra dqmis le mois de fhrier 1836 jusqu'au mois (T avril 18&9, époque de Tapparitieii sur ce théâtre dû nouveau dieM'œuvre de Meyerl>eer, fePropAète, comme on pourrait rexplîqucr, dis-je, si l'on entendait par là qu'il a fallu treize ans pour achever la représentation (et non te représentations) de la pièce intitulée les Huguenots (3). Une telle interprétation, k coup sûr, serait absurde, tandis que celle de M. Fortoul est parfaitement admissible^ A l'appui des motifs qui m'engagent à penser que La Daase Macabre, aussi bien que tonte autre Danse des Morts, peut s'être prodiûte de différentes manières, j'ai remarqué deux antres passages du Journal de Paris auxquels persoBne, que je sache, n'a enc(Mre tait attention, et dont il me parait facile de tirer parti pour établir, par analogie, que l'exhibition de la Danse Macabre aux Innocents a pu revêtir la double forme de peintures murales et de tableaux vivants. Il m'est d'autant plus licite de former cette conjecture que plusieurs productions de la Muse populaire ont eu c^te double forme à l'époque méi9e« dont il s'agît. Mais revenons au texte dont j'ai parlé; Dans le Journal de Paris, page 72, on lit qu'en 1420 (quatre ans avant l'exhibition présumée de la Danse Macabre aux Innocents], lorsque le roi de France et le roi d'Angleterre entrèrent dans Paris, fut faiUe en la rue de Kalende, devant le PuUds, un numltpiteuûo Mystère de la Passion Nostre Seigneur au vif, selon que elle est figurée

autour du cueur de Nostre-Dame de Paris j et duraient les esehaffavdx environ cent pas de long, venons de la rue de la Kalende, jusques aux murs du Palays; et n'estoit homme qui veist le Mystère, à cui le cueur ne apiteast. Et plus loin il est di' encore : « En 1424 (la même année où fut faicte, suivant ce Journal , la Danse Marâtre aux Innocents), devant le Chastelet^ avoit ung moult bel Mystère du vieil Testament et du nouvel que les enifans de Paris firent, et fut fait sans parler ne sans signer, comme ce ce feussent ymages enlevez contre ung mt/r. » De ces citations j'infère deux choses: la première, c'est qu'on avait coutume de représenter au vif, c'est -k-dire par des personnages vivants, des scènes dramatiques exécutées en peinture et en sculpture ; la seconde, c'est que les Mystères n'étaient pas toujours des pièces dîaloguées ou des pantomimes, et qu'ils se réduisaient quelquefois à des exhibitions muettes, faites seulement pour intéresser les yeux et présentant une suite de tableaux vivants analogues à ceux qui se sont produits de nos jours comme intermèdes sur quelques uns de nos théâtres (3). Qu'y aurait-il alors d'impossible à ce que la Danse Macabre eût été représentée de la même manière en 1424, d'après une peinture exécutée antérieurement? Cette Danse, comme Danse Cl) Hlppolyte Fortoul, La Dame des Morts, deesinée par Hans nient de qaatre à six jours, H y en avait d'autres qui n'en duHolbein, oavr. pridié, poge &»« raknt qu'un ou deux. A présent les choses ne se passent plus ainsi* (2) Au tt09«n âf e, sws douie, la représenUtion do même ou- Une soirée suffit aux plus longs drames. Les sombres et U'agiques vrage dramatiqvo durait fudquefoio plusieurs journées, mais on élucubrationê de M. Alexandre Damas sont peot-étre les seules nepentvrtiaetttfndttiredelàqu'enaucuacaseUeaitdaréaixmois qui, de nos jours, aient obligé les spectateurs i venir clierdicr le «itiersL' Les picmftres pièces jouées pat les confrères de la Passion lendemain au théâtre le dénouement ou la seconde partie du drame le titrede Jfyst»reiiIe/a(;on<^io», Paeeûm et Résurrection de inachevé de la veille Jésus-Christ, formaient une espèce de cyde dramatique dont Texé- (3) Toutefois, il pouvait y avoir en pareil cas une £o:te d'ecmioB en jeux de théâtre reprâwntant toute la vie du fils de Dieu, nonciatew\ de sermonneur chargé d'exposer le sujet et d*cn •e faisait en afac jo<un. Un autre mystère, celui de «ainte Catherine, tirer la moralité, ou bien des cartels, des écriteaux placés sur h/vepréienté en iÂâA^ était distrUMié en trois journées. La règle du Uié&lre, à côté des personnages , avec des rimes ou des k^gcndes temps

était d'ailleurs facultative, car.s'U y avaitdes pièceaquidtt- explicatives.
Digitized by Google

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

(1) Nicolas flamel, célèbre alchimiste du xiy^ siècle, avait été ,tOQr à loar écrlTain publie et libraire. La fortuûe rapide qu'il fit, OD ne sait trop comment, donna lieu à mille bruits sur son compte. Ses détracteurs, entre autres, Kaudé, Taccusaient d'avoir acquis ses rlch^sseâ en spoliant les juifs que Ton persécutait h celte époque ; ses partisans prétendaient, au contraire, qu'il s'était enrichi avec l'aide de Dieu, par ses découvertes, dans la science hermétique. Quoi qu'il en soit, i| parait à peu près certain que de nombreuses donations furent faites par lui à des églises de la capitale. Peut-être voulait-il ainsi i^en^ercier le del de ses succès d'alchimiste, ou dans l'hypothèse de sa culpabilité, expier les fautes ou les injustices qu'il avait pu commettre. Un de ses plus chauds défenseurs , le docteur Salomon, qui a

réimprimé , au xvii* siècle, les écrits de Flamel, dans sa Bibliothèque chimique ^ nous fait connaître que les monuments, dont Tédification fut le résultat de largesses de ce singulier personnage, sont les suivants : !• Au cimetière des innocents, l'arche du côté de la nie Saint-Denis , et, vis-à-vis de l'arche du côté de la rue de la Lingerie, le Charnier. Sur l'un des piliers du charnier ou arche voûtée pour mettre lels ossements des morts, on voyait un N et un F gothiques, puis les mots : Ce charnier fut fait et donné à l'église pour amour de Dieu Tan 1399. 2» A l'église Salnl-Jacques-la-Boucherie sa propre image au pied de saint Jacques et celle de Perrenelle, sa femme, aux genoux de saint Jean ; la Vierge au milieu d'eux. 3* Au portail de Sainte-Oenevière-des-Ardents sa statue à genoux dans une niche. 4' Rue du Cimelîère-Saint-Nicolas-des-Charaps, un bftiiment en pierre de taille avec des figures gravées dans la pierre et accompagnées de ses initiales N. F. Ce bâtiment, destiné h un hôpftal, ne fut pas achevé. A droite, on y lisait cette inscription fait Van lii07, et à gauche celle-ci fait l'an 1/ilO. Ce n'était pas seulement à l'église Sainl-Jacques-la-Boucherie que l'on voyait les deux images de Flamel et de sa femme; la fidèle Perrenelle se trouvait également représentée à côté de son mari dans l'arche du cimetière des Innocents, Gomme elle s'était dit-on, associée aux travaux de l'alchimiste, celui-ci avait voulu l'associer à sa gloire. (2) Le cimetière des Saints-Innocents fut un lieu vrahnent extraordinaire : à la fois vénéré et profané par la foule qui s'y rendait, tantôt pour y faire ses dévotions, tantôt pour y chercher des plaisirs impurs, Il fournissait aux vivants, dans le séjour des morts, ce qui donne la vie et ce qui la fait aimer. Ce n'était pas seulement un cimetière, c'était aussi une sorte de marché et de promenade publique. Dans cet endroit, encombré d'ossements et de têtes de morts, on vendait quantité d'objets de mode et de luxe, lesquels faisaient un singulier contraste avec les tristes et mornes débris étalés de toutes parts. Ce fut vers la fin du xu* siècle, l'an 1186, et par les soins de Philippe-Auguste, que l'ancien marché des Ghampeaux, depuis le cimetière des Saints-Innocents, fut clos et entouré de hauts murs afin d'empêcher les désordres qui s'y commetuicnt la nuit. L'église consacrée aux innocentes victimes des fureurs d'Hérode et contenant les reliques des jeunes martyrs, était attenante à ce cimetière et attirait un grand nombre de chrétiens jaloux de gagner les indulgences et les pardons octroyés par plusieurs papes à tous ceux qui visiteraient Téglise des Sain is-Innocenls à certaines époques de Tannée. Avant de pénétrer dans le lieu saint, ils contemplaient avec recueillement

l'histoire des Trois Morts et des Trois Vifs que le duc de Berry avait fait sculpter sur le portail, en 1/iO», puis au sortir de l'église, ils se répandaient dans le séjour des Morts, afin d'y chercher de nouveaux sujeU d'édification. Là ils assistaient, émerveillés, aux miracles qui 8'<^raient sur la tombe de saint Bichard, que les Juifs avaient crucifié et mis à mort à Pontoise, ainsi que nous l'apprend frère Robert du Mont, moine de Saini-Remi de Reims, dans l'appendice de la chronique de Sigebert. Ensuite, ils visitaient les charniers, c'est-à-4ire les galeries voûtées qui entouraient le cimetière et qui servaient de réceptacle aux ossements des trépassés. Ces charniers avaient été construits à différentes époques et, comme nous l'apprend Dubreuil, rebâtis en divers temps des aumônes de plusieurs personnes de qualité, ce qui fut cause sans doute de la disparition de la Danse Macabre. La partiedece châmierfaite par Nicolas Flamel datait de 1399. Dans la suite plusieurs arcades furent démolies; d'autres converties en boutique. A la partie extérieure des murs du cîmedère, du côté de la rue de la Charronnerie, nommée plus tard rue de la*Ferronnerle, étaient accrochés des auvents, desquels, dit Dubreuil, n'y a â présent que quatre ou six habités. C'est dans ces boutiques et probablement aussi sous ces auvents que se tenaient les marchandes lingèreset les écrivains publics qui venaient de préférence s'établir en ce lieu, d'où les sobriquets d'écrivains des Saints-Innocenis et à'écrivains de Chambrières. Digitized by Google

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES. 85 Mais Noël da Fcûf était-il bien infonné, et eu fait d'histoire se piquait-il d'érudition? C'était, nous le savons, un écrivain satirique et buriesque, singeant Aabelais et voulant faire de l'esprit à tout propos. Où a-t-il puisé ce renseignement quç la Danse Macabre avait été exécutée par ordre de Charles Y? Christine de Pisan, qui nous a donné le détail de tous les embellissements et de toutes les constructions que ce monarque fit faire pendant son règne, ne dit mot de cela. A la vérité, les écrivains qui, comme Yillaret et Villeneuve-Bargemont, font de la Danse Macabre un spectacle, une procession imaginée par les Anglais, nMndiquent pas mieux les documents originaux qu'ils ont consultés. Noël du Faîl a encore sur les auteurs modernes cet avantage, qu'il vivait à une époque où l'on ne pouvait avoir entièrement perdu de vue l'origine de la Danse Macabre, Surtout si, comme il le dit lui-même, et comme tout porte à le croire d'après les détails qu'il donne sûr d'autres images peintes dont l'existence dans les mêmes lieux est incontestable (1), cette danse figurait au nombre des curiosités de Paris qui attiraient de son temps la foule des étrangers et des visiteurs. Son témoignajge d'ailleurs est précis. C'est bien d'une Danse des Morts qu'il veut parler, dCune Dansé des Morts où étaient représentés au vif les effigies des hommes de marque de ce temps-là. Il est bon de rappeler à cette occasion, que l'on a cru reconnaître dans plusieurs Danses des Morts les portraits de quelques personnages historiques, notamment ceux du pape Félix et du réformateur Œcolampade, dans la Danse du Grand*Bàle, et ceux de Maximilien I*% empereur d'Allemagne, et de François P', roi de France, dans la Danse d'Holbein. Il se pourrait donc que Charles Y, monarque dévot et en même temps lettré, voulant donner à sa noblesse une leçon de sagesse et d'humilité chrétienne, ait emprunté à quelque ouvrage manuscrit ou à des peintures murales déjà connues, soit dans le royaume même, soit en pays étranger (on (1) NoéldaFaTl»commeon a vu plos haut, dit que, parmi les pela* tures de la Danse Macabre, il y avait des deux cOtés du cimetière deux portraits d^uo lion rouge et d*un serpent vert, illec fait met-tre par iï^luy Flamel avec bonne dotation pour l'entretenement d'iceux». lia mention qui est faite ici d^un'lion ronge coïncide avec les détails donnés sur les peintures du cimetière des Innocents, dans un livre publié' au xvii* siècle, sous le tiire suivant : Le Livre des figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, escrivain^ aitisi qu'elles sont en la quatrième arche du cymetière des Inno^

cens à Paris, entrant par la porte j rue Saint-Denys^ devers la main droite, avec l'easplicationd'icelles^ par ledit Flamel traitant de la transmutation métallique. Non jamais imprimé. Paris, 1612. In-ii*. Que le livre de Flamel soit, comme on le prétend généralement, un livre apocryphe, c^estce que nous n^entrepreudrons pas de discuter, car cela est indifférent à notre sujet. Toujours est-it qu'il établit d*one manière authentique Texistence au cimetière des Innocents de peintures si étranges qu'elles donnaient lieu à maints commentaires. On a prétendu qu'elles avaient un sens emblématique, que savaient pénétrer les chercheurs du grand-œuvre. Cela est fort possible, car alors Talchimie était un art sérieux dont on ne riait pas encore. Un praticien aussi célèbre, aussi exercé que rétait Nicolas Flamel, pouvait avoir eu l'idée d'élever ce monument h la gloire des découvertes qu'il croyait avoir faites ou qu'il avait faites réellement dans cette science. On retrouve le lion rouge dans le tableau hiéroglyphique qui est ainsi décrit : « 8* figure : sur un 1» champ violet obscur, un homme rouge de pourpre, tenant le » pied d'un lion rouge de laque, qui a des aisles et semble ravir et » emporter l'homme. » Quant au serpent vert dont parle Noél du Fall, il faisait vraisemblablement par^e de quelque antre tableau < du même genre. Par la nomenclature raisonnée que Flamel, ou Tautenr qui prenait son nom, a dressée des peintures hiéroglyphiques ou prétendues telles, du cimetfère des Innocents, et par les remarques que le compilateur Salomon, dans sa Bibliothèque chi-mtgue, a jointes à la description de Flamel qu'il reproduit en entier, on peut se convaincre qu*â Texception du Bonhomme noir dont je parlerai plus loin, rien dans ces peintures ne saurait être comparé aux images de la Danse Macabre. Aucun passage du texte ne rappelle le souvenir de cette Danse, n'y fait la moindre allusion. F<iut-il en conclure qu'à l'époque de l'apparition de cet ouvrage , elle était effacée ou cachée par un enduit quelconque ou par quel-* que autre construction de date récente? Le rédacteur du livre de Nicolas Flamel prétend qu'il écrivait en 1413; de son c6té, Noél du Fall, qui vivait au mil ieu du xv* siècle, présente la Danse Macabre comme une des merveilles parisiennes les plus goûtées de son temps. Quelle conclusion peut-on tirer de ces assertions contradictoires? Pourquoi les peintures de la Danse Macabre auraientelles disparu sitdt , undis que la majeure partie des- figures hié* roglyphiques subsistaient encore en 1683, ainsi que l'atteste Salomon, qui se plaignait amèrement de ce qu'on ne les entretenait pas? Faut-il supposer que la Danse Macabre était cette procession peinte contre la muraille d'un et d'autre côté. Flamel disait

y avoir fait représenter par ordre toutes les couleurs de la pierre, et y avoir mis cette inscription en fran<^is : Moult plaist à Dieu procession S'elle est faite en déTotiou. Salomon assure que cette procession n'existait plus de son temps r Mais la procession qu'il (Flamel) avait fait mettre contre la muraille où estoient représentées les couleurs de la pierre n'y est plus (1683) Flamel en avait parlé en ces termes : Je ne fis qu'étudier » et travailler ainsi qu'on me peut voir hors de celte arche où j'ai » mis des processions contre les piliers d'icelle, sous les pieds de » saint Jacques et saint Jean priant toujours Dieu, le chapelet en » main, etc. » Sans doute la Danse Macabre pouvait offrir jusqu'à un certain point l'aspect d'une procession, mais il n'est guère pro^ bable qu'elle ait trouvé assez de place sur les deux piliers pour s'y déployer entièrement sous les pieds de saint Jacques et de saint Jean. 11 faut abandonner cette conjecture et nous arrêter plutôt à celle-ci que , par suite des reconstructions et des changemenfa faits dans les charniers, lés images de cette Danse auront été détruites entièrement ou tout au moins cachées et détériorées. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.31% accurate

U ORIGINE ET STATiSTiaUE SfEft BAMStS i>ES MORTS se rappelle «pie la DMise do PetiUSâle date de Tan ldl2), te sujet d*une Daï»se des Morts dont un pôëté parisien aurait écrit les rimes françaises, et dont un artiste demeuré inconnu aurait exécuté les peinturée au cimetière des Innocents. Selon toute probabilité, eetles-ci offraient une suite de personnages du sexe masculin, et, ce qui est digne de remarque, c'est que les premières éditions de la Danse Macabre (4&85, 1&86) contiennent s^ukimm «ne Danse d'hommes. Ce qui est encore plus singulier, c*est que, dans tM éditions et dans beauooup d'antres postérieures à ceHe-là, on trouve le plus souvent, h cOté de Tacteur on sur la dernière page de la série, un personnage désigné par ces mots ung roy mùrt ou te noy morl (édît* de 1485, 47* grav. , Ung roy mort. -^L'aeteur; édk. de 1486, VAdeur et le Roi mort)• Ce perçoit-^ nage énigmatique, qui est rapproché comme à dessein de Tacteur ou auteur dans les Danses françaises smihment, n*est probablement pas le même que celui qui, avec le Pape, l'Empereur et le Cardinal, eooi* mence d'ordinaire la ronde funèbre, et personnifie d'une manière générale la dignité de roL S'il y avhit identité entre les deux interlocuteurs, il y aurait double emploi, et l'on ne s'expliquerait pas Ulen pourqucn te roi, de préférence à tout autre personnage de la série, en aurait été l'objet et reparaîtrait à l'état de rot mort. D'ailleurs, je le répète, cette circonstance est particulière aux Danses Macabres; dans aucune danee étrangère il n'est question du roi mort. La vieille ronde allemande ier Doten Dantz, qui n'est pas sans analogie avec nos Danses françaises, de même que la Danse de Lûbeck, qui s'en rapproche également, ne nous offre rien de semblable. De tout cela, je conclus que ces mots : le roi mort^ peuvent concerner Chartes Y, qui s'était peut-être fait représenter avec les hommes marquants de son époque dans la ronde qu'il avait iait peindre , au dire de Noël dii Fall , sur les murs du charnier des Innocents. Je ne prétends pas donner à cette conjecture plus d'importance et de fondement qu'elle n'en saurait avoir en l'absence des preuves nécessaires pour éclaircir une question d'ailleurs tout à fait embarrassante. Je la soumets au jugement du lecteur, dans le seul but de l'engager à chercher lui-même le mot de l'énigme renfermée, selon moi, dans cette indication laconique : Ung roy mort (1). La supposition que la Danse Macabre remonte jusqu'à Charles Y prend une nouvelle consistance de la découverte d'un poëme intitulé Respit de mort,

dans un manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles (n» 1352, 4*), lequel date du xv' siècle (2). L'auteur de ce poème, après avoir raconté qu'il l'entreprit à la suite d'une maladie dont il avait ressenti les premières atteintes huit jours après la Saint-Remi de l'an 1376 (date significative, puisqu'elle est très rapprochée de celle de 1373 signalée par Tapparition en Europe d^une nouvelle épidémie), après avoir ajouté qu'il le dédiait nunc sociissuis dilectisin Rheloricaponetis optantibus solatium Parisiuspak^m regale frequéntantibusj se déclare l'auteur de la Danse Macabre dans le passage suivant : , 0 TottlM gens, tonles nacioa», n Par tontes obUgaclODS » Us sont lyez dès leur naissance, » Je fié de Macabree la dansê, » Qui toute gent maine à sa trace, » Et à la fosse les adresse.» L'auteurdu Respit de mort était, si je ne me trompe, Jean Ijefébure; et ce Jean Le Fébure vivait au temps de Charles V. Le titre d'une des éditions de son poème nous fournit sur son compte des renseignements précis : Le Respit de mort^ fait par feu maistre Jehan Le Febure^ en son vivant avocat mi la cour du parle'* ment, et rapporteur référendaire de la chancellerie de France, au temps que le feu roy Charles le Quint vivait et regnoit en France. Et lequel traiclé a este corrige et veu de nouveau et apostille par ung scientifique personne, comme aperra aux lisans. Avec privilège. Mil cinq cetits XXXIII. On les vend à Paris, à la rue Neufve-Notre-Dame, à renseigne de VEscu de France (3). Ainsi la paternité littéraire de la Danse Macabre (1) Peut-eirefauMl voir dans la reproduction de ce type du i{oy maon; dans le Serapeum^ de Leipzig, du 15 mai 18ù7, mort un souvenir de la légende des Trois Morts et des trois Vifs, pages 129-139.. {% Voy, le compte rendu de l'ouvrage de M. Achille JuMnaJi, (3) Voy. Bmnet, Manuel du. libraire, tome lU, 1'* partie. Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu, par MassDigitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.19% accurate

dont Noël du Fall gratifiait un poëte parisien, nommé Maicade, retournerait de droit à Jean Le Fébure, si toutefois les paroles de cet auteur doivent être prises au pied de la lettre. J'admets ce doute, parce qu'il OT j[KMfrail qoé réipreaBKm de Dmme Mambre oo Dmm Mâchée ait eu , à on« cintaine époque, un sens Sépéml «k figuré, et que en mots •^JefUd^ Mmabrée h dêmse^ fussent les équivalents de ceux-ci : Jt fis une JDsMe iei McfUf tnfiiDmM des MorU; ou bien : j'enllrai éwu la Damé des Mûris, pour dite je fus à louée eœtrémUé. N'ayant eu sous les yeux ni le Respit de mort du manuscrit de Bruxelles, ni cehri de réditioii de 1533, je ne puis dire jusqu'à quel point les textes s'accOfdent. Quoi qu'il en soit, et de quelque manière que l'on accueille les témoignages de Noël du Faïl et de Jean Le Fébure, qui impliquent évidemment contradiction relativement au véritable auteur de la Danse des Morts» mais qui se fortifient l'un l'autre pour ce qui est de l'époque de l'apparition de cette danse, oan'y puise pas moins cette conviction, déjà préparée par la découverte de Bûcbel d'une Danse des Morts de 1312, que la Danse Macabre doit être beaucoup plus ancienne qu'on ne l'admet généralement, lorsqu^on accepte comme date primordiale de son apparition celle de la première Danse Macabre imprimée (iA85), ou celle dont le passage extrait de la Chronique du bourgeois de Paris fait mention (1424). 11 est probable que des recherches postérieures exhumeront de la poussière des bibliothèques, où ils gisent encore enfouis, des documents à l'aide desquels on pourra établir avec la dernière évidence que les premiers es3ais de'la Danse des Morts, appartiennent aux premières années du xiV' siècle , s'ils ne remontent encore au-delà, c'est-à-dire dans le xiii* siècle. Une chose tout à fait singulière et qui a tous les caractères d'une énigme, est la présence, dans quelques éditions de la Danse Macabre, d'un bonhomme noir ^ sorte de nègre accoutré de la façon la pljis bizarre,' tenant d'une main un cor ou une corne, et de l'autre. une flèche (1), Gabriel Peignot a identifié le bonhomme tout noir à une figure qui existait jadis au cimetière des Innocents, et qu'il considère commeayant pu se trouver mêlée aux peintures de la Danse des Morts exécutée dans ce cimetière* Il se fonde sur le passage suivant de Dulaure : « Au-dessus de la voûte construite par N. Flamel , du côté de la rue de la Lingerie, éloit une peinture » qui représentoit un homme tout noir; le temps l'avoit fait disparoître; mais en 1786, avant qu'on eût » ôlé les pierres des charniers qui contenoient des

inscriptions (2), on voyoit encore celle-ci , ou plutôt les » débris de celle-ci : « Hëlas! mourir convient » Sans remède, homme et fbmmew ' » Noos en souYleniMat. » Uélas I moarir coQvieiit, » Le corps. » Demain peat-étre dampnées, » A faute» • • « • (1) Dans rédltlon de Troyes de Jac(]iies Ondot (i6&l), cette flfmre se rqurodoit i^asieQn fols en changeant on pea d*aapeet. La première fois, se trouvent en regard les vers suivants : Ponrquoy nom TieDs-tu réTeiUer? tataae-noM eneore sommeiller, Qui est cet homme sombre et morne, Cat an rray charbon en noirceur, Son cry, son visage, sa corne, Me font presque mourir de peur. Las ! il nous vient amonester Qv'il nom faut tons restnscitcr, Son cor partout se fait entendre , AlloBs, morts qui dormez à plat, Voici riieure qu'il se faut rendre Dans la plaine de Josapbat. Un peu pltts lohi, on lit encore : Cependant ce maHre corneur^ Plus sec et noir qu'un ramoneur. Redouble set coups et nous presse. Il n'a plus qu'on coup à sonner Et ne crofez pas qu'il nous laisse. Quand il devroit toujours corner. n'a Tordre du Souverain tie tenir ce cornet en mafn St d'eu réveiller tout le monde, etc* Immédiatement au-dessous de la figure de Phomme noir, on lit une petite pièce qui se détache du reste par sa coupe parlicuMère, c^est une sorte de rondeau. Elle débute en ces termes : Tous' H toutes mourir convients La seconde fois, l%omme noir, coiffé» d*un turban et revêtu d'une tunique, est monté sur une espèce de* tour ou clocher. 11 annonce la Danse des femmes et en donne le signal en disant : . Tôt, tôt, femmes venez danser Incontinent aprte les hoÉimeft, etc. (2) « Depuis plus de deux siècles, on réclamoit la suppression n du dmetièredes Innocents ; enfin elle fut prononcée par un arrér » du conseil d^Etat du 9 nov. 1785. M. Tarcbevéque de Paris, aprè» » les informations convenables, donna, lé f6norv. 1786, un décret » conforme à Tarrèt du conseil, et on disposa lotit pour le transport » des corps et ossemens de ce cimetière dans les andennes car-' » rlères situées sous la plaine de Mont-Souris, dont on fit un ct» metlère souterrain. » (G. Peignot, Kecherekes, p. 85*) ' Digitized by Google

HélasI moQrirconvieDt » Çans remède, homme et femme (1). » r ■ •
L'auteur des Recherches, après cette citation, fait remarquer que la figure du nègre de la Danse Macabre est accompagnée de vers qui, pour u'étre pas les mêmes que ceux de l'ioscripticm précédente, n'en ont pas moins beaucoup de ressemblance avec la poésie des charniers, surtout par le refrain, comme on en peut juger ci-après ; « Tous et toutes moarir coBvient, » Foibles et forts on le peut lire; » David Ta dit dessus sa lyre, » Et Theure sans y penser rient, m Tous et toutes mourir convient. » La juste raison nous Tinspîre, » C'est de Dieu le jour de son ire. » De la mort le dernier empire, » Le Jour pour tout le monde vient; » Tous et tontes mourir convient ; » Personne ne s*en peut dédire, » Les uns y trouvent à redire ; » L*aatre sur ses gardes se tient, » Car jl tait cet antique dire : » Tous et toutes mourir convient (2). Après avoir rappelé que la partie du charnier faîte par N. Flamel et Nie. Boularddate de 1389 et 1397 (on lit autre part 1399) (3), et que la Danse Macabre, d* après le témoignage du Bourgeois de Paris, fut représentée en 1424, Gabriel Peîgnot observe que l'homme tout noir se trouvant peint sur la voûte construite en 1389 et 1397 (ou 1399), et le temps seul l'ayant fait disparaître, il est présumable que les personnages de la Danse des Morts figuraient avec cet homme noir, et qu'ils auront disparu ainsi que lui (pour mieux dire avant lui) par TeiTet du temps et de l'humidité qui auront successivement enlevé la couleur. Là dessus M, Hippolyte Fortoul fait h G. Peignot une mauvaise chicane, et il ne s'aperçoit pas qu'il commet luimême une erreur assez grave. «M. Peignot, dit-il, a beaucoup parlé d'un homme tout noir qu'on avait vu » longtemps peint sous l'arcade de N. Flamel, et qu'il voudrait représenter comme faisant partie d'une Danse » des Morts. Mais on peut se convaincre (malheureusenient M. Hippolyte Fortoul n'a point tenté de le faire) » par les descriptions apocryphes de N. Flamel , et par l'estampe qui s'y trouve jointe, que cet homme » noir est un saint Paul, sous la protection duquel le célèbre escrivain s'était fait peindre lui-même, ayant ^> en face de lui sa femme Perrenelle, accompagnée aussi d'un saint patron. » Nul doute, d'après une conclusion aussi erronée, que M. Fortoul n'ait complètement négligé de véinfier à ia source dont il parle les idées qu'il a émises, autrement il n'eût point fait de l'homme noir un saint Paul. En effet, les descriptions apocryphes de Flamel (et qui n'ont ce caractère qu'en tant qu'éHes traitent des prétendues découvertes de Talchimîste et du récit

qu'il nous en adonné) contiennent surles peintures du cimetière des Innocents, et sur la . dispo3ition des lieux oii elles se trouvaient, des renseignements que l'on^est d'autant mieux fondé à croire •exacls, qu'à Tépoque oh ces descriptions /parurent, chacun était à même de constater l'existence des monu^inents originaux dont elles faisaient mention (4). Or pour donner du crédit à un témoignage réputé suspect, (1) Duiaiire, Description des Environs de Paris^ 1791, 2 vol. semble ôlre une intercalalion après coup de quelque pièce déjà ln-12, t. il, p. 131. connue et déjà populaire. (2) Je ferai remarquer que cette petite pièce de vers forme un, (3) Voy, la préface de Flamel, dans la. Bibliothèque des philo* poème complet et en quelque sorte indépendant du résle de l'ou- sophes chimiques, ouvr. précilé. Trage. La coupe, la répétition du refrain Tous et -toutes mourir (U) Ainsi que l'affirme lui-même le compilateur de la Biblio^ convient n'ont rien qui ressemble aux autres parties du texte de thèque chimique en donnant les explications suivantes : « On n^a la Danse Macabre et aux rimes qui accompagnent la figure de. » pasjugé.qu'il fiU nécessaire de mettre dans le livre de Flamel, les riiomme noir, lesquelles se suivent an hasard et ne sont point » figures particulières après le litre et au-dessus de chaque chaAoumises à des divisions régulières. Ce petit poème ou vondeau » pitre, où elles sont expliquées comme les a fait omettre le sieur Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.42% accurate

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES; .89 il eût été bien maladroit de commencer par se faire prendre soi-même en flagrant délit de mensonge sur un point que tout le monde avait. la possibilité de véri Ger immédiatement. Une réimpression du livre xle Flamel dans la Bibliothèque des philosophes chimiques prouve que les peintures hiéroglyphiques ou prélendues telles du cimetière des Innocents existaient encore en 1683, et qu'on les pouvait voir. Le saint Paul dont parle M. Fortoul était peint dans Tun des tableaux de l'arche que Nicolas Flamel, dit-on, avait fait construire; tableaux qui, pour le vulgaire, représentaient simplement la résurrection des morts. et Je jugement dernier (1). Loin d'offrir Taspect d^un homme tout noir, cette figure. apparaissait sous la couleur riante du blanc orangé (2)* Elle était placée k la droite du Christ, en pendant avec saint Pierre, qui était de l'autre côté, revêtu de la couleur orangé rouge. Quant à Tbomme noir, il était peint sur Tun des piliers du charnier, lequel iaisait face h l'arche, le cimetière étant au milieu, comme l'établit clairement- la description de l'auteur qui prenait le nom de Flamel (S). Par conséquent, l'homme noir n'avait aucune identité avec le saint Paul vis-à*vis duquel il était placé. Nous avons vu, par les inductions que Peignot a tirées des faits qu'il a recueillis, comment l'image de cet être bizarre avait pu figurer au cimetière des Innocents concurremment avec les sujets peints de la Danse des Morts. Si ce sont effectivement ces.derniers qui ont passé dans les illustrations des manuscrits ou des. éditions de la Danse Macabre, il serait alors assez naturel de penser que le bonhomme noir y aurait été recueilli , ainsi que l'inscription qui , peut-être, se faisait lire près de lui, non parce qu'ils faisaient partie de la Danse des Morts, mais parce qu'ils existaient » de la CbeTalerie, genUIhomme poitevin, à qui Ton a l*obliga» tion de la première édition de ce livre, parce qae ce n'eust esté » que de la dépense inutile, puisque Ton peut roir et consulter » chacune de ces figures particulières dans la figure générale, qui p les comprendra toutes, ainsi que Flamel les a lait mettre, et » comme on les voit encore présentement dans l'une des arches » du cimetière des Saints-Innocents en cette ville, qui esloit alors M la quatrième et qui est maintenant la seconde en entrant par la » grande porte du cimetière de la rue Saint-Denys, depuis les » nouveaux bastiments que Ton a faits ces deux dernières années, » pour eskirgir la rue de la Ferronnerie (la date de la Bibt, chimi" » que est 1683) . » — A on

autre endroit de la Bibliothèque des phi* losophes chimiques, les figures dont il est parlé ci-dessus sont décrites de la manière suivante : « i" fig. Une éeritoire dans une » niche faite en forme de fourneau. 2* fig« Deux dragons de cou» leur jaunâtre, bleue et noire comme le champ. 3* fig. Un homme » et une femme vestue de robe orangée, sur un champ azuré et « bleu avec leurs rouleaux, à* fig* Un homme semblable à saint » Paul, veslu d*un roiie blanche orangée» bordée d?or, tenant une » épée nue ; ayant à ses pieds un homme à genoux, vestu d*unc I» robeorangée, bianche et noire, tenant un rouleau, où H y a : Dele » mala quœ feci, c'est-à-dire, osle le mai que i'ay lait, b* fig. Sur » un champ Tert, deux hommes et une femme qui ressuscitent » entièrement blancs, deux anges au-dessus, et sur les anges la » figure du Sauveur venant Juger le monde, vesln d'une robe pari• faitement orangée, bhinehe. 6* fig. Sur un champ violel et 1» bleu» deux anges de couleur orangée et leurs rouleaux. 7*. fig. a> Un homme semblable à saint Pierre, :vestu d'une robe orangée j» rouge, tenant une clef en la main droite et mettant la main » gauche sur une femme vestué d'une robe orangée, qui est à ses » pieds, à genoux, tenant un rouleau où est écrit : Christe, precor, » esto pius : le vous piie, 6 Christ, soyes-moy miséricordie^ix. » 8* fig. Sur un champ violet obscur, un homme rouge de pourpre, » tenant le pied d'un lion rouge de laque, qui a desaisles et semble 9 ravir et emporter l'homme, li y avait encore indépendamment »4le ces figures plusieurs tableaux représentant, aux termes de » l'inscription placée au bas : Comment les Innocents furent occis .»par le cwmandem^t du Boy Hérodes. » Dans une publication récente, le Moyen âge et la Renaissance, on a reproduit le dessin des figures hiéroglyphiques de Flamel. (1) « Aussi il semble, dit Flamel 4)u l'écrivahi.qui prend son nom, » que cette arche n'aye esté peinte que pour représenter cela (la M résurrection du jugement futur) ; c'est pourquoy il ne faut point » s'y^rresier davantage puisque les moindres eties plus ignorans » lui seauront bien donner cette interprétation. » (2) Voyez dansl'ayantrdernière notela descriptioiideia quatrième figure peinte sur l'arche de Flamel, et comparez avec ce passage tiré du Ltt;r6 de ralchimiste. « Au costé droit du Sauveur 'est p peint saint Paul, vestu de blanc orangé, avec une espée, aux I» pieds duquel est un homme vestu d'une robe.orangée, en laquelle » apparoissent des plis noirs et blancs, qui me ressemble au vif, » lequel demande pardon de ses péchés, tenant les mahis jointes, » desquelles sortent ces paroles écrites en un rouleau, Dele mala » quœ feci : osiez lesmauxque j'ai faits. De l'autre costé, à la main n gauche,

est saint Pierre avec sa clef, vestu de rouge orangé, » tenant la main sur une femme vestué d'une robe orangée , qui » est à ses genoux, représentant au vif Perrenelle ayant un rouleau n où est écrit : Christe, precôr^esto pius : ô Christ, soyez-moi » miséricordieux, etc. » {Le livre des figures hiéroglyphiques,) (3) « J'ay donné à ce dmetière (le cimetière des Innocents) un » charnier qui est vis-à-vis de celte quatrième arche (celle qu'il » avait fait construire), le cimetière au milieu : et contre Tun des » piliers de ce charnier, j'y ait. fait crayonner et peindre grossière» ment un homme tout noir qui regarde ces hiéroglyphes à i'en» tour desquels y a écrit en français : Je voy merveille dont moult » je m'ébahis. Cela et encore trois plaques de fer et cuivre doré & » l'Orient, l'Occydenl et Widy de l'arche où sont ces hiéroglyphes, » le cimetière au milieu, représentant la saincte passion et ressur• recrton du fils de Dieu ; cela, dis-je, ne doit point eslre ausire» ment interprété que selon le sens commun théologique, si ce » n'est que cet homme noir peut aussi bien crier merveille de » voir les œuvres admirables de Dieu, t)ù la transmutation des » métaux qui sont figurés en ces hiéroglyphiques, qui regarde » «i attentivement, que de voir enterrer tant de corps morts qui se » lèveront hors de leurs tombeaux au jour redoutable du juge» ment. » (Le livre des hiéroglyphes,) 12 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.21% accurate

M ORIGINE ET STATiSTlQUE DES DA^^SES DES MORTS

dans le mdmelieu conjointement avec les images de cette danse, et avaient avec l^allégorie lugubre de ta ronde fbnèbre mi rapport que le sens des vers établit, mais que la figure de l'homme noir, je l'avoue, rend fort problématique. Pour ce qui est de cette dernière figure, on a bien de la peine & trouver ce qu'elle signifie, soit dans les hiéroglyphes du cimetière des Innocents, soit dans les images de la Danse Macabre* En tout cas, je me suis assuré que l'édition de 1&86 ne la possédait pas, tandis que je l'ai vue dans plusieurs éditions plus récentes, notamment dans celle de Troyes de Jacques Oudot. Elle se trouve aussi dans l'édition de Nicolas le Rouge, qui porte la date de 1538. Pourquoi se trouve-t-elle ici et point làt En vérité, on ne saurait le dire. D's4)rèB le langage figuré des alchimistes, cet homme noir, au cimetière des Innocents, devait symboliser le produit du soufre combiné avec le mercure (le soufre, le mercure évoquent les idées d'enfer et de divinité psychopompe, d'ange lugubre, de démon). Dans le texte de la Danse Macabre que j'ai sous les yeax (en langage le plus poli) ^ et dont les vers cités précédemment en note sont extraits, il revêt le carac* tère d'ange de la mort, de héraut funèbre, conviant, à son de trompe, par ordre de son souverain, les mortels au trépas. Ce r61e d'ange du jugement dernier (ou plutôt d'ange du dernier jour), que le texte attribue à ce perflonm^ fwtastique (1), ne paraît pas cadrer tout & fait avec les idées religieuses de l'époque : un ange, un messager de Dieu, noir comme un nègre, bizarrement costumé h. l'orientale, monté sur un clocher comme un muexzim , armé d'une flèche et donnant du cor, cela ne rentre pas poâtivement dans l'esprit des dogmes chrétiens. S'il s'agissait, au contraire, d'un envoyé du diable , d'un habitant des ténèbres, l'aspect sombre et la physionomie étrangère du corneur seraient plus faciles à expliquer. Sans cette origine toute céleste du mandat confié h, V homme noir, j'aurais été tenté de prendre celui-ci pour quelque échappé de la Memie HeUeqtdn ou pour une personnification de la peste. A présent, je me demanderai s^il ne convient pas mieux de l'envisager comme un type emprunté au répertoii'e des mystères, comme un acteur ayant rempli ce rôle de nègre ou de Sarrasin, ou s'étant costumé de]a sorte pour jouer l'ange du jugement ou rat)er<ûfeur dans une Danse Macabre transformée en jeu scénique (2)? Enfin, ne serait-il pas plus simple d'y voir une sorte de crieur, de guetteur, de réveilleur funèbre (S)? J'avoue toutefois

que (i) Voyez plas haut le commencement de ce texte et comptresle atec les rimes suivante» : Il a Tordre du MMiTertiu De tenir ce cornet en main fit d'en léveHIer tout le nmidet St ^pMnd on Tondrait rësitter. Il Ta fUre si bien sa ronde, Qn*il fera tons ressusciter. ina ne nimlt prétenteoMSt Recoler à son Jugement^ Ni de Dieu fuir sa colère. Il Ta des hommes triompher, Bt, Mioa <|«*lls anront fiiit. Ils auront le ciel on Tenfer. Grand saint Michel, conserve-nous, KoQs t'en prions à deux geaom, etc. (3) Ce genre de traTesiissement était très commun sur le théâtre an moyen âge» et Ton y avait recours parfois dans des occasions où. remploi n*en était nullement jnsU6é. Il servait principalement à ceux qui annonçaient un mystère. (a) Dans presque toutes les villes» bourgs et villages de France» et dans plusieurs contrées de la Flandre et de l'Allemagae» uoe ancienne coutume voulait qu^un homme allât la nuit» de par les rues» recommander aux prières des fidèles les Ames des trépassés. Il réveillait les habitants Rendormis, en agitant sa sonnette, ou bien en tirant des sons d^un instrument lugubre» ou bien encore en criant Theure et en récitant dMn ton traînant» nasillard et lamentable» quelque formule analogue à celle que voici : Réveiilez-Yoos, gens qui dorviez; Priez Dieu pour les trépassés. Penses à la mort ! pcnseï à la moft t A Nancy» J vaqu^au règne de Stanisias, on coôtinoa d'être taipoituné la nuit par des gens affublés d'une daimatique blanche chargée de tètes de mort, d'ossements et de larmes noires» et qui, frappant aux portes» psalmodiant d^un ton lugubre de tristes Uunies, agi-^ talent constamment une sonnette qu'ils tenaient à la main» et crialeni à chaque carrefour t RiveiUez^vout, gens qui dormiez: priez Dieu pour les tripaswis, etc. Cet usi^e ayant été restreint à l'octave des Morte, les dooheteurs^ an lien d'une sonnette, employèrent un pot de terre couvert d'un parchemin tendu, dans le milieu duqud était attaché on boyau ciré qui lenrservalt de trompette funèbre* La même coutume listait dans beaucoup d'«tttres localités; elle n'est pas tout à fait tombée en désuétude. On dit qu'à Crécy» la voix du docheteur des morts répand encore répouvante dans ce champ de bataille oà reposent 30»n00 Francis morts pour la patrie. Eb quelques endroits de la Flandre et des Pays-Bas» on a conservé de semblabtes crièurs qui ont introduit cette variante : Il est dix hewres, onze heures sotmées (ou teUe autre heure), rioeillez-^vous, etc. L'heure est aussi criée par des gueiUurs du haut des tours de quelque église de- la vHle. On raconiequ'è Péronne, en 17ô8, le duc de Chaolnes, gouverneur de Picardie» fit supprimer le sinistre héraut de la Mort, parce que la haute et puissante

dame» son épouse» passant une nuit è Péronne» avall été grandement effrayée du terrible Mémento pTodamé au sehi des ténèbres. En Alsace, de mène qu'en Aile* magne» hi voix du toaeMer, du veilleur, trouble encore parfois le sUenoe des nuits. L'Idée du crieur de la Danse Macdbre a pent^-ètre été prise de cette ksiitudon biurre. Dans l'édition de 16tt (Troyes» Nicolas le Rouge}» où il anmiilt trois fois» les paifrtes qu'H pitH Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.55% accurate

PRANÇAISES ET ÉTBAHGÈRES. M ces conjectures seraient de nature h soulever beaacoi]^ d^objections; je les si néanmous présentées dana Tespoir qa*eHes ouvriront une voie nouvelle aux recherches ; d'ailleurs, dans un sujet aussi (d)6cur, n*est-il pas permis de s'accrocher à tout, powvu qu'on ne prétende pas donner de vagues hypothèses pour des faits certains? Au demeurant, que vient faire ce nègre dans la Danse Macabre imprimée, s'il n'est pas ua vieux ressouvenir de la Danse Macabre représentée en action ou en peinture au dmetière des Innocents t L'auteur du texte qui accompagne cette figure, texte qui est peut-être à la vérité une intercalation ^irèa coup, savait-il lui-même ce qu'elle signifiait? D est & croire que pour les lettrés de l'époque» comme pour les savants d'aujourd'hui , cette bisarre r^résentation est une énigme à laquelle les alchimistes seuls ont pu trouver un sens (1). Quoi qu'il en soit, l'auteur des Recherches argué de là que la Dansé Macabre étaifc d'origine parisienne. « Ce rapprochement de Thomme noir pemt sur le charmer des Innocents, et de l'iu* » scription qui l'accompagne avec Thomme noir qui se trouve sur la Danse Macabre, également aocom* » pagnée de vers à peu près identiques; semblerait annonce que cette danse est*d'origine parisienne, et » que les vers français qui se lisent au bas des figures dans les éditions françaises ont été par la suite tra» duits ou imités en allemand, en latin et en anglais. » Gatmel Peignot n'aurait pas eu besoin dé fiure c6 raisonnement s'il avait eu connaissance du passage des contes d'Eutrapel oh l'origine parisienne da la Danse Macabre est assez clairement démontrée, quoique je ne conteste pas que le souverain qui a fait peindre cette danse, et le poète qui en a composé les rimes, aient pu s'inspirer à une source étrangère et imiter un modèle exécuté précédemment chez une autre nation* Noël du Fall, reportant l'époque de l'ap^ parition du lugubre sujet au temps de Chartes Y, nous amène à prendre la date de l&24t consignée damr le Journal du bourgeois de Paris ^ pom* celle de Texhibition d'une Danse Macabre représ^tée par des personnages vivants, ou, si l'on ne veut point admettre cette supposition, pour celle de la restauration d'une aonce k sa seconde apparation : Tost, tost, tost^ que chacun s'avance^ sont intitulées : Cry de mort. On pourrait aussi voir là, comme je Tai dit plus liant, une allusk» à Tiisage de crier les myaitecs, et en géBéral les spectacles, les fêtes qui devaient être données en public Cet avertissement ou programme, publié quelquefois plusieurs jours

d*avance, s^appelait le cry. Le même nom était aussi donné aox annonces qae raatorUé royale, la jus* tice et le commerce faisaient faire à baate voix dans les rues. H y eut d'abord, en France, une charge unique de Juré-crieur pour promulguer, au son de trompettes et des tambours, les actes émanés de l^aotorité da roL Pliis tard, il exista des jnrés-crieivs, institués en confrérie, qui eurent charge d'annoncer tonte espèce de marchandises, de crier le vin, les objets à vendre et les objets perdus. Chose singulière, ce fut à eux que Ton confia le service des pompes foaèbres el fe privilège de fonmir les robes, maaieaux, chaperons et draperies pour obsèques on funérailles. A ces fonctions, on ajouta celle d'aller crier les morts par les rues de la ville, à condition que chacun d^eux n'en crierait qu'un par jour pour laisser de la besogne à tes confrères. Cest ainsi que, dans l'ancienne Rome, les libitifiant, on desiffmUores, disposaient l'ordonnance des funérailles et conduisaient le deuil; ils avertissaient les amis et les parents du défunt de se rendre à renterrement par la formule anivante, les invitant à se presser : Ad exequias N. Quiri letho datus est quibus est c(mimodum ire^jàm tempus est; ollus ex œdibus effertur. (1) Chose étrange, dans les jeux de tarots où Sgore, comme on sait (voyez précédemment la note 1, p. 12), le personnage de la Mort et où les atonts {atutti] symbolisent les différentes poailliMis soclalesrde mnnlèrp à ofirir, ainsi que dans la Danse des Morts, une allégnrie bmnaine, an point de vue chrétien, on a quelquefois représenté le talsl 4e tsèOe sons In igoro d'nn nègre aux cheveux crépos et nattés. Cette particnlarilé bixarre que l'on peut relever dans le jeu de tarots de tan Valoy, se mpporte évidemment, d'après quelques érudits, au nalb ou jeu de caries des Sarrasins Je me demande encore si ce bonhomme tout noir, qui ressemble & un nègre, ne serait pas un peu l'allié ou le compatriote de ce valet de trèilet On a prétendu qve les cartes t>nt été importées en fin* rope à la suite des croisades, et que les Français les tenaient des Italiens ou des Espagnols. Or, il faut se rappeler que Flamel,qui passe pour avoir fait peindre l'homme noir du dmetière des Innocents, avait été en Espagne ; qu'il y avait compulsé des ouvrages de magie et de cabale où se trouvaient conservées un grand nombre de traditions des Orientaux, et qu'il pouvait y avoir puisé l'idée première de cet homme noir qu'il fit pehidre k son retour au cimetière des Innocents. Ce serait en raison de cette orIgUie tout orien* taie que nous verrions jouer à ce personnage, dnns la Danse Macabre, le rôle d'Ange de la Mort qui n'est étranger ni aux dogmes tles Arabes ni k ceux des Juifs. Quant k déterminer la signification qu'il eut dans l'origine ou qu'on se proposa de

lui donner, en le plaçant sur le pilier du charnier des Innocents, c'est ce qu'il est impossible de faire ; cependant, si l'on voulait recourir à Tinterprétatlon allégorique, peut-être seraitron fondé à y recopnaître une personnification de la peste noire ou de quelque autre contagion. Je dois dire que les suppositions qui précèdent, jointes aux éclaircissements donnés par Van Praet, sur le mot Macabre^ qu'il dérive un peu arbitrah-ement de l'arabe, MaJAar onMakbara ou (au pluriel) Màkabir^ étymologie que d'autres confirment en traduisant Danse Macabre par tanz Ormakabiri, ainsi que le mode d'hiierprétation adopté par ceux qui rapprochent le nom de Macabre de celnide Macaire, l'ermite, l'anachorète égyptien, m^avaientun moment engagé à cherclier en Orient, pnis, par ira acbeminemen naturel, en Espagne, la trace primidve de la Danse Macabre. Mais, lors même que d'autres considérations ne m'en auraient pas dis* snadé, les renaergnemenis. que j'avais recueillis pour me gnidar dans cette voie étaient en trop petit nombre et offraient trop d'hu certitude, peur ^ne Je songeasse à en faire le point de départ d*nn • système nouveau sur l'origine de la Danse Macabre.
Digitized by Google

danse peinte qni remontait au règne précédent De cette manière seulement on peut concilier les témoignages de Noël du Faîl et de Tauteur éa Journal de Paris, qui placent la première exécution de la Danse Macabre, Fun sons le règne de Charles Y, l'autre sous celui de Charles VL Quant à l'idée assez singulière de voir dans cette danse un spectacle imaginé par les Anglais, nous n'aurons pas de peine à en faire juslice. D'abord le renseignement qui nous est fourni par Noël du Faïl établit positivement le contraire ; ensuite, si les Anglais avaient eu quelque droit h cette invention , et si , comme le prétend Villeneuve de Bargemont, le duc de Bedford avait été l'ordonnateur de la fête, Francis Douce, leur compatriote, en aurait certainement tenu compte. Loin de là, il écrit, au sujet d'unedanse exécutée dans l'église de Saint-Paul et appelée Danse deMachabray ou Danse de saint Paul : « Une semblable danse était peinte autour de l'enceinte » des Saints-Innocents^ à Paris; les vers qui l'accompagnaient furent traduits du français en anglais par » John Lydgate, moine de Bury, sous le règne de Henri VI, Les vers de Lydgate furent d abord imprimés à y> la fin de l'édition de Tottel dans sa traduction de la Mort des princes de Boccace (1 55&, in-fol.), et ensuite » dans Y Histoire de la cathédrale de Saint-Pauly de sir Dugdale. » Enfin, ce qui achève de prouver que les Anglais, loin de nous avoir donné la Danse Macabre, nous l'ont empruntée, c'est que les inscriptions d'une Danse des Morts, qui existait dans la chapelle de Wortley-Hall (comté de Glocester), étaient les mêmes que celles qui avaient été traduites du français. La part que les Angles eurent aux représentations de la Diinse Macabre se réduisit donc au plaisir qu'ils y prenaient à titre de spectateurs, car on assure que ce spectacle avait pour eux un grand attrait. Si la question est vidée entre la France et l'Angleterre, elle reste pendante, comme on va le voir, entre la France et l'Allemagne. Selon plusieurs écrivains, parmi lesquels il faut citer la Monnoye, le mot macabre vient de l'allemand macaber, et ce mot, au lieu d'être une simple éi»thète, est le nom même de l'auteur présumé de la Danse. Ces écrivains se fondent sur le titre d'une édition de la Danse Macabre ainsi conçu : Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis édita, et àPetro Desrey emendata. Parisiis, per magistrum Guidonem Mercatorem pro Godeffrido de Mamef {lk90, in-fol. goth.). A ce sujet, Gabriel Peignotfait l'observation suivante: «Le titre de cette édition latine semblerait » annoncer que la Danse Macabre a été composée en allemand, et que son

auteur se nommait Macabre ; mais » cela n'est pas plus suffisant pour le prouver, que les mots, nouvellement composée par G. Marchant qui se » trouvent dans la suscription de l'édition française de- 1486, ne prouvent que c'est Marchant qui en est » l'auteur. » Dans l'opinion de cet estimable écrivain, le mot édita peut signifier composé ou simplement publié, car il eut autrefois ces deux acceptions ; ensuite le mot macabre n'est probablement pas un nom propre, et l'épithète ô'eœimio qui lui en attribue le caractère n'est peut-être que le résultat d'une erreur imputable & celui qui a donné l'édition latine. Ces observations ne manquent pas de justesse, et on les approuve d'autant plus que dans une réimpression de ce texte latin publié à la suite du Spéculum omnium staiuum totius orbis terrarum, auclore Roderico episcopo Zamorensi (1), le titre relaté ci -dessus contient, après les mots versibus alemanicis, la phrase suivante entre parenthèses (id est, in morem ac modos rithmorum germanicorumcompositis) : ce qui semblerait indiquer que l'œuvre du bonhomme Macabre (si tant est que ce nom ne fût point un nom supposé) était plutôt une imitation qu'une conception originale (2). Rien d'ailleurs dans cette phrase et dans le reste du titre n'établit d'une façon certaine que ce Macabre fut un poète allemand, et que l'œuvre publiée sous ce nom eut une origine germanique. A la vérité, ce n'était pas là du tout un motif pour considérer cette édition en langue latine comme une supercherie ima* (1) Rodericù episc. Zamor., spéculum omnium statuum totius mmiea et de ejus laudibus et utilitate , ac illius incommoditate, orbis terrarum, sortem generis humani, ejusque commoda et in- miseriis et laboribus.) U existe à la bibliothèque de Strasbourg un commoda reprœsentans. Ace. Macabri spéculum morticinum^ ex bel exemplaire de cet ouvrage. hibLMeleh.Gotdasti. Hanoy.,1613,in-4-. Daqs cet ouvrage, il est (m Quelques uiispeiisenl que ces mots, c^«èMatem«i»fc«.td«^^ traité des arts libéraui, selon Tancienne division du trivium et du .^ ^^^^ ^ ^^^ rithmorum germanicorum composiHs, s'apquadrivium. Des quatre sciences mathématiques composant le „ ^„ ^^^^^ ^^^^^^ ^^ ^^ Allemands pour k compodiloa guodnt^ium, la musiqueesth seconde, et occupe, livrer', tout un ^^^ ^.^^^ ,3,.^, ^^ n'indiquent pas des vers «ui auraient été chapitre où Pon expose les avantages et les inconvénients de cet ^^^.^^ primliivemenl en langue aHemande. art. (Voy. cap. S9, p. 99, De secunda mathematioe, videlieet de

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.08% accurate

FRANÇAISES ET ÉTBANGÈRES.) 95 ginée par un libraire français, afin (J'écouler plus facilement en Allemagne les gravures de la Danse Macabre. Telle est pourtant Topinion de M^ Fortoul, qui n'a vu dans le texte rapporté ci-dessus qu'une mauvaise plaisanterie. Voici ses termes : « Qtfest-çe que ce nom emprunté de Godeffridq de Marne/" avec sa maladroite » particule française et ses deux lettrés initiales qui correspondent aux initiales de Guyot Marchant? Ne dit il » pas lui-même assez hautement qiji'il a été forgé par le libraire parisien dans Tintention de donner au livre »^une apparence germanique, et de le faire sûrement agréer des Allemands (1)7». Si M. Fortoul avait eu le loisir de s'occuper de bibliographie, s'il avait eu seulement ^us les yeux quelques catalogues de livres anciens, il n'eût certainement point commis cette erreur, et il se fût convaincu qu'il existait en effet à Paris un libraire nommé Godefroi de Mamef, et que ce libraire n'était pas Je seul en France qui portât ce nom (2). Ses réflexions relativement à cette prétendue supercherie occupent donc fort iuutiiement deux pages entières de son livre, et l'on se prend à regretter qu'un homme aussi instruit que paraît l'être Mi Fortoul n'ait pas reconnu à temps sa méprise. Lorsque Peignot disait que tous les savants sont d'avis que; le mot macabre peut aussi bien passer pour une épithète que pour un nom propre, et que l'auteur des explications ou rimes françaises n'était point connu et ne le serait probablement jamais, il était loin de s'attendre à la révélation du nom de Marcade qui nous serait faite par Noël du Faïl , et de celui de le Fébure que nous ferait connsdtre un passée du RespU de morte Mais le Fébure fût-il l'auteur de la Danse Macabre, comme le vers suivant ssmble le donner à entendre^ Je fis de Macabrée ladanse^ on aurait encore à trouver l'explication de ce mot mambrée^ lequel ne serait peut-être autre chose, dans ce cas, qu'une épithète, une expresnon qualificative. La danse de la vieille église de Saint-Paul , à Londres, imitée de notre Danse Macabre, selon Douce, s'appelait indifféremment Danse de Saint-^Paul ou Danse de Machabray. Voici d'ailleurs les différentes dénominations qui ont été appliquées à la Danse française : Danse Mar&tre (Jotima^ c/t< 6our^eoi5(fe Parti, 1&2&). Danse Macabre (édit. de 1&85, Paris, Guy Marchant, et la plupart des éditions postérieures). Danse Machabray ou Machabrey (d'après Douce et d'après .l'édit. in-8» de 1589, Paris , Jiacques Varangue) (3). (1) Hipp. Forioul, loc, cit,^ p. 115. (2) Pour en avoir la

certitade, il suffit de {eler les yeux sur la nomenclature bibliographique ci-après : l*" La nef des folz du momfe; au recto de ravant-demler feoIUet on lit : Cy finist la nef des folz du mande premièrement composée en alleman par maistre Sébastien Brandt, docteur es droitz, consécutivement d'alleman en latin^ rédigée par maistre Jacques Locker. Reveue et ornée de plusieurs belles concordances et additions par le ditBrandt^et de nouvel translate de latin en français, etc., et imprimé pour maistre lehan-Philippe Mansiener et Geoffroy de Mamef, libraires de Paris, Tan de grâce MGGGGXGYIJ (Infol.) Dans une édition postérieure, à la date du VIU jour du mois de feburier MCCCCXCÏX, on lit ces vers : .... Dedâs oeste ner Qnl de saint eH la porte et la def, Chascun peult veoir qui vaalt vertu ou vice, ' Par ce HVkvt et petit édiffiee Que trouverez chez Geoffroy de Hamef. Celte citation ne prouve pas seulement que Geoffroy Mamef était réellement Ubraire & Paris, elle prouve aussi que ce libraire s'occupait de répandre dans le public des traductions d'ouvrages jouissant d'nne célébrité populaire. Or,rallégoriede Brandt rivalisait à cet égard avec la Danse Macabre, dont l'édition latine avait paru en 1490, c'est-^-dire sept ans avant l'édition française de la Nef des fous, n se peut que Marnef, qui avait publié pour les Français roavrage de Brandt, ait publié 1i llntention des Allemands la Danse Macabre avec un tiexte latin, a* Le mystère de la Conception H Natityité de la glorieuse Vierge Marie, avec le mariage d'icelle, la Nativité, la Passion, etc. ^ jouée à Paris, l'an de grâce mil cinq cens et sept, imprimée au dicl lieu pour Jeliean Petit, Geu/frov de Mamef et Micbel le Noir, libraires^ jurés en rUniversité de Paris, demeurant en la grant rue Saint* Jacqnes. 3* L'Histoire et Crofiicque de Clotaire premier de ce nom, VU roy des FrOcoys et monarque des Gaules, Et de sa très illustre espouse : Madame saincte Radegonde, etc., par Bqucbct Potiers, Enguilbert de Marnef, 1517, in-S'i (Voy. Brunel, Uan. dulibr,, 1. 1, 2* part, p. 431.) U* Les Triumphes de la nohle % amoureuse dame et lart de honr nest^nent aymer compose par le traver^eur des voyes périlleuses. Et sont a vêdre a Poicticrs*a lenseigne du Pellican par Jean de Mamef... et par Enguilbert de Marnef frères, 1532, in-fol. V Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées depuis la nativité de Jésus-Christ^ jUsques à nostre siècle : extraictes de plusieurs fameux autheurs grecs et latins ; mises en nostre langue par P. Boaisloau, sumomé Launay. Paris, de Mamef, i^e^, ln-8' (Voy. le Catal. des livres, dessins et estampes de feu M. J^-B, Hnsard. Paris, 1842, !'• partie, p. 632.) 6T^ 15 livresde la Métamorphose d'OMe interprète en rimes

françoises par Fr. Habert. Paris, Jérôme de Marnef, éd. de 1673, 1574, 1680, etc. (Voy.BnMiet,Jlfoii. dulibr.,i. 11, 2« partie, p. 599.) (3) Les L. XVin hulictains, ci-devant appelles la Danse Mâcha* brey, par les quels les chrestiens de tous estais sont Himulés et invités de penser à la mort. Paris, Jacques Varangae, 1589,in-8% sans figurer, ^_ . Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.60% accurate

M ORIGINE ET fiTATISnQUE DIS DANSES DES MORTS

Dame Maeabrée (d'aj^èB le Respit de mort, ms. du xv' siècle et le ms. de la fSt\. nat. n* 7M0, anciennement au fmids Golbert, scms le n*" 18&9). DMse Maroade (d'après Noël du Fall , CotOes ffEutrofel). Dame des llachabée&{édit. de 1726, Troyes, Pierre Garnier, et pluâeurs autres éditions de la Danse Macabre renouvelée du vieux gaulois» Id., Garpentier, Supplément au Glossaire de dn Congé, 1766) (1\ Danse Hacabée (édit. de 1739, Troyes, veuve J. Oudot et Jean Oudot fils, et la plupart des grosâ^^ éditions de Troyes). Le mot marâire du texte de la Chronique du bourgeois de Parié peut passer pour un lapsus linguœ ou pour une erreur de copiste ; car on ne saurût admettre qae Tauteur ait voulu qualifier ici fo Mort de marâtre, d*autant plus que dans ie second passage de cette chronique, où la mênoe danse est encore une fois mentionnée, elle reçoit son nom ordinaire de Danse Macabre, Cette dernière dénomination, qui lui est communément attribuée, est la seule qui se rencontre sur le litre des plus anciennes éditions du poëme. On a proposé pour le mot macabre un grand nombre d*étymologies , mais il faut avouer qu*ellea sont asees peu satisfaisantes. Raynouard, dans son Choiœ des poésies des troubadours (t. V, p. %i)t cite on dievalier nominée Mareabrus, originaire du Poitou, lequel vivait en lâ&6 (d'autres disent va^ 1350) et composait des vers (2). Dans un vieux poëme intitulé Par^^opeti^, il est aussi question d*nn comte JlCarcabers (pour Marcabres); mais ni le iTO(ri>adour poitevin , ni le comte Mareabers n*ont rien k voir dans l'origine de la Danse Macabre. Francis Douce (â), après s'être appliqué à combattre ceux qui font du mot fMca6rele nom d'un poète français ou allemand, s'attache à démontrer la fausseté de quelques unes des antres étymologies d'où l'on fait venir cette expression* Parlant ensuite de la peinture dans laquelle Orcagna, au Campo-Santo de Pise, a représenté les Trois Morts et les trois Vifs, il remarque que les trois vivants arrivent à la cellule Ae saint Macarius, anachorète égyptien, qui leur donne, en leur montrant les trois morts, une leçon de morale (&). Rapprochant cette circonstance de ce que l'histoire des Trois Morts et des trois Vifs était rappelée dans la Danse des Morts des Innocents, à Paris, de ce qu'elle avait été pdnte (5) sur le portail de l'église du même nom en l&OS, de ce qu'enfin toutes. les éditions de la Danse Macabre contiennent cette légende. Douce s'exprime à peu près ainsi : a D'après ce qui précède, il y a toute raison de »

croire que ce nom de Macabre, si fréquemment et sans autorité appliqué à un poète allemand inconnu^ x> se rapporte en réalité au saint, et que son nom a subi une faible et évidente altération. Le mot macabre » est fondé seulementsur des autorités françaises, et le nom du saint, qui dans l'orthogrAphemodeme de cette » langue est Macaire, aurait été dans beaucoup d'anciens manuscrits écrit Macabre^ au lieu de Macavre, la » lettre 6 étant substituée à la lettre u par le caprice, l'ignorance ou Tînattention des copistes, » Cette docte supposition n'a point eu Tassentin^ent de M. Achille Julnnal ; nous savons que l'auteur de VEa^licaiion de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu fait obs^rer que la vie de saint Macarius, ermite égyptien, rapportée par les Bollandistes avec toutes les légendes qui y ont trait, ne contient pas Thistoire des Trois Morts et des trois Vifs. Selon lui, dans la peinture d'Orcagna, saint Macaire joue le rôle assigné au Docteur ou Coryphée dans nos première^ pièces de théâtre; ce serait donc à ce titre que figurerait dans la Danse Macabre publiée à Troyes, en 1528, par Nicolas le Rouge, l'ermite {larmite) placé auprès des trois morts. Plusieurs écrivains, entre autres M . FortcMil^ adoptent la version de Douce et rapportent le nom de Macaire à saint Macaîre ou Macaure (6), en sorte qu'ils en font un nom propre. Comme nom propre, on ne Ta' rencontré jus(1) « Maékabœorwoi tHiêrea, ou/po Daftce Uacahrc » Unwu.. i767, t I, {i. 481) v BakUimcd, dans tott examen «ir (2) Voy. encore Stgt&irt littért^redeê tmybadéws (anoD. v, Orcagsa et Ètommà, dans sa PisêiUusirée. Ucumede SaiEto-Mafe; Paria, 177A, U* 9^ 2M). Paas Naa-<5) (Teat souciée et noo peiate qu'û faai dke: M. AcUUe ttadamas (Vitœ foetarum prùmneialwm, 6S) , k nan de ce Jvbhial n^ i»aliit remarqué cette errear. troalndoor eat écrit : Murchebmgc («} Le aom de Macaire, qui a'écrivait aoflai Machaire, u*étaài (3) Cité fiar M. Ach-iabinal, £xp/. de la Jkmêe de» Morte de paa à beancoap fNrès aasai rare que celui ûRMoocàre; il ae reola Chaise-Dieu^ ea noie. contre même très fréquemment aux ziu* etxiv* iièdea, «oa (4) Voy. Vasari , dans sa vie d'Orcagna {ViU de'pittori, éd. oa peut s'en cMTaiaere A roavertare des aacÉBaa litres. On die

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.92% accurate

qtttei qa'imeseide foi&duB le taite même de la Danse fraoçaifie. ^exemple qu'on en dist ert laleçoo da me. de la Bibl. naL» oolé Sitpplémmt 682, oti le Docteur est appelé Maeh^^. Maïs ce numiiaeritt eomme tooe ceox qui cantiemieoi des versimis du même poème, est sui^posé n*étre qa^ooe translatioii des Danses imprimées. Du reste» la présence de renmte qu'on prend pour saint Maeaire ae pfowre pas gnmd'Gbose, et n*a probablement pas eu l'influence qu'on M suppose sur la dénomination du lugubre col« loqos de renvoyé funèbre elde ses victimes. En eflbt, dane le Débat du eorpi et de Vâmef qui fut joint à la Danse Macabre non moins aacienaement que le dit des Treie Morte et dee trois Vife^ car il est d^ dans l'édition de 1&86,. ou première édition de la Danse des Femmes (Paris, 7 juillet, Gdt MAscHàitr), on trouve on antre ermite, l'ermite PhiËbert ou Fulbert, qui préside à ce débat, dont on lui attribue la vision* Pourquoi le premior saint visionnaire aurait-il la préférencœ sur le second {!}? Mais il est une antre étymoiogie, un peu forcée pettt*6tre, à laquelle Van Praet a cru devoir s'arréletr (3). D'après cette nouvelte opinion. Macabre serait tûré de Parabe mag^ ou magbwah^ cimetière, et Danse Macabre signifierait dame de cinMière (3)« C^ est savant, benërovalo; mais il estdouteux que cela S(Ht vraL Ailleurs on aécrit (h) que la ronde funètm tirait son nom de deux mots e^reesé d'après lesquels oo pourrait l'^ipeler Danse infer* nale. Peut-être, en dteant cela, songeait-on à deux vers grecs qui lurent ajoutés à une inscription latine, lors de la restauration de la Dsise du GrandrB&le par Jean Hugues Klauber, en i56&« Ces v^rs, par un double jeu de mots^ font allusion au nom de Macabre, lequel , grâce à l'imprimerie, était d^à très répandu bœrs de la France: OpOt TcXo; (MOlpOV pCOUi hçr^i opa ptoowf cou. Massmann, après avoir passé en revue toutes ces étymolQgies, qui le laissent dans le doute, se décide lui-même à faire une supposition, vaille que vaille, conutte on dit vulgairement. Ayant lu quelque part (5) qu'il existe, dans le village de Cervières, département des Hairtes-Alpes, une danse année qui s'appelle Bachu-ber, il se demande si le nom de macabre ne devrait pas son ori^e à une formation analogue ; ainsi Macha-ber. 11 ajoute que ce rapprochement entre une danse armée et une Danse des Morts se conçoit aisément En cela il a parfaitement raison, nuds sa formation de Macbaber sur le modèle de Baehuber est tout à fait conjecturale. U en est de même de l'origine que Ghorier prétepà assigner à notre Danse, lors« qu'il

avance assez légèrement, dans ses Recherches sur les antiquités de Vienne en Dauphiné (1659, p. 15), qu'un bourgeois appelé Marc Apvril fit présent, au chapitre de Saint-Maurice, d'une pièce de terre et de moulins dits de Machabray^ et que de là est venu le nom de Danse Macabre par corruption» A la vérité, le nom de Machabray a également appartenu & la Danse Macalnre. Nous savons que la représentation (Thes. anecdot^u I» p. 78A) nn Uachalre de Sainte-Menehould, « la Daose des Morts usit^ en France, > {La Danse des Morts cheTalier français vivant en iSOA. Un autre cbeyalier, nommé dessinée par H. HoWein.p. 110.) Maeaire ou Machaire, figare dans Tanecdole légendaire du Chien (3) Dans son Catalogue des livres imprimés sur vélin de la de Montargis. Enfin, il parut à Venise, dans le temps où les Bibliothèque du roi (t. IV, p. 174)). premières danses macabres voyaient le Jour en France , Touvrage (3) D^autres écrivent Makbar et Makbarat^ au pluriel Makabir. suivant, d'un certain Macarins : Macarii Mutii equitis camertis Cette étymologie, assignant une origine orienule 'à la Danse Made triumphoChristi poëma (in fine). ImpressitVenetiispresbyter cabre, reporte notre attention sur le Bonkamme noir et sur les Franciscus Lucensis cantor ecclesie S. Marci et ArUonius Pran- sources cabalistiques où Flamel puisait, dit-on, les secrets de son ctfct (alias de consortibus). Venetiis litterarum artifex ^ anno art,et probablemeotaussi certains modèlesde figures allégoriques. MCCGGLXXXXVIIII (1499), die XXIIJJ menais mardi. In-4* (ca- L'idée de Van Praet a été souvent combattue, mais elle a trouvé ractères romains). Cet ouvrage a été réimprimé à Strasbourg, in quelquefois des écrivains disposés k Tadmettre. (Voy. Millln, œdibus Matthiœ SchUreri, en 1509 et en 1513; puis à Cologne, Magasin encyclopédique , 1811, déc, p. 367; et J, Grimjp., in œdibus Martini Werdensis, en 1515 (in-4'). Deutsche Mythologie, 1844, p. 810.) (4) Voy. Mélanges tirés d'une grande bibliothàque (par le mar* (i) C'est là ce qu'on peut opposer au raisonnepuent suivant de qiUs de Paulmy et Consunt d'Orville). Parla, 1780, t, Vil ; poésies M. H. Fortoul : « On peut conclure, en toute rigueur, que, comme du xvi* siècle, p. 22. 9 il n'y a point de Danse Macabre sans la légende de saint Maeaire, (5) Dans Kilian, Georgia oder der Mensch im Uben und im » c'est celle vision même qui a fait donner le nom de Macabre & StaaU. (Uipzig, 1806, 1. 1, p. 396)» Digitized by Google

figurée qui existait jadis de celle-ci dans la vieille église de Saint-Paul, à Londres, était appelée indtflë* remraent Danse de Saint-Paul ou Danse de Machabray; nous savons aussi qxie ce dernier nom figure en tête de réditioade Jacques Varangues, qui parut en 1589. On pourrait croire que Machabray est la forme anglaise de: Macabre, de même que Macaber parait en être la forme latine ou allemande, et que latra^ duction de John Lydgate aurait fait connaître cette dénomination en France au xv' siècle. Mais on lit dans le Respit de mort, qui fut composé sous le règne de Charles V, vers lâ79 : Je fis de Macabrée la danse. Entre Màcabray et Macabrée, il n'y a que l'orthographe qui diffère, si bien qu'il faut en induire que les Français employaient, antérieurement à la traduction du moine anglais, les deux désignations Danse, Marcabre et Danse Macabrée, bien que la première ait prévalu dans la suscription des plus anciennes éditions du poëme. Le mot Macabrée, par une inadvertance de copiste ou par un caprice de prononciation, aura fait quelquefois Macabée ou Machabée*(Macaire, suivant Douce, a bien fait Macabre) (1), et Ton se sera plu à voir là une allusion au nom des sept frères martyrs du livre des Machabées, bien que les circonstances de leur supplice n'aient rien qui motive un rapprochement avec . la Danse des Morts (2). De même Macaber, forme latine ou allemande de Macabre, fut co)ifondu avec Maccabaer ou Macchabâer, d'où la défmition de Garpentiér dans son Supplément au Glossaire de du Gange : Machabœorum chorea, vulgo Dange Macabre, ludicra quœdam ceremania ab ecclesiasticis pie instiiuta, etc. (3). Il faudrait que cette confusion remontât assez haut pour qu'on s'expliquât la mention^ faite dans un ancien document, d'une Danse des Machabées exécutée dès Tannée 1453. Ce docmnent est celui dont l'existence a été révélée par l'auteur de la lettre insérée dans le Mercure de France, du mois de septembre 1742* J'en ai donné plus haut connaissance au lecteur; mais le passage cité, quelque positif qu'il soit & certains égards, n'établit point que la Danse des Machabées ait été absolument la même chose que la Danse Macabre , et la seule attestation qui permette à cet égard de conclure pour l'affirmative, est celle que nous venons d'emprunter tout à l'heure à dom Carpentier. Le mot Marcade, que nous donne Noël du Faïl, m'inspire assez peu de confiance; j'y vois, comme dans celui de Marâlreàu Journal du Bourgeois de Paris, une erreur de copiste ou bien une inadvertance de l'auteur lui-même. 11 y a des

écrivains qui ne se défient pas assez de leur mémoire, et qui ne se font aucun scrupule d'orthographier au hasard un nom dont ils ne se souviennent pas exactement. Au surplus, Marcade, de même que les autres formes, Macaire, Macaure, Macabée, Machabée et Macaber, se rapprochent beaucoup de Macabre (ft). Au contraire,* Magbarah ou Makbarah, • (1) 11 faut se rappeler qu'au moyen âge les règles de Torlliographe étaient très variables, ou pour mieux dire, qu'il n"^ en avait point. La plupart du temps on écrivait comme on parlait; chaque iadividu réglait son orliiograpbe sur le mode de prononciaUon usilé dans la province, ou dans la contrée où il était né; Je pourrais citer des mots tellement déflgurés par ces difTércntes prtliograpiies, qu'on est à cent lieues de croire, au premier abord, qu'ils désignent tous le même objet. Les variantes du mot Macabre^ où les commentateurs voient autant de sources étymologiques diCTérentes, ne sont peut-être que le résultat de semblables caprices d'écriiui e ou de prononciation. (3) O créature raisonnalilc Qui désire le finnameut. Voici ton portrait véritable : G*e«t la danse des Machabées, Où cbacim à danser apprend . . • (Texte de la Grande Danse Macabre, Troyes, Pierre Garnier.) Ce sont les grossières éditions de Troyes qui nous donnent Machabées et Macabée : La grande Danse Macabée des hommes et des femmes historiée et renouvelée, A Troyes, chez la^veu ve de J, Oudot et Jean Oudot fds, 1729, in-/i% (3) Un cloître, attenant à la cathédrale d'Amiens et détruit en 1817, portait lenom de ilfaca6^e. M. Maurice R ivoire y remarqua des vestiges d'une peintuk^ qui avait probablement motivé cette dénomination, à moins que l'on ne préfère admettre que ce soit la peinture qui ait tiré son nom du cloître. (û) Suivant la prononciation allemande, Macaber, Machaber, Maccabâcr, sonnent à l'oreille des Français à peu près comme Macabre, si bien qu'on en a pu faire, en les introduisant dans notre langue, tantôt Macabre, tantôt Macabée ou Maccabée. Les diverses élymologies proposées pour ce dernier nom sont du reste tout à fait appropriées à Fidée fondamentale de la Danse des Morts. Suivant Drusius, Machabeus signifie einerloschener, littéralement unéteint^ en d'autres termes, un mort. Hottinger prétend que cela veut dire gui abat beaucoup , qui frappe et renverse par terre {der viel zu Boden schlugt). C'est une interprétation analogue à celle des historiens qui dérivent Macabre des deux mots anglais ta make (faire) et to break (rompre, briser.) Qaant au nom de Macaire, quelques uns le font venir de mâcha, percussio et rio, magister, comme 8*il devait êlre puisé à la même source que les mots grecs exprimant une idée de

destruction : par exemple, paxoupa, fait de/Aa;(opLat, pour machœra, épée, sabre, coutelas, cimeterre ; d'où les expressions latines de macherium, courte épée, poignard, couteau, et machero^ phorusy qui porte une épée. S'il fallait suivre cette voie commode et ne s'attacher qu'au sens, on pourrait aussi former quelques conjectures avec macère, maigrir, devenir maigre; macerare, amaigrir, atténuer, s'aflTaiblir ; mocer, maigre, mince; rnoc^ralto, macération, corruption. Digitized by Google

 ainsi qu'une aatte étymologie itès artificielle qui fait de Macabrée le composé des ïnots anglais tomake (faire) et io break (rompre), semblent constituer des rapprochements de pure fantaisie. Somme toute^ le nom de la Danse Macabre est et demeurera peut-être longtemps un mystère. Quant & la Danse même, qu'elle ait été à la fois et presque simultanément une poésie, et peut-être un sermon en vers, une peinture, une représentation plastique, un spectacle dramatico«-reUgieux, une véritable danse, c'est ce dont il me parait impossible de douter à présent. Je Viais donc plus loin que M. Paul Lacroix, qui, dans un travail récent (1), assure de nouveau que la Danse Macabre a été jouée ou peinte au cimetière des Innocents, & Paris; je dis qu'elle a été probablement Tun et l'autre, et cela non seulement au cimetière des Innocents, à Pa^iSy mais encore ailleurs. La raison en est simple : dans ces temps extraordinaires, quand une idée frappait les esprits et avait en elle un germe de popularité^ elle surgissait en tous lieux, pour ainsi dire spontanément, et prenait aussitôt mille aspects divers. Chacun s'en emparait pour la façonner suivant ses aptitudes propres ou les besoins de son public, qui le prédicateur, qui le po^te, q^i Vymagierj qui le sculpteur, qui le peintre, qui le musicien. Elle appartenait à tout le monde et n'appartenait à personne, si bien que l'œuvre de l'un n'était pas inspirée par le travail de Tiautre, mais par le rayonnement de la pensée universelle. Voilà pourquoi il est si difficile de déterminer l'ordre chronologique des manifestations litléraires ou artistiques d'un sujet quelconque à celte époque. Yoilèi pourquoi on ne peut dire avec certitude si la ronde funèbre fut, comme poésie, antérieure à la représentation figurée (peinture, sculpture), et comme représentation figurée, antérieure au jeu scénique, ou si le contraire eut lieu. Yoilà pourquoi enfin la nationalité même de l'œuvre est en quelque sorte introuvat>le, et lorsqu'elle semble se révéler^ elle n'inspire que des doutes. Toutefois, que la Danse Macabre soit française ou qu'elle ait pris naissance en Allemagne, je ne suivrai jamais l'exemple de ceux qui appellent indifféremment de ce nom toutes les rondes funèbres. Les anciennes Danses allemandes qui ont le plus de ra|)port avec \ea Danses imprimées en France sous le nom de Danses Macabres ont un tout autre titre. Pourquoi les appellerait-on Danses Macabres quand ce nom sert si bien à distinguer un type spécial de Danses des Morts, dont la popularité, sinon l'invention, revient principalement à la France. G' est en France que^cette composition

lugubre est devenue célèbre sous le nom de Danse Macabre, et quand vous nommez celle-ci, je comprends sur-le-champ que vous voulez parler de la Danse exécutée au cimetière des Innocents, ou du texte avec figures dont les nombreuses leçons manuscrites et imprimées forment une des parties les plus précieuses de nos richesses bibliographiques. Mais si vous employez cette dénomination au hasard, je ne sais plus si vous voulez faire alfusion à la Danse d'Holbein, ou h celle de B&le, ou à toute autre. De là une confusion inévitable dans les dénuées qui les concernent. L'histoire des Danses des Morts n'est^lle pas déjà suffisamment embrouillée? Pour ce qui est de mon désir de la rendre plus claire, en ce qui touche la Danse Macabre, je n'ose me flatter de l'avoir rempli ; mais pour justifier auprès du Jecteur les incertitudes que je laisse planer encore malgré moi sur cette matière, je dirai, en empruntant les paroles d'un de nos écrivains les plus estimés, que « n'estant moy » mesme raisonnablement satisfait pour ce regard, je ne conclu rien, et suffit que, suivant ma devise, » j'ai recmilli ce qui était espars et délaissé: ou si bien caché qu'il eust esté malaisé de le trouver sans » grand travail (2). » 4» La Danse desMoiitsdë l'jsglïse Saint-Paul, a Londres, dite Danse de Saint-Paul ou Danse de Machabrat (lA.t%3- — Cette Danse, qui exista jadis dans la vieille église de Saint-Paul, autour d'une galerie, paraît n'avoir été qu'une copie de la Danse française du cimetière des Innocents (3). On a ci-dessus la date approximative de cette reproduction. Les vers qui accompagnent la Danse française furent, suivant l'écrivain F. Douce, traduits du français en anglais par John Lydgate, moine de Bury, sous le règne de (i) Le Moyen 49e et la Renaissance; Cartes à jouer ^ par vait et qui avaient ane grande célébrjlé. Quant à la Danse Macabre, M. Paul Lacroli. il$ n^en emparèrent pour orner Tëglise devînt-Paul, soit qu'ils (2) Faudiet, De la langue et poésie française^ liv. I. l'eussent Tue représentée sur l*éciiafaud des Innocents, soit qu'ils (S) On sait que les Anglais, chassés de Paris, enlevèrent de l'eussent trouvée reproduite à Paris, ou dans tout • autre Heu en réglise et da cimetière des Innocents les reliques qu'on y conser- France, paria peinture ou déjà même par la gravure m bois.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.71% accurate

IB ORIGINE ET STATiSTtQUE DES DAN8BS DES MORTS

H«nrî Vf, et imprimés d* abord à b fin de Tédition de Tottel, dans sa traduction de la Mûrt rfev princeê^ de fioecace (155 A, in-folio). Ils panirent ensuite dans le iroisièine tome du Monastieon angUcanum^ de Guill. Dugdale et Rog. Dodsworth (Londini, 16S5, 6i et 75^ â vol. in-foHo, fig.; voy. t.-Ill, p. 368 et sntv.), et enfin dans VHisleriaeccleBiœeathedraUsSanctiPmiU Lon^tneffm (en anglais) du même Dng<dale (voyez l'édition de Londres 1658, car ils manquent dans celle de Londres 1716, in-folio). Quant anx figm*es de la Dan^ murale, on commença à les détruire le 10 avril lë&O, en même temps qu& la galerie où eîles étaient placées (1). 5* La DAffSB DES Morts do cloître db la Sainte-Chapelle, a Oijroiv (l&â6). — 1^ rang que j^assigne à cette production ne lui appartient peut-être pas, c'est-à-dire qu'entre elle et la Danse Macabre, considérée comme Danse murale, il peut avoir surgi d'autres monuments du même genre, soit en Allemagne, soit en Angleterre. Toutefois, comme j'ai déjà exposé les raisons pour lesquelles on ne saurait considérer l'ordre chronologique que j'ai suivi comnie invariable, je ne me fais aucun scrupule de passer outre, prévenant le lecteur que je renouvelle ici cette observation une fois pour toutes. On avaît complètement perdu te souvenir de la Danse des Morts du cloître de la Sainte-Chapelle, lorsque, un peu ^vant 1826, un amateur de recherches sur l'histoire, les mœurs et les usages du moyen âge, M. Boudot, découvrit dans les archives du département un renseignement qui lui révéla l'existence de ce monument artistique. La nouvelle de cette découverte fut communiquée par M. le docteur Vallot, membre de l'Académie de Dijon, à son confrère Gabriel Peîgnot, qui ne manqua point d'en instruire le public dans ses Recherches. Cette danse fut, dit-on, exécutée (peinte ?) en 1436 par un nommé Masoncelle. Quant à décider si elle était une reproduction ou une imitation de queKjue autre danse plus ancienne, ou si elle avait les caractères d'une oeuvre originale, c'est ce qu'on ne peut faire, attendu qu'il n'en est resté aucun vestige. 11 faut, du reste, se garder de la confondre avec une Danse des Morts brodée sur étoffe qui se trouvait autrefois dans l'église de Notre-Dame de Dijon, où elle servait de décoration mobile pour les cérémonies funèbres. J'en parle ailleurs. 6* La Grande Danse des Morts de Bale, ou Danse des Morts du Granb-Bale (1486-1441). — On ne peut fixer avec certitude l'époque où cette danse fut

peinte; les dates rapportées ci-dessus ne sont qu'approximatives : Peignot opiiie pour la seconde et Achille Jubinal l'adopte sans hésiter, ce dont Massmann, je crois, lui a fait un reproche. Pour édifier le lecteur sur les particularités de cette Danse, il me suffira d'emprunter, à la dernière édition des gravures de la Danse de Bâie, par Merlan, une narration historique fort bien. faite dont j'aixonstaté l'exactitude sur presque tous les points. J'y ajouterai, en note, les réflexions que certains passages m'ont suggérées eties additions que j'ai cru devoir y faire. « Cette Danse des Morts (la Grande Danse des Morts, de BâIe) fut longtemps attribuée à Hdbetn par » la voix publique (2), qni se plaisait à faire honneur à cet artiste célèbre de tout ce que sa ville imtalc » offraitde plus remarquable en peinture. Cette erreuren entraîna une autre qui est un exemple, aprèsmille, (i) Les débris en forent recueillis par le duc de Sommerset qui ment les sujets de celte Danse peints sur le mur voisin de Tëglisc gouvernait la Grande-Bretagne sous le nom du Jeune Edouard V.l. Saint-Jean, tandis qu'elles n'étaient autre cliose que les images (2) Massmann a dressé, pourainst dire, Titinérairede celte erreur dessinées par Holbein, jointes à quelques auires tîrérs de la vériea énumérant tootes les circonstances qui ont concouru à la pro- table Dante du Grand-Bftie. Cependant celte dernière avait été pupager depuis rinatant où elle prit naissance jusqu'à T^poque âic- bifée dès 1621, à fiâle même, par Jean-Jacques (Jacob) Mcriuii ; tuelle. Les étrangers sont d'autant plus excusables de s'être laissé mais, chose inconcevable, J. -Conrad Mecliel, en 1715, ne se fît séduire par une aussi fausse opinion, que les Suisses eux-mêmes aucun scrupule d'en prendi-e le Utre mot pour mot, dans son édition ne rataient point repoussée. EnefFetidès 1588,c'étiltdéjàun foit des gravures d'flolbein, de telle sorte qu'une confusion devint généralement accrédité parmi eux qu'Uotbein pouvait être auteur inévitable entre les publications de ces deux artistes et de leurs de la Danse du Grand-Bâle. Le Poéta laureatus Planensis et ci- successeurs. Il suffitde confronter les titres de ces publications pour toy«n de BAIe, Uuldridi FrôUdi , puis Jean Conrad de Mechel, voir combien il était facile de se méprendre et de croire, non pas ÛÊBB ses diferses éditions renouvelées des gravures sur bois de 5 une différence d'ouvrage, mais à une différence d'édition. Fr'àikh (1718, 1724, 1735, 17/||0, 1769, 1786, 1796 , trompèrent Johann Jacob «ekian, 1621. Danee du Grand-Bàie. le pabttc en laissant croire que les gravures qu'ils annonçaient ToiUeii-Tantz, WiederselbeinderweitberfknbtenSMt Maselals comme étant la Danre des Morts de Bftf e reproduisaient effective- ein

Spiegel Mensckliehеr BeschaffenMt gantz kiimUiehmit kb^Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.63% accurate

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES. M » du pouvoir delà prérentîon* On vouhit retrouver dans ces tableaux lea traits caractérist^ y> son pinceau (M. Alexandre Dumas, entre autres), sans faire attention que^indépendarament de l'ioféri Acité » de ces peintures, les costumes et plusieursautres circonstancei» attestent uœ époque beaucoi^) pl4isai»cieftne» » Aujourd'hui tous les doutes sont dissipés à cet égard, et c'est à peme si on laisee àfiolbeiu rhûuneiir d'&vœr »» retouché ces tableaux (1), honneur dont sa réputation peut se passer. Du reste, Holbeia a inventé et » dessiné aussi une Danse des Morts qui a été fort bien gravée en b(H8, fcNrmai in-i2, probaUeffient par » Hantz J.eutzelburger, surnommé Frank (3). Elle existe en plusieurs éditions qui toutes sont devenues y> rares (3) ; on peut les voir dans la bibliothèque de l'université de Basle» ainsi qu'use aecoade (/t), oà les digen Farben gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwufiderung zu sehefi tjtf. Getrwkt zuBaselbey Johann Schrôter, 162I* In-ZT. JouAifii GONAAD M£GB£L, 1715. Donte d'Holbein (la mémeqœ celle de Ficilich.) Der Todten-TanU Wiederselbeinderweit berilhmten Stadt Ba-' sel, als ein Spiegel Men»Mieher Besehaffenheit, gantz JainHiieh mit lebendigen Farben gemahlet; nicht ohne nutzliche Vertvunderung zu sehen ist. Basel, Drukls Johann Conrad ix)n Mechel, annoMDCCXV. Aussi une foule d'écrivains, dupes de la supercherie de Fro> Itch et de Conrad de Mecfael, ont répété à l'en?! jusqu'à ce jour, gwe la Danse des Moris de Bftie avait été peinte par Holbeln. Cette opinion se trouve eiprioiée dans V Antiquaire du min {fienk-^ wiPtd., nmz. BhêinisehAntiquarim^ 1739, p. 127); danile SchUderboekûe Van MMider (Amster., 1608 et 1618); dans VEncomium Moriœ, d'Ërasme, publié par Charles Patin, en 1676; dans la Vie dee peintres floÊnands, allemands et hollandais, par J.-B. Descamps (Parte, 1753, 1. I, art. Holbeir) ; dans la Bibliothèque de Fabridus ; dans le Dictionnaire géographique ée la Martinière (au mot Bam,e) ; dans les Mélanges tirés d'une grande bibliothèque, par le marquis de Paolmy (i. », p. 136) ; dans le iVotttwati dictionnaire historique, pvMIé en 17»9; dans le Dsctûmnaireétymo^ logique d« Fr. Noél et G. GarpenUer; et dans beaocotip d'autres livres, notamment dans un grand nombre d'Itinéraires et récils de voyage, comme le Voyage de Suisse, par Bumet, publié en 1690 (p. 382). Cette opinioa était si universellemenl accréditée, qn'en Amérique et Angleterre il a paru des éditions de la Danse des Morts d'Holbein dr>m le

titre laisse également supposer qu'elles reproduisent la suUe des tableaux de la Danse du Grand-Bâle. Les anienrsquise sont tenus en garde contre cette opinion, on qui Tout combauue avccforce, ne sont pas à beaucoup près aussi nombreux que ceux qui Pont soutenue et reproduite. Jrasen, OHgine de la gravure, t. Up. 119; Walpole, anecdote* ofpaintinginEngland, 1762-71, 1. 1, p. 74.; Martin Gerberl, Iter alem. {Voyage en AUemagne et en France pendant les années 1759-02), Francfort et Leipsig, 1767, p, 337-338; Coxe, Uttres sur la Suisse, traduites de raJiemand en fiançais par M. namond, 1782, t. II, p. 309-311, commencèrent à en faire soupçonner l'inexaclitude. JEn France, G. Peignoi, mû par le désir de dissiper tous les doutes à cet égard, entreprit un travail destiné à prouvei- au publie que la Danse de Bâie différait eniièrement de la Danse d'Uolbtân. Les recherches auxquelles II se livra dans ce but renlraTnèrcnt si loin, qu'au Heu de irallcr purement et simplement cctie qwesilon, il embrassa tontes celles qui se rapportaient directement ou indirectement aux Danses des Morts. De cette manière, son ouvrage acqutt les prafontoia d'ime monogmpMe oomplèle du sojei^ et devlDi un exeeUm pride pour les blatorienB comnie pour les WWiopFiphe» q«i pKnioil quelque iDlérèt à cette matière. MM. Uinwlyie F«riiMl et AebiUe JoblMi , r<!erivaia an^ais Francis Douce» le» édUcnn des hmns initiales oniées d'ttae Danse des Morts par Holbeln , et quelques autres «ttcore, lasis* tèrent, à Fexemple de G. Peignoi, sur la fausKté de raH^tfmi qa'Holbein était Taoïeur de k Danse des. Morts peinte sur le mur du cimeiièré de l'église Saint -Jean. Grftce à ces constants efforts, il faut espérer que la vérité sera bientôt généralement reconnue et que l'ion tiendra compte â l'avenir de osa révélatlom. Je sais bien que les auteurs qui se plquent/l'amuser le public, et qui se soucient fort peu de Tinstruire, se font volontiers les complices des préjugés populaires qui peuvent donner du relteC et de l'intérêt à une tradition locale. Toutefois on ne devait point s'attendre à voir un écrivain comme M. Alexandre Dumas mettre de nouveau en doute et traiter ausn légèrement qu'il l'a fait. daiB un feuilleton sur Jean Holbeln, écrit il y a quelques années» une question d*art que les bonmies les plus compétent» ont définitive^ ment résolue. Parlant de la Danae dea Morts de Bftle, qu'il place sur les murs du cimetière SainX-Pierre, cet écrivain s'exprime alnÎBi : « Cette célèbre composition, attribuée à Holbeln, dans sa B patrie même, luiestcoBtestée^anjourd'biil par quelquessa vanta...» — Les gavants contestent toujours (et ils font bien» quand il s*agit d'assertions aussi iiasardées que celles qui échappent ici à la

plume de M. Alexandre Dumas). « fia tout cas, comme l'auteur iaconna I» appartient évidemment (évidemment l) à l'école d'Holbein; ». comme Tcsuvre est de l'époqae où Holbeln habitait Bâle (M. Du» mas sait. cela péremptoirement), et que puisqu'on la lui conteste, » c'est qu'il y a des raisons pour qu'elle soit de lui (charmant so» pbbme!)* Nous aimons mieux la lui laisser (d'autant plus qu'il » fallait avoir un motif pour allonger la biographie d'Holbein par » la description de la Danse de Bâie), jusqu'à ce que l'auteur ano» nyme se fasse comiattre,et nous allons emiprunler à l'une de* • vMe copies qui en ont été faites la deBcription de cette danae » que nous reproduisons avec ses explications simples et naïves. » (1) Massmann (Die Baseler Todtentdnze', p. 82-83) est un de ceux qui contestent que l'ou doive attribuer à Uolbehi une restauration des tableaux de la Danse iQurale de BAle. Cherchant s'il est d'autres artistes qui auraient pu prétendre à cet honneur, il nomme Holbeln père et Ambroisc UoJbehi frère, mais en inférant toutefois qu'ils n'y ont pas plus de droits que l'autre Uolbêla. (2) L'une des gravmes de la Danse d'Holbein». celle qui repré* sente la duchesse éveillée dans son sommeil par l'archet de la Mort» porte au bas du lit les hiiUales accouplées Hj, que l'on considère généralement comme le monogramme de Hans Lutzelbwrger. Quelques uns. sont d'avis qu'UoIbein a. gravé lui-même sa Danse; celte opiniont qui a rcnconti-é de nombreux contradicteurs» est encore aujourd'hui le sujet de très vifs débats.^ (3) Voy*. plus loitt les détails bibliographiques et historiques qui conearaem la Danse d'Holbein* {II) C'est celle que Ton a publiée tout récemment à- Gbttingen, sous le titre suivant : Fans HoUfein's Initial- Buçhstaben mit dem' Todtmttmz. Nach Hans Lutzelburger*s original-Holzschnitten » tm Drsêdner Kabinet zum ersten mal treu copirt von Heinrigh Lonneu MU erlautemden Denkversen und einer geschièhtli'ejben Abhtmdlun^ utber die TodUntonze von Dr. AnoLP Digitized by Google

» figures sont insérées dans un alphabet de lettres initiales ; elle est aussi gravée en bois par le même artiste » avec une grande délicatesse (1). » Il résulte des recherches faites par plusieurs amateurs des arts, que Tusage de peindre sur les murs des »> clottres ou dans les galeries des tombeaux une suite d'images de la Mort entraînant avec elle des pèrson» nages de toutes les conditions , existait dès le xiv* siècle, et mêfne peut-être plus anciennement; Selon » quelques uns, l'idée de ces peintures aurait été suggérée par des niascarades tout à fait pareilles, usitées » en temps de carnaval; selon d'autres, la grande dépopulation occasionnée par la peste, alors assez fré» quente en Europe, aurait donné lieu à ces bizarres compositions. Qu'on admette Tune ou l'autre de ces » suppositions, le vaste spectacle de mortalité que présentait fréquemment la triste période du moyen âge x> est médiatement ou immédiatement Torigine de ces repréisentations; il importe peu de savoir si Ton ï) commença par la pantomime ou par la peinture proprement dite. A l'époque du concile de Basie, et » lorsque la peste venait de ravager cette ville (2), les religieux dominicains (3), d'autres disent (à) les Pères » mêmes du concile, voulant conserver un monument instructif et édifiant de ces jours de deuil, firent y> peindre à fresque (5), sur un mur voisin de l'église de Saint-Jean, une Danse des Morts, peut-être à l'imi» tation de celle qui se voyait dans un couvent de femmes au Petit-Basle (6). Le nom du peintre est inconnu ; Ellis8£N {Der Reinerirag ist fUr die deustche Kriegsfldte be$^ timmt), GœUingen, im Verlag der Dietericlischen Buchhandlung, ISâd.) C*est-ù-dire : « Initiales ornées de la Danse des Morts, par » Hans HolbeîD, fidèlement copiées pour la première fois, d'après a les gravures sur bois de Hans Lutzeeburger, conservées dans le » cabinet de Dresde, par Henri Loedel , avec des rimes ezplica» tives et une notice historique sur les Danses des Morts, par le » docteur Adolphe Ellissen (publié au profit de la flotte de guerre » allemande). » Gœttingen, librairie de DJeterich, lS/i9. — Une autre édition de cette copie de Talpliabet d'Uolbein, par H. Loedel, a été donnée au public on 18M>, avec des encadrements du peintre George Osterwakl et des légendes tirées de TÉcriture et des Pères deTÉglise; mats elle ne conUent pas, comme la précédente, une notice historique sur le sujet funèbre. (1) Cet alphabet a donné lieu aux mêmes débats que la gr«nde Danse d'HoIbein , au sujet de Tartiste qui en grava. les dessins. (2) Dès le commencement du

xiv« siècle et pendant une période d'environ cent années, BAIe fui à différentes reprises visité par la peste. De 1312 à iSlA , il y périr près de 10,000 hommes ; dans le courant de 1 année 13^/i, 16,000 ; un pape, un empereur, un roi, furent atteints. En 1349, vint la mort notre, fléau désastreux qui sévit à Bflle ayec autant de rage qu'elle en montra dans le même temps en France et ailleurs. Dans le dècle suiyant, de 1A31 à 1/^48, pendant toute la durée de la tenue du concile, et même après c^tte époque, le souffle pernicieux de la contagion ravagea tout Pempire d'Allemagne , ne ménageant ni le peuple, ni les grands. Les membres du haut clergé, ceux de la haute noblesse, réunis à Bàle pour le concile, virent chaque jour s'éclaircir leurs rangs et diminuer le nombre des leurs. lia disette , compagne inséparable du fléau , ajouta aux horreurs de cette situation. Effrayé de tant de maux, le concile de Baie prescrivit de pieux pèlerinages. Par son ordre, vingtquatre ecclésiastiques, choisis dans les églises et dans les couvents, se rendirent, aux frais de la ville, avec la croix et un appareil solennel, vers Todmas, dans la forêt Noire. Le concile avait annoncé que des indulgences plénières, pour sept ans, seraient accordées à tons ceux qui prendraient part à cette pieuse manifestation. Près de 400 individus des deux sexes accompagnèrent le clergé. Le pèlerinage commença la veille de Saint-Vit. D'aulr«.s pèlerinages eurent lieu quelque temps après ; et c'est là un fait qui témoigne de la persistance du fléau que les chaleurs de la canicule avaient porté à son plus haut période. « C'était, à ce » point, dit un chroniqueur, que le saint^sacrement et l'extrêinc» onction ne quittaient plus les rues ; qu'on voyait d'heure en » beure passer des cadavres , et que toute maison comptait » au moins un mort. » Les cimetières étant pleins, on creusa d'immenses fosses auprès des églises. Dieu sait combien cette mesure peu liygfénique dut hâter les progrès de la contagion. . La frayeur gagna toutes les cliisses de hi société, fjc concile luimême, auquel la mort venait d'enlever quelques uns de ses membres les plus illustres , notamment le savant Ludovic Pontanus, qui, en trente-six heures, passade vie à trépas, ne put se défendre de partager la terreur générale. En commémoration de xette époque néfaste, on frappa des médailles représentant d'un côté trois roses, image de la fraîcheur du printemps etemblèmedevie; etde l'autre cdté une tête de mort, d'où sortaient des épis de blé, double symbole de mort et de résurrection. (Voy. pi. Il, fig. 12.) La devise porlait : ^odie mt'At , eras tihi (aujourd'hui pour moi, demain pour toi). Les survivants échangeaient cette médaille enm^m^nto mort, pour se familiariser avec l'idée de la mort

et en rendre les approches moins redoutaliles. C'est cette même fij[iire symbolique que Mecliel a eu Tidée de placer à la fin de ses éditions de la Danse des Morts. La tête, à deux faces, qui termiue la série de gravures de la Danse de Hdle , de Mérian , répond an sens de la médaille ; c'est la même allégorie différemment exprimée. (3) Voy. Massmann Die Baseler Todtentanze.p. 38 et 67. [h) Ebel, Manuel du voyageur en Suisse (4816, in-lîO; Mathieu Merlan, dans la préface de ses anciennes éditions de la Danse des Morls de Bâle, et plusieurs écrivains qu'il serait trop long de citer. Celle opinion a été combattue par Peignot {Recherches sur les Danses des Morts) , et par Massmann (Die Baseler Todtent^inze). (5) Ils furent plus tard relouchés et restaurés à l'huile. Quelques UDS prétendent même qu'ils furent exéc^li^s de la sorte dès Torigine. Massmann cite Hans Boclc comme ayant touché , dès 1480, à ces peintures. (6) Voyez précédemment ce qui concerne la Danse du PetitBflle, ou Danse du KHngentbal. L'empronl dont il est quesiioii est d'autant plus naturel, que le couvent de femmes où se trouvait la Danse des Morte qui dut servir de modèle â celle du GrandBflle était placé sous la tutelle et U surveillance da dominieabis de cette ville»
Digitized by Google

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRBS. ^ iOl » on ne connatt que celui de Jean-Hugnes Klauber, qui fut chargé en 1568 de réparer cette peinture (i). x> Trouvant quelques places vides , il mit au commencement de la série le portrait du réformateur CEcclamï^pade, alors vivant» qu'il montra prêchant sur la mort et le jugement dernier à une foulé d'hommes de j» toutes les conditions ; et & la fin de cette funèbre procession, il se représenta loi-même» averti par la mort » de suivre sans délai ceux dont il venait de retoucher les images. Le tableau suivant, qui est aussi de lui » » représente sa femme et son enfant recevant la même invitation (2). C'est alors seulement» ditron» que furent » composés les vers qu'on lit en tête et au bas de chaque scène (3). Comment supposer» en effet, que les » quatrains datent de l'époque du concile ? C'était déjà beaucoup d'offrir des grands du monde et des princes » de l'Eglise» victimes de la Mort» qui les entraîne pêle-mêle avec les derniers des humains : ce trait de satire^ » assurément» vaut tous les autres ; mais il est indirect» et la satire renfermée dans les quatrains est trop 0 expresse et trop découverte pour qu'on puisse croire qu'ils aient été écrits pendant l'assemblée et à la vue » même du concile. Sans doute les grands dignitaires de l'Eglise n'étaient pas épargnés dans les produc» tiens naf ves de la littérature de cette époque : les fabliaux en font foi ; mais il est douteux qu'une assem» blée de cardinaux et d'évéques eût permis » et que les dominicains eussent ordonné cette satire en quelque » sorte solennelle et monumentale. Il est donc plus naturel de croire que ces quatrains sont contemporains » des premiers temps de la Réformation. Au reste» ces vers» où il n'y a guère de poésie» roulent sur un » fonds d'idées très borné» ou plutôt sur la même idée sans cesse reprise et modifiée suivant la condition » et la circonstance du personnage* Nous les avons rendus par des vers français» qui expriment» autant » que possible» le trait principal de chaque quatrain. Ces peintures furent encore plusieurs fois réparées {k) ; » mais au commencement de ce siècle elles se trouvaient tellement endommagées» que le mur où elles » étaient appliquées ne parut plus digne de l'espace de terrain qu'il occupait: on l'abattit en 1805 , » après avoir détaché un petit nombre de morceaux assez bien conservés, dont quelques uns sont déposés 9 dans la bibliothèque de l'université de Basle (5)» et l'emplacement de la Danse des Morts devint une pro* (1) Maintes erreurs ont été commises au sujet de ce JeanHugues» oa Hans Hug Klauber. Noos ne pouvons les relever toutes , mais nous en indiquerons quelques

unes. On a voulu que Jean-Hugues Klauber fût le premier peintre de la Danse de BÂle, et quMI eût entrepris ce travail d'après les ordres du concile de Bâle. Or» il est prouvé que cet artiste» vivant en 156S » ne pouvait avoir obtempéré à des ordres qui auraient eu plus de 130 ans de date, puisque l'ouverture du concile de Bâle remonte à Tan ihUi* Ensuite on a bit de Klauber le maître d'Holbein » et d'antres ont prétendu qu'il était son disciple. Tout cela avait fort embrouillé la question» mais les recherches de Gabriel Peignot. et celtes de !il. Massmann ont ramené les choses à un point de vue plus exact. Nous renvoyons les personnes curieuses de connaître celte polénoique de savants aux ouvrages que ces deux estimables auteurs ont publiés. (2) Selon toute probabilité, Klauber ne fit que s'approprier deux groupes plus anciens qu'il restaurait en même temps que les autres Utbleaux de la Danse de Bftie» groupes où l'artiste qui avait exécuté ou réparé antérieurement cette peinture, s'était peut-être représenté lui-même, ainsi que sa femme et son enfant. Ceux qui ont composé des Danses des Morts à rimiution de celles de BAle (les deux Danses du Klingenthal et du cloître des dominicains)» ont assez volontiers suivi cet exemple. Nicolas Manuel, entre autres» s'est représenté en famille dans sa Dause des Morts à Berne. Le réformateur CEoolampade, le peintre Hugues Klauber^ ne sont pas d'ailleurs les seuls personnages historiques de la ronde du Grand-BAIe. Suivant Mathieu Merlan et les auteurs qui l'ont pro* bablement copié» noumment Martin Gerbert» dans le récit de ses voyages» la figure du pape est le portrait fidèle de Félix V» élu chef de l'Église eu remplacement du pape Eufène iV ; la figure de l'empereur offre les traits de l'empareur Slgisviond» et celle du roi est l'image d'Albert l*% roi des Romains» persomiagesqui loos assistaient au concile. C'est ainsi que la Danse Macabre executive aux Innocents sous le règne de Charles V contenait, an dire de Noël du Fall, les eifigies de tous les hommes marquants de ce temps-là. C'est ainsi encore que dans la Danse des Morls d'Hoibein on a crtif reconnaître l'empereur d'Allemagne Maximih'en I*' dans la figure de l'empereur» et François r% roi de France» dans celle du roi. (3) Ceci est une erreur ; mais les vers empruntés aux inscriptions du Petit-^Bàle ou Imités de ces derniers subirent, en passant sous les tableaux du Grand-Bàle» des changements qui déjà modifièrent sensiblement le texte primitif, et les réparations successiv&<(qui furent faites au monument à difTérenles époques, principalement dans des temps très rapprochés de la Réformation, altérèrent de plus en plus l'esprit des vieiHes rimes où la forme ironique et

saUriqne, comme dans les peintures qui les surmontaient, ne tarda pas à prédominer en haine des abus du dergé catholique et de Tautorité papale. (4) £n 1616» puis en 1658 et même 1703 ; mais cette fols très grossièrement, ainsi que le rapporte Blalnville dans son voyage. Pour préserver cette peinture, on avait cru devoir construire le loûg du mur où elle se trouvait ude galerie couverte. C'est pourqu(ri Mathieu Merian l'atoé, ou son père, écrivait, en 1616^» que le tableau de la Danse des Morts de Bàle était fermé d'une galerie et d'uniolt. Nonobstant cette précaution, le temps, et phis encore le trayaH des cordiers qui se faisait le long de ce mur» acheva de la ruiner. Elle n'eut point perdu sans doute à quitter un emplaccnent aussi défavorable» si Pon avait su l'enlever avec adresse et 1 ntelHgence. (6) Eues sont probaUement encore dans le vestibule où je les ai vues il y a trois ans, ainsi qu'une copie des autres tableaux complétant la Danse. Les autres fragments de la jieintnre originale ont passé data in caMueia d'i Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.40% accurate

Id2 ORIGINE ErSIArEBXiQIJE SES »ANS£S DES MORTS i> menade agréable qui a'a ribo de tri&tQ qro le nom qui lui esl resté. Vers le mHieu du xviT Biëcle, Ma» thieiïMeriaD^ graveur babMtv avait reproduit dans une suite de planches les quarante-deux tableaux dont » m cMiposaR la Danse des Morts (t)^ et les arsiit publiés avec une ample collection de i^èces historiques, » de réflexions édifiantes et de poésies religievises analogaes au sujet des peintures. On fit en 174& et]i en 1789 deux nouvelles éditions cte ces gravures , et c'est des mêmes plandies que nous nous servons » anjourd'hui. Nous avons aussi les mêmes gravures soigneusement coloriées d'après un dessin pris sur les » peintures originales (2)* d-" T La Dajxsb Dto Mojkts du Ti«kb«Nbdf (ancienne église des Dominicains, à Strasbourg) (iftSO). — Je laisse à M. Masanaun la reBponsabi^té de la date assignée à cette Danse des Morts, car je ne sadie pas que rien ait permis juf^qa'id derdélemiiner cette date d'une manière aussi positive. Toutefois, comme je partage plutôt Tavis de ceux qui font de ce monument une production du xv* siècle que je ne suis tenté de me ranger du côté des écrivains qui en placent Torigine dans le commencement du xvi% je n^bésile pas à consigner ici cette date et h acoirder à la décoration funèbre du Temple-Neuf le sixième rang parmi les Danses des Morts. Strasbourg, loi^teoips désolé au moyen âge par des épidémies et des tremblements de terre comme B&le et d'autres villes allemandes, Tie pouvait manquer de posséder aussi son lugubre Mémento^ et puisqa'eUe avait eu pareHlement, dès leî(premières années du xiii« siècle, des frères prêcheurs pour rendoctriner dans Tart du bien vivre et du bien mourir, sa Danse des Morts, exécutée sur les murs d'un couvent habité par cet ordre de moines, devait nécessairement reproduire quelques traits de la Danse des dominicains de Bàle , et dater de la même époque. Elle ouvre en eflet, comme cette dernière, par le sermon du dominicain, et comme cette dernière encore elle choisit pour représenter le coryphée des morts, non pas une forme hideuse, décharnée, cadavérique et repoussante, mais simplement un corps aux formes desséchées et amaigries. Toutefois elle diJB'ère de l'autre par la réunion de personnages qui figure dans les groupes et qui est toujours assez nombreuse, tandis que la Danse de B&le et la plupart des autres représentations du même genre admettent rarement plus de deux personnages à la fois pour chaque sujet, à savoir : le q>ectre et l'individu

qu'il entraine. Un des soutiens les plus éclairés de la foi évangélique, qui est en même temps un ami des arts et des lettres, M. l'inspecteur Edel, ministre protestant, dans un ouvrage peu volumineux, mais rempli de doctes recherches, nous a donné, en 1825, une description fort exacte de cette fresque gothique. Nous y renvoyons le lecteur pour tous les détails qui n'ont pu trouver place ici (3). Pendant longtemps la ville de Strasbourg ignora l'existence de cet intéressant débris de ses antiquités, car Téglise, en 15&1, n'appartenait déjà plus aux frères prêcheurs. Convertie en magasin jusqu'en 1550, puis attribuée au culte évangélique, il est présuraable que durant cette période elle cessa d'offrir au public la jouissance de la peinture qu'elle renfermait et dont les tableaux même furent entièrement cachés sous des oouches^de badigeon avec d'autres peiniui*es à fresque existant dans le même lieu , et qu'on a aussi retrouvées depuis. En 182ft, le hasard le plus singulier fit reparaître cette fresque sur un des murs de l'édifice pendant l'exécution de quelques travaux de maçonnerie. Les difi'érentes particularités de cette découverte (1) ... « La ville de Bftle, é%us laqneUe je suis né, à PJionoeur (S) Voyez ci-après les détails relaltfs aux Danses des Morts ira«'de laquelle j*ai copié cette peinture de la Danse des Morts, selon primées et les tables bibliographiques qui s'y trouvent jointes. » roriginal» 11 y a à présent trmte-lrois ans ; ensuite je Tai gravée (3) Cet ouvrage, indispensable à tous les archéologues qui visi9 en taiile-dofice; et quoique j'aie cédé ces plandies à d'antres tent Strasbourg, a pour titre : Die Neue-Kirche in Strassburg, » personnes» néanmoins je les ai rachetées et gravées de nouveau Naehrichten von ihrerEntstehung, ihren Schieksalen und Merk* » et fait réduire; dans la forme dans laquelle vous les voyez. » wUrdigkeitenybrsondersauckvomneuentdecktenTodtentanze.Ein (Préface de Mathiea Mcrian l'alné.) Dans la préi^NX de cet habile Bêitragzur Gtschichteunserer Vatentadt von FVtedrich, Vriitieha gittveur, il n'est nnUencnt question dliolbeia^ et Ton ne sait trop Edel, Ffarrer an di^sêr Kirche. Mit sieben lithographirien AbbOpourquoi les béritkemde œt artiste ont laissé inimdiiire le nom dnngen. Strassborg, Druch und Verlag ym J.-H. IfeltE, 1825 . de raoteur des SimiUackre$ dans les mauvais fcrs fraaqés qui ln--S. (Le l>enple-Neuf de Strasiiourg, renseignements sur sa feuforment la légende explicative du tableau de la tauM dn peintre dation, son histoire, ses monuments remarquables, et plus partirépondant à Fappel dn aqwdelle. Voici cas vei» : euMèrement sur la Danse des Morts tetrouvée récemment, publiés HMMOB» piriwia'U le IM. chen «dImIs d>m bM.pèn ! poiir

«ervtar à Thistoire de notre pays , par M- F.-W. Bdel, pasteur piSw'nûSÎ d^toimw^ ^^^^^'aliMn. ' * ««**« ^*»- Strasbourg, imprhnerie etUbrairie de J.-H. Heftz, (La Dante des HétU, de Mnuii, MÊU di 17M.) i9t6, fia-8 atec tdi dessins Hthograplilés) . Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.83% accurate

FKANÇ Aises ET ÊaHAUftÈREfiL 103 faront consignéeepar M. Scbweighaeu^er (t), dans le «iofe, joumaL JîUéraice^ €t c'est delà ifoeM. Peignot, qui malbeureusmieQt ne oonnaissaît pas Touvrage de 11. Edel , a Une tout ce qu'il en importe. S'il avait pu consulter la source à laquelle nous puisons, il aurait vu qu'on n'est pas éloigné d'attribuer la fresque du Tendpie-Neuf an pinceau du célèbre Martin Schcen ou Schœngauer, surnommé, à cause de l'admiration qu'inspirait son talent, le beau Martin* C'est là toutefois une simple conjecture, fortifiée néanmoins par cette circonstance que Martin Schœn mourut à Golmar en 1^82 (2). Les tableaux de la fresque du TempleNeuf commencent à sept pieds aundessus du sol et ont plus de sept pieds de hauteur. Les figures sont un peu plus que de grandeur naturelle. Les groupes, séparés par de petites colonnes peintes et surmontées chacune d'un arc également peint (cet encadrement architectural rappelle celui de la Danse Macabre), ont de cinq pieds et demi à sept pieds de large. M^ le pasteur Edel en a doimé le dessin dans les plandhes lithographiées de son ouvrage. 8* hk Danse 0£b Morts db L4 cathédrale dr Salisbury, en Angleteere (lft60). — On n'a pas <te renseignements très précis sur cette danse. M. Achille Jubinal en fait mention, d'après le témoignage de Francis Douce : « Du moins on vit longtemps, dit l'écrivain anglais, dans la chapelle H ungerford de cette » église, une figure (la seule qui restât) qu'on appelait la Mort et le Jeune Ikomme. En 17A8, on publia un » dessin de cette danse. La destruction de ce monument est d'autant plus regrettable qu'il remontait M à 1460, et que les vêtements du temps y étaient fidèlement représentés, » 9* La Danse des Morts de Lubecr (146â). — C'est celle que l'on voit encore à Lubeck peinte sur les murs de la chapelle des Morts de l'église Sainte-Marie. Une inscription en détermine la date. Elle fat retouchée en 1588, en 1642, et plusieurs fois depuis dans le dernier siècle, notamment en 1701. Elle était accompagnée, dans Torigine , de huitains en bas allemand remarquables par leur naïveté ; mais à l'une des derni^^ réparations faites aux peintures de cette danse, onjug^a convenable d'y substituer des vers en haut allemand de Nathaniel Schlolt qui rappellent un peu les procédés malencontreux du langage renouvelé de quelques éditeurç puristes de la Danse Macabre. Il parut à Lubeck , en 1496 et en 1520, une Danse des Morts imprimée où l'on retrouve en partie les sujets de la danse peinte. Massmann en a parlé très en détail dans un article du

Serapeum du 31 octobre 1849 {Serapeum^ herausgegeben von Dr. R. Naumann; Leipzig, voy. n* 20 de l'année 1849). Quant à la ronde murale qui a joui d'une grande célébrité en Allemagne, elle existe encore; c'est l'un des plus anciens monuments de ce genre qui se soient conservés jusqu'à nos jours. Elle offre cette particularité, que tous les personnages, au lieu de s avaiicer deux à deux commedans presquetoutes les représentations du défilé mortuaire^ se montrent tousunisde manière à former une véritable ronde universelle. Les sujets en sont pour la plupart originaux ; quelques uns cependant semblent accuser des réminiscences de la Danse de Baie. Vabridu^ {Bibliot. lat.^p. 2) a fait mention de cette ^ curieuse peinture nnirale, et renvoie pour les renseignements qui la concernent aux ouvrages suivants : ' Fenerandi senioris Jacobi à Mellen grûndliche Nachricht von Lubeck, 171â, in-8 (p. 84 et saiv.); ' Nath; SchloU gedanensis Lûbeckischen Todtentanz^ 1701, in*8 ; ejusdem N. SchloU poelischer BlâMer, ' ibid., 1702, .in-8 (p. 57 et suiv.). Le docteur Nugent en a aussi donné une description, et en 178S L. Suhl en a mis au jour une copie formant un recueil de planches gravées et enluminées avec quelques unes des anciennes strc^hes, le tout accompagné d'une notice historique. Enfin, uoe autre copie avec des vers I de Hautmann en haut allemand a été donnée plus récemment au public (voy. Massmann, art. Todtentanz^ r - . I (1) « On était occupé, dit M. Schweighaeiiser, h rcgralter et à » on découTiit nne séri« de tableaux représentant, & rexccpiîon (» reblanchir l'intérieur de IVglise protestante » dite le Temple- » d'un seul , différents groupes d'une Danse des Morts. » \ » Neuf , construite au xiii* siècle, et qui, dans l'origine , avait (3; Et non pasen 1699, comme ilestdil dansfe(7(mt;er$a^fon^l » appartenu am domlaicaliis ; lonque les ouvriers , près de ter- Lexicon dlemaud. I » miner lenr traiail, s'aperçiifcnt, es pcigiMiit un bas de mmitte (3) Ce ne sont certainement pas ceux de b Danse imprimée de I » où il existait me crevasse , qnMI se fomwit amis la brosse des Lubeck où le squelette paraît armé d'une faux , attribut que l'oa I » bulles colorées. Cette cireonsiaiice donna Uc« à l^reUiecte, ne rencontre jamais d^ns de plus ancleimes peinUures murales de I » M . ArnoM, de soupçoDiier PeUMcoce de pelaliares cachée» ; et. Danse des Morts , qui n'est point dans les Danses bAloises , et que r » en effet, les anciennes couches ayant été soJgMnsrnMnt Mt^ 4*ob diercb^rait vainement aassi dan» le ^MMqoe Doden dantz. Digitized by Google

du Pierer's Encyclâpàdisches JVoeTterbuch der JVissemchaften). On croit que la Danse de Lubeck a été traduite aussi très anciennement en danois. Il existe même des fragments d*utie Danse danoise du xvi* ou même du xv* siècle, que Massmann a rapprochée de celle de Lubepk et qu*il croit avoir été tirée de la même source. On trouve des renseignements à ce sujet dans R. Nijerup cUmindelig marskabslesnigi Danmark og Pforge ig jennen Aarhundreder (Kopenhagen, Seidelin, 4816, in-8), et dans Massmann, Neuer Todtendanz {Serapeum, loc. cit.). Douce, en parlant de la Danse dont il s'agit, a commis une singulière erreur géographique; il a pris Lubeck pour une ville de la basse Alsace. 10* La Danse des Morts de l'abbaye de la Chaisb-Dieu» en Auvergne (xv* siècle). — Cette Danse, qui a été découverte de nos jours, est placée dans le bas côté nord de la basilique, sur le mur qui sert de clôture au chœur. Elle est peinte à sept pieds du sol, sur une longueur totale de vingt-six mètres environ, y compris le développement des piliers qui coupent par intervalle la surface plane du mur où elle est tracée. Les personnages ont plus de trois pieds de hauteur, et il n'y a pas de légendes au-dessous ni au-dessus d'aucune figure. Gomme il n'y a pas non plus de chiffre ou d'inscription indiquant la date, il a fallu déterminer par le style dé la peinture et par les costumes des personnages l'époque à laquelle elle fut exécutée, ^t M. Achille Jubinal infère de cet examen qu'elle remonte environ à la moitié ou tout au moins aux dernières années du xv<^ siècle. Ainsi que dans la Danse du Petit-Bâie et surtout dans celle de Strasbourg, le spectre s'y montre partout, non pas à l'état de squelette, mais revêtu de chair. Les personnages y sont tous unis et non groupés deux par deux, en sorte qu'elle forme une véritable ronde. Telle est aussi la disposition de la vieille Danse de Lubeck dont j'ai parlé ci-dessus. Le monument de la Chaise-Dieu a été signalé au public et mentionné pour la première fois dans la belle publication de M. le baron Taylor: Voyage dans Vancienne France, liv. Y ; ensuite il a été décrit et copié d'une manière très fidèle dans un ouvrage spécial : Fm Danse des Morts de la Chaise-Dieu^ fresque du quinzième siècle^ par Ach. Jubinal. Paris, 1841. 11"* La Danse des Morts de Berne (1515-1520). — Tous les doutes ne sont pas dissipés relativement à l'année de l'exécution de cette Danse, mais le nom de l'artiste qui en peignit les tableaux est bien connu. Cet artiste, à la fois peintre, poëte, soldat, homme d'Etat et réformateur, fut Nicolas Manuel^ dit

Manuel Deutsch, contemporain d'Holbein et, suivant quelques auteurs, élève du Titien (1). Ce fut dans le cimetière des dominicains, à Berne, sa ville natale, qu'il traça cette composition, fidèlement imitée de la Danse de Bâle et dont il ne reste plus aujourd'hui que les dessins. Albr. Kauw et Wilh. Stettler en ont fait des copies avec des couleurs à l'eau, et Hulderich Frohiich en a donné une reproduction sur bois, conjointement avec la Danse d'Holbein. Les connaisseurs sont d'avis qu'elle peut rivaliser avec cette dernière, et il en est qui la préfèrent à celle du Grand-Bàle. Dans la copie que la lithographie en a donnée en 4832, M. Hippolyte Fortoul dit qu'on se pla!tà voir l'union de l'art gothique avec le goût et les procédés de la Renaissance. i^ La Danse des Morts d'Annbberg (dans la haute Saxe) (1525). — Mentionnée d'abord par Fabricius, ensuite par Peignot, par Massmann, et par quelques autres sans plus de détail. 13* La Danse des Morts du château de Dresde (I5â&) (2). — Cette Danse était sculptée sur la façade du palais que le duc Georges, l'ennemi de Luther, s'était fait construire et dont on voit encore la cour principale dans la demeure actuelle des rois de Saxe. Elle fut transportée en 1721 au cimetière du vieux Dresde (â). Paul Christian Hilscher en a donné une monographie publiée à Dresde en 1705, et plus tard à Bautzen en 1721 (li). Elle est gravée dans une description de la ville de Dresde par Antoine Week (^nton (1) Dr. a GrQDeisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke êinês écrivait dans son article Todtentanz du Pierer's Encychpad, Malers und Dichters^ etc. , und Reformators im XVI JahrkunderU Wœrterh. , qde Toriglnal de celte danse avait été détroit en 1600 SiuUgart, 1837. par un incendie et que la copie seule en était restée. Ci) On lit dans Peignot : 1526 ; c'est probablement une faute (6) Paui CkmU Hilscher^s BeschreUmng des Dresdener Todtypographique. I^ docteur Adolphe Ellissen a 1535. tenUmzes.-Ed. Leipzig und Dretdea, 170§, et Budisaen (Baotseo) (3) Massmann n'était probablement pas bien informé, lorsqu'il lUcfater, 1721, in-a* Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.66% accurate

FRANÇAISES ET tTRANQtRES. «^5 fVeckens Beschreibung votiDresden, p. 26). Celle Danse conteojut vingt-sept perfionnages; la douzième figure représentait ie duc Goorges lui-noéme* l^** La Dan8£ 0ES Morts pu cloItak des DouiNiCAms, a Constance (antérieure & l^année 1588.) — Celle Danse, comme celle de Jacob Wyll mentionnée ci-après, constituait^ suivant Massmann, une imitation de la Danse d'Holbein ; c'était une peinture. ib"* Les trois Danses des Moets de Lucbbnb (1681-1637). -^ Je crois devoir réunir sous un seul numéro d'ordre ces trois Danses que Ton cite presque toujours ensemble, quoiqu'on se borne pour Tordinairc à décrire celle de Gaspard Melynger ou Megiinger. La Danse peinte par cet artiste décore Tun des ponts de Lucerne qu'on appelle le pont des Vioolins {Miihhnbrdcke ou Spreuerbrûcke). Elle forme une suite de tableaux à double face au nombre de trente-six. C'est encore là une copie de la Danse du Grand*BàIe,faite, dit-on, avec assez de talent. M. Saint-Marc Girardin a parié de cette Danse des Morts dans le Journal des Débcds du 13 février 1835. On présume qu'elle vit le jour à l'époque que l'on précise par les dates cidessus, cependant on n'est pas bien fixé sur l'année; elle fut restaurée en 1728. Quant à la. peinture à l'builc de Jacques Wyll qui se trouvait aussi à Lucerne, et qui était non pas une reproduction de la Danse du Grand-B&Ie, mais une imitation d'Holbein ; on la place au commencement du xvii*. 11 y a un peu de confusion dans les renseignements recueillis par Peignot sur les Danses dont nous nous occupons ici. Pour lui, Lucerne n'en possède que deux : celle de Megiinger, puis une autre Danse des Morts qu'il supposait exister dans le cimetière de l'église paroissiale et canonicale d'Im-Hof. Mais il est reconnu que cet estimable écrivain avait été induit en erreur par des renseignements inexacts, et que cette dernière Danse était placée dans réglise des jésuites de Lucerne. Ce qui l'avait trompé, c'est que dans le cimetière de Téglise d'Im* Ilof il existe un tableau peint à fresque au-dessus de la tombe d'un respectable chanoine fondateur de la Société de musique. Là ce studieux personnage est représenté tenant II la main un livre ouvert qu'il lit avec attention. « La Mort, jouant du violon, vient l'avertir; il n'en est point effrayé, et marquant tran« » quillemeut avec le signet l'endroit de sa lecture, comme s'il devoil la reprendre, il paroit disposé à » suivre la Mort, comme il suivroit quelqu'un qui seroit venu l'interrompre un moment. Cette seconde » Danse de Lucerne est plus moderne que celle que l'on voit sui* le

pont. » (G. Peignot, Recherches, p. xlvi.) On trouve des détails plus ou moins exacts sur les Danses de Lucerne dans plusieurs relations de voyage en Suisse et dans des Guides ou Manuels des voyageurs. L'auteur des LeUres sur la Suisse (2" édition, Paris, 1823, 2* vol. in-8«) n'en parle que pour les décrier ; mais Ramond , traducteur des IjiUres de Coœe (édiU de 1782), et beaucoup d'autres écrivains les mentionnent avec éloge. Toutes les Danses dont on vient de lire la nomenclature sont les seules des xv% xvj* et xvii« siècles qui me paraissent se prêter à un classement chronologique par années. Il en est un grand nombre que j'ai dû Jaisser en d^ors de cette nomenclature, parce que c'est tout au plus si l'on peut procéder h leur égard par siècles, tant les renseignements donnés sur l'époque de leur exécution sont rares et douteux ; il est même quelques unes de ces Danses dont l'existence est tout à fait conjecturale. Quoi qu'il en soit, nous enregistrerons comme devant appartenir encore au xV et au xvi* siècle : Im Danse des Morts de la chapelle de îVorUey-Hall, dans le comté de Glocester ; Danse dont les inscrip< iions étaient les mêmes que celles de John Lydgate, le traducteur des vieilles rimes françaises de la Danse Macabre. La Danse des Morts de l'église de Stratford^ur^Avon^ connue par une note manuscrite de John Slowe dans sa copie de l'Itinéraire de Leland(l). (1) Od pr^mc que Shakspeare a tu cps Images pendant son de tout ce qu'il y a de plus bas; tu n'as en toi nul courage, car tu enfance , et qu'elles lui ont inspiré la belle tirade récitée par le crains jusqu'au dard fourcbu d'un pauTre ver... Qu'y at-il encore idoc, scène I**, acte lit, de la comédieJlfe»ur6 pour mettire. C'est dans ce qu'on appelle la Tie? Mille morts cachées; et nous cral« toute une méditation sur la mort ; on yremarqnoies passages sut* gnons la mort qui flnlt tous ces maux bizarres. » C'est peut -être vanis ; c Soyec déterminé à la mort , et soit la vie , soit la ihort, aussi i la même source que ShaVspeare a puisé l'Idée de la scène Tune ou l'antre vous en paraîtra phis douce... Homme! tu n^as du fossoyeur dans iffamlef. rien de noble ; car tous les avantages que tu produis sont nourris ♦ ih Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.84% accurate

im ORIGINE ET SFATISTIQIJS DES DAIfSES DES MORTS La Danse des Morts de Croydm, qtn existait sar tes murs de la grande safle du j^atais archiépiscopal, et dont quelques vestiges à demi-effacés subsistaient il y a peu de temps encore. Im Dmaeéeg Morts de i*église de Hexham, dans le Northimberland, dont il exi^e amsi des restes. La Ikmse des Jtforls dErfurt, en AUemagne, que O. Peignot dit avoir été peinte dans te couvent de cette ville, sur les panneaux entre les fenêtres de la cellule qu'habita I^ther, mais que Francis l>mice, d'après Nicolas Karamsio qui en a donné ons^ description, place sur 4*aite latérale de la maÎBoii des Orphelins. Massmann parle aussi d'une Danse des Morts très moden^ exécutée à Erfurt de 1735 à 1795, avec le texte en haut allemand de la Danse de Lubeck. La DAfise des Morts deLeijmdc, mentionnée par Fabridu^, Peignot, Massmann et atitres, sans aucun détail» La Danse des Morts de Nuremberg, qui doit être fort ancienne, mais sur laquelle on ne sait à peu près rien. J'ai vainement interrogé, ati snjet de cette Danse, la célèbre Chronique de NurenrAerg, qui n'en parle pas; mais dans le Nouveau vogage en Italie de Maximilien Misson (la Haye, Henri van Buldcren, 1698, 3 vol. pet. in-8; — voy. tom. I, pag. 85, Voyage d'Jllemagne)^ fai puisé un renseignement assez curieux qui paraît se rapporter sinon à cette Danse, du moins à une représentation analogue. L'auteur raconte les différents épisodes d'une noce nurembergeoise & laquelle il avait assisté. Cette noce, dit-il, eot lieu le soir. ^ Le futur époux , accompagné d'une longue cohorte de ses amis, vint le premier à » l'église. Il estoit sorti à pied d'une maison qui n'en est qu'à deux cents pas, et dans laquelle il s'estoit » rendu en carrosse. Son épouse, qui estoit daas le mesme lieu, le suivit quelque temps après, estant aussi » escortée d'un grand nombre de ses amies. Tous deux estant entrez <ians Téglise, l'un s'assit d'un costé » avec sa bande, et l'autre se mit iris-à-vis, au costé opposé. Chacun avoit au-dessus de sa teste, contre la x> muraille, une représentation de ia Mort. Ils s'approchèrent tous deux du ministre qui les attendoit aa i> milieu du chœur; et après que Toffice fut fait, quatre ou cinq trompettes, qui estoient OTr le haut de la » tour, sonnèrent beaucoup de fanfares, et les nouveaux mariés s'en retournèrent comme ils estoient venus. » Ces représentations de la Mort placées au-dessus de la tête des époux , n'était-ce qu'un ornement de circonstance,- ou bien était-ce une décoration de l'édifice existant depuis longtemps à cet endroit î La Danse des Morts de

Vienne, en Autriche, qu'un voyageur (Bruckmann, Spistdœ itinerariœ, vol. V, qp, 32, cité par Douce, The Dance of Death^ p. 48) a signalée comme ayant été peinte jadis dans un monastère des augustins. Un groupe de cette Danse des Morts, iselon Douce, ou plutôt selon Bruckmann, représentait la Mort entrant par une fenêtre avec une échelle. Le premier de ces écrivains parle également d'une autre chapelle du même monastère où l'on voyait la Mort emportant un écolier. Arlequin faisant des grimaces à l'inévitable déesse, enfin celle-ci brisant toutes les fioles d'un apolhicaÎTe. La Dmse des Morts de Berlin, que M. Hippolyte Fortoui, d'après l'indication de-Douce, crut devoir chercher dans Téglise Sainte-Marie, mais qu'il n'y put découvrh", soit que le monument eût été détruit ou Xîaché aux regards, soit qu'il n'eût jamais existé. La Dansé des Morts de V église Saint- André, à Brunswick, que nientionne Fiorîllo, d'après le témoignage d'un nommé Erasm. Rothaler, et sw laquelle <m ne sait du reste absolument rien. La Danse des Morts de LandskvJt, que FioriHo dît avoir existé dans un clottre de dominicains. Im Danse des Morts de Gandersheim , qui, d'après FioriHo, se trouvait dans un couvent de religieux déchaussés, et dont parle une vieille chronique. La Danse des Morts de Fuessen, que peignit sur bws dans une église, au xvi« siècle, Jacques "Hiebler (Jacob Hiebler) (i), et à laquelle fut jointe un texte qui n'est la plupart du temps qu'une reproduction de celui de la Danse du Grand-Bâle, et par conséquent du texte primitif des Danses suisses et de la plupart des Danses allemandes, (1) Le docteur Elliasen commet noe smle d'erMori en attri- et suriout mal poncUié^^iaM le Pierer's Ew:fckf. Watrierh,,¥i baant Ja Danse de Constance à ce Jacques liyliler^ k Baoïe de passage de Tarticie Todtentmz dmt il Xait «a eiuniu (V^yet Fuessen, qui est de ce dernier, à Jacques WyU, Tantenr d^une des B. Eolbeins Init. B*ich$t., p. 89.) Danses de Lacerne. Son inexactitude provient de ce qu*ii a mal lu, Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 12.59% accurate

IBAKÇAiaES Sr ÉTIUNGBRES. 107 eiy[»Ucatk»« La Danse tfet MorU àa Hmfi^ ea (te la Hagtie^ en Hottwde, qui fut pwUe dua iii ehàteatt appaftmant (au prince d'Orange, et qui représente la Mort armée de& flè<d)e$ dottt «Ile ptfae rbnouniié. CeUe pekiI tore, qui enstepentrélre encore^ doit toul an plus dater da xvr sîèclet et sôoiUe appartenir au style jde la i Beiiaia6ai»ce« { £a DonM dm MmrU SAmiem (en France^ d^rtemeot da la SMMm)» ia^itftk? a^iistail » à ce que Toa présuia&, da»^ pn €k4trer aUenaal à ta eathédrate; 6e etottre» qui fui déirait an 16^7» portail le non é&>) Machabée, et Ton pense que ce nom avait rapport à une peinture dont M. Maurice Rivoire a ènoor^ vu I les vestigea, et do'at il a parlée je cruis» dans une brochure publiée ea 1806. ^ La Danse des Morts de Saint-Maclou, à Rouen , dont l'existence B'est pas imfj^mBiefit prouvée (t). I La Danse des. Jfcrte det VégHse de Fécamp, sculptée sor un iwlier. I La Datm éfs Uefts de l'église SoinSe-ilwrie omoo Jisglais^ prèa de LisiMx, dont il est quostiao dà» la note suivante que publiait un journal en iSkli : « Il est question de démolir une ^U&e située, près de Liisiem, » à huit kiiom^ea de Ltvarot et dans le vfMîûage de Yieux-P(Mit. Cette égUse^ qui s'appcdle Sainte JAarie i> aux Anglais, possède deux grands tombeaux^ deaioscriptiû»^ importantee et dee chapiteaux bien ooo* » serves. Sous le badigeon qui s'écaille, on voit peraStre uae de ces DanseaAf oeeèrc» ai célèbres et si rares » en France. » Cette note, qui m'a été communiquée, est, le seul reMeigoemest que j'aie pu me prœurer sur la Danse de l'église de Sainte-Marie aux Anglais. La Danse des Maris d*Jngfsrs. M. Achille Jubinai croit se rappeler que cette Daasea été découverte depuis peu d'années^ sous une couche de badigeon ; néanmoins il n'affirme pas qu'elle existe; Pour ma part, tout ce que je peux dire à ce sujet, c'est qu'il y avait autrefois dans l'égliee de Saint-Manrice d'Angers une i^eprésentation higubre analogue à celle dont nons parlons, et qui , si elle ne ae confond pas avec cette dernière, a dû se IrouYer exposée là dans le même temps. Un passage des contes dfiutra^l établit en effet qu'on remarquait dans cette église un riche tableau oii le bon René de Sicile était peint mor/, rmgéde vers, eauranné^ tenant un sceptre en main. Il n'y mmt^ ajoute rauteur de eea contes, si eontrengh H dur cœur fui ne se retirast à la conlemplatiQn de la caducité et f>amté de ee mmsde. Serait-ce par hasard cette ia>age du bon René qui aurait été prise pour un reste de Daifâe des Morts? La Danse des

Meris du ebûteau de Blois^ dont l'existence est doateuse (2). Aux Danses murale^ qui appartiennent aux xiv*, xv«, xvi« et xvu^^ siècles, et qui fignrent dans la nomen* j -(l) M. Uiigloiê adeasiné, dam tinottYrage de M. delà Que- » cetKû delà maism de CMtillon, comtes de Blois, et par celle d'Or-rij^re* ioUlulé : Descripiimk hittonque des vUMons de' Mouen mléan9i Ce Uvve, qui a eimé rértfdMM 4» M. Vas Tiaet^ de I (Paris , 1821 , in-S]« des encadremeiHs qi}i oroaiesi les galeries de a M. Peigaal ei de M. Lebeiw ne csalkai fie» ^'#n ne trouve dans pierre et de boSs placées autour du ciiiielière de Saînl-Madou. Ces » la Danse Macabre Imprimée à la fin du xV siècle par Guyol ^ eiacadnMBcais cewittafe»t en oswraeUts, en têtes de mort et autres » Marchand. Louis XU s'élaîl n borné à reproduire sur les «lufs emblèmes foaénirei, k t»iit soripté. 6. Pe%Mt « argué do ca- » de aaa cliftieaa Us grav wes elles vm jwfal&és par le ilteitlre ractèrc spécial de ces ornements, qu'ils avaient accompagné une j» parisien? Mais e$l<41 bien sûr qu'uae fresque re|urésentant la Danse des Morts peinte sulr les murs. On trouve dans le livre de » Danse Macabre ait existé au château de Blois ? Je crains fori que M. Fortoul la note suivante : « M. Langlols a laissé sur la Danse » la suscription que j'ai dtée tout à Pheore n'ait un fragile fonde} » des Morts de .<aint-Mac!ou un travail auquel M. Leber a contri- » nent. Sur le vetMde la feuille où elle se trouve , j'ai lu ces mots » hué , et dont M. Poiiier, bibliothécaire de la vilie de Rouen , »4sr|to e« canctère» gothiques : i « a rromls'la publlcatiou . ^ ^.^^^^ ^„ p,„„ 2(2)«0„trouye^„cabiiieldese.te^ " « Je la ««taitte ^e Hrriire U r«trt. i *» »o«I f tï» magnifique livre composé de huit grandes feuilles de «-j^ ; ■•^^*^n»o*d«» images, richement enluminées, accompagnent un . V«. . » texte gothique de la ûsnse Macabre; sur la coavefinre se lli|a » U me semble asen naturel de crpireqiiec'eft celle uetegoililfue »* , suscription. suivante , tracée de • nos jours : Danse Macabre, w » fui si inspiré l'auteur de la suscription récente. Mais il me pasaU » l'Empire de la mort sur tous les états de la vie humaine^ peinte » aussi qu'elle a été singulièrement entendue par lui, et qu'au heu de i « :CONTiU! L£ vuR u hÀ coua m château de Jïlois , vers 1602, • désigner une fresque , elle indique é ridemment le tteu et la eaaa \ ^^Aemps où Louis XII, roi de Fnanoé^f^ mb&Uir celiéu QCdUfi iioù oe.HvreiaeîwwMl *!•*> bibHrtUèfUé de Biais- » (flIi^U B 'avant ce prihce par les seigneurs de la maison de Champagne, Fortoul, La Danse des Morts dess. par Holbein, p. iOi et i05,) Digitized by Google

cUture précédente Ja plus coipplète que les renseignements obtenus jusqu'à ce jour m'aient permis de donner, il faut joindre quelques Danses du xyiii^" siècle» exécutées çà et là par pure fantaisie d^amateurs en veine d'archaïsme, le sujet ayant perdu depuis longtemps sa vogue et sapopidarité. Ainsi : La Dame des Morts de Kukuksbaden, en Bohême (170A> Elle fut peinte, d'après les ordres du comte Antoine de Sp(»rck(ouSparek), sur les murs d'un hôpital que ce seigneur avait fait bâtir à Kukuksbaden, et, d'après ses ordres aussi, gravée' par Michel Reniz, et publiée à Vienne en 1767, sous un titre que je ferai connaStre plus loin. (Yoy, Massraann , Pierer's Encyelop. Wœrterh.^ art. Todtentanz, et du même : fJieratur der Todtentàn»e, Leip«g, F. O. Weigel, 1840, p. 524 La Dame des Morts d'Erfurt (1785-90). Elle fut le résultat, d'une sorte de fondation ou d'œuvre'pîe, à laquelle concoururent des particuliers. La Danse des Morts de Fribourg^ en Suisse (I7&&). Elle est citée sous cette date par Massmann. Im Danse des Morts de StratAing (1763). Cette Danse fut peinte dans la crypte de Saint-Pierre par un nommé F. Hœlzl. Massmann dit qu'elle existe encore. On a pu voir, par la nomenclature qui précède et par le tableau synoptique des Danses murales que j'ai donné (Tâb. 1) & la fin de cette première partie, que la France, l'Allemagne, la Suisse et l'Angleterre ont seules fournies des représentations peintes ou sculptées de la Danse des Morts. D'autres nations, comme l'Italie et l'Espagne, ne nous en ont point donné. Cependant je ne fais point de doute qu'elles n'en aient eu. Quand on connaîtra mieux l'intérieur de ces sombres monastèi*cs, encore peuplés de moines, d'où la sévérité des règlements repousse les étrangers, ou du moins empêche quon expose aux regards des curieux les merveilles qui y sont conservées avec un soin jaloux , on découvrira, j'en suis persuadé, quelquesDanses des Morts jusqu'ici demeurées inconnues. L'Espagne surtout ne peut manquer d'en fournir; elle aime les pages sinistres qui mettent à nu le côté hideux de l'humanilc ; elle se complaît en des sujets ter«ribles et farouches. Déjà M. Douce parle d'une personne qu'il a connue et qui avait retrouvé sur une muraille de la cathédrale de Burgos quelques fragments de squelettes, malheureusement défigurés par une couche de badigeon. Ces squelettes peuvent avoir fait partie<f une Danse des Morts vraisemblablement plus ancienne que ne l'est le Trionfo delta Morte du palais ou du cloître Saint-Ildefonse, peinture exécutée au XVI® siède par le

Flamand Jérôme (Hieronymus) Bos. On ne saurait dire avec plus de certitude qu'il existait aussi à Naples une ronde funèbre, lorsqu'on veut parler seulement d'une certaine représentation allégorique de la mort sculptée sur un marbre dans l'église Saint-Piërre le Martyr. Ce n'est là, en effet, qu'une image isolée comme il en existait dans beaucoup d'édifices religieux, souvent, il est vrai , en compagnie des sujets de la ronde funèbre (on se rappelle le squelette de Germain Pilon du cimetière des Inno* cents). Sur ce marbre de Saint-Pierre le Martyr, la Mort, c'est-à-dire le spectre auquel on donne ordi^ nairement ce nom, est représentée portant deux couronnes sur la tête et un faucon sur le poing. Elle paraît prête à partir pour la chasse; sous ses pieds sont abattus un grand nombre de personnages des deux sexes et de tout fige auxquels elle adresse la parole. Yisà-vis la figure de la Mort est celle d'un homme vêtu en artisan ou en marchand, qui jette un sac de monnaie sur une table, en disant ; TnlU a Togllo dar^ Se mi tasd scampare. Dans ce caractère de chasseresse que prend ici la Mort et dans ce faucon qu'elle tient sur le poing, il y a . comme une vague réminiscence de la légende des Trois Morts et des trois Vifs qui fut peinte, comme on sait, au xiv^ siècle sur les murs du Campo-Santo de Pise ; d'un autre côté, la présence du marchand et le rôle qu'il joue vis-à-vis sa terrible interlocutrice rappellent les colloques en action des Danses des Morts. S'il fallait ranger cette sculpture parmi ces dernières, à plus forte raison dçvrions«nous y faire figurer un tableau peint jadis dans le cioHre derrière le chœur de la cathédrale de Strasbourg. Ce tableau, qui datait Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.71% accurate

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES. 10$ du XV* siècle (1&80) et dont aacun des auteurs qui ont écrit sur les Danses des Morts n'a fait mention (i), contenait plusieurs figures avec des légendes rimées en atlemand et en latin. On y voyait uq ange tenant un sablier; les vers allemands disaient : O Menscb, merk gar ebeo, Es gtU dir Seel UDd Lebcn. Vjsrà^vis de Tange était la Mort avec un jeu d^éc^ecs devant elle. Elle peuriait ainsi : j Icli sag dîr es ist daran, Du soit todUichea Schaelmatt ban. Ainsi que dans la fresque du CarapoSanto, on voyait réunis à côté deTange, des papes, des empereurs, des rois, des évéques^ des prélats et des prêtres; audeçsus on lisait : , . ïn di^aei» Spiel, 6 lierre min, Mfo Seellass dir befoUeu Bill. La figure de la Mort était accompagnée de douze vers allemande (2), et à Tendroît où le peuple était re^ présenté on lisait, au-dessous de l'image, des vers latins (3). II est impossible de ne pas reconnaître Tanalôgie frappante qui existe entre le sujet de ce tableau, les sens des rimes qui l'accompagnent et les peintures, le texte de la Danse des Morts. On a retrouvé de nos jours, dans des contrées lointaines^ quelques monuments oU rallégorie de la Mort est traitée à peu près de la même manière que dans les rondes funèbres de nos églises. Voici ce qu'on lit, à ce sujet, dans la relation d'un ingénieur français qui avait visité les Kosaks du Don. « Les arts du dessin » sont à peu près inconnus des Kosaks. Cependant les formes extérieures de leurs églises nouvelles et de » leuris habitations prouvent qu'un certain goût règne chez eux. Une seule fois, il m'est arrivé de rencon» trer sur les murs d'une maison, au sein d'une vieille slanîlza (ft), une peinture étrange, d'une exécution «fort imparfaite, maïs qui se rattache d'une manière très remarquable aux idées du moyen âge en Occi» dent. Elle représente un homme revêtu d'un uniforme militaire et portant une tête de mort couronnée » de lauriers. Une inscription slavonne explique le sens de cette singulière figure. C'est un guerrier que la y mort a surpris au milieu de la victoire, et qui exhale ses plaintes sur l'instabilité et le néant des prospé»>îtés humaines que la Mort vient frapper sans pitié. 11 paraît que la maison entière était couverte na>^ guère encore de peintures analogues, et offrant toutes le même sens sous des formes différentes. Elles (I) M. Edel en a parl<5 dans Paddilion h la page 62 de Tonvrage 'n. dom on a donné h litre plus haut. ' Oi^s cnncla mm repcluat Biatreinque raquinanC, Et redit in nihlUiiu, quod fuit snte niliil : (s) ■ Àllc8 dâK da rebt groM nnd kleln Fdiz

qnl iiutlttiit tranquiHam dacer« TiUm Das inius mir werden gemeiu. Et Ista tUbiles cUndere fuie dies. Bobst, Ktaig uiid Kardlnal 1460. «•ckoT, H<|n6g «iteiiiiMi, Souêie Iflèteaa ôft Toyali «ne peUie pierre de forme carrée sur draveii, Hitler hoJ Frawen . , , . Burger, kaabcn imé JnnkfràTca laquelle éuicttt Pgaréea irol» lèles de mort« et athdetsous des troia ich sag udiiiM rrcyem Wobn lèlcs de mort , utt cartouche avec ces mots : AH her nach, Céiàit ^^^Z^^^!^Z'^lt ^ "^"'»^»* timèbre dindes prêtresde la cathédrale. Daprt* Eucr Jalir «iiid ufs gexaliit rinscrfplion , il portait le nom d'Eacharios Troscli. (Voyejs Leuger wili iciis nicht gntaitcn Schaedeii summum Argenioratensium Temphm das isi ausztu (odt wiUe icb ttch niatten. • fuhrlichê un Eigendtliche Beschreibung dess vielkunstlicken, etc. '• Munsters zu Strasdmrg. Strassburg in Veriegung Laxari ^^r^m^^'^Z'^^^^ Zf(2ner««e/i(7en^r6en, 1617. ^ 61-62.) OmitiWia nt caSm MW yii. nm.Tan'râ nima (« La popalallon kosake est répartie en deitX vllleseï cent dix-. têt vii« cuiieus aiiiijqiie BHHhM. DCnf stanittas ou stations prhicipales, dont chacune a un atafflMi , lu , cbe(snpr^mo de rautorité à la nomination de rempcreur. son Mo» r«aecat, mon omne iiecat. qiiodcttnqiie necaMt» corps dc garde, son relais de poste, elc II y a de plus une foule ite Maj^iiactM pmnit et nioOicos, giiiicUs doiiiiiiiatur» * khotttors OU liameaux peuplés en grande partie par des hérU qnï Mars J«T«ieirapit «que aenea mil nlsfretw. nobles kosaks. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.08% accurate

ilô ORIGINE ET STATIBTiQOE BEft BANSBS BES MORTS » avaîral éié &i£e» pw l*taam atanaa de U staaitsa, bomMe d'une inaignuition nombre. L'injore du » tm^tesa peuàpea eiuées, et fepcBKseeitractueldelaattsoD se prapoBakdft faire iHeiitôt dbpa* » ratlre ce nouvel emblème. On ne saurait méconnaître, dans la fiction koeakè, une inspkatioa tovt à lait » semblable à celle de la fameuse Danse Macabre. N'est-il pas étonnant que cette idée originale du moyen » âge ait été reproduite à plusieurs siècles d'intervalle et à mille Ueues de distance, dans un pays où Ton » n'en avait certainement jamais eu connaissance (1). » En visitant toutes les églises et tous les cîmetièf es de PEurope, on n'aurait pas de peine à trouver encore des fresques, des sculptures et des statues offrant des symboles de la fragilité de notre existence. Sur les riches sépulcres , à l'intérieur des églises, de graxuks et matoM figures armées d'une faux, couvertes d'un linceul et portant un sablier, fournissent des représentations du Temps ou de la Mort. Sur les tombes^ àTînlérîeur des cimetières et des cloîtres, des ossements et des crânes sculptés composent les sinistres, emblèmes du Mémento morù Mais, à proprement parler, tout cela n'est point une imitation de la Danse des Morts ; la plupart de ces représentations appartiennent à uoe époque peu reculée, d'autres sont très anciennes et ont devancé l'apparition des rondes nniraies, circonstance qei donne lieu de penser qu'elles n'ont pas été sans influence sur leur exécution. Toutefois, parmi les monuments qui peuvent avoir été in« spires directement par les Danses des Morts,, on remarquera celui de Lezardrieux, au fond de la Bretagne. Là, sur les stalles dii chœur, sont sculptés des groupes de personnages qui, en se livrant à tous les plaisirs de la vie, tiennent dans la main des têtes de mort qui leur en rappellent la brièveté* Ne faut-il pas accepter ces images comme une nouvelle interprétation figurée de l'antique Comedeamus et bibamus^ crus enim morièmur^ ou bien du Cantica de la pantomime lémurique du festin de Trimalcion ? . Quant aux Danses des Morts consistant en manuscrits, recueils imprimés, gravures et tableaux, elles ont d'autant plus de valeur pour nous qu'elles nous fournissent de nombreux et utiles renseignements sur la musique instrumentale des rondes funèbres. Ainsi que nous en avons déjà fait la remarque^ elles se rapportent ou semblent se rapporter, pour la plupaii, à des peintures murales qui ont joui d'une grande vogue, et dont elles servent ainsi à conserver le souvenir

après la destruction des monuments originaux» Les plus anciens manuscrits contenant des représentations illustrées de la Danse mortuaire sont les manuscrits allemands dont parle M. Massmann en traitant des Danses de Bâle, et qu'il fait rapporter à ces Danses en raison de la conformité des textes. Ces textes, en effet, offrent presque généralement le même sens, la même suite d'idées, la même coupe, et souvent le môme choix d'expressions que les rin>es bâloises, ne différant de celles-ci, et même ne différant les uns des autres que par la variété des dialectes dont il y est fait usage, ou par l'emploi d'expressions nouvelles et d'inversions qui ne changent rien au fond des idées, et que les peintres restaurateurs ou les écrivains arrangeurs et copistes ont introduites soit à dessein, soit iavolontairenvent dans la leçon primitive du poëme. Les manuscrits dont il est question pvo^ viennent de la première moitié du xv« siècle (de l&ââ à 1&&7), mais ils ne sont peut-être que des copies ou des leçons nouvelles d'une œuvre antérieure exécutée dans le xiv« siècle, en mênoe temps ou peu après la Danse do Petît-Bàle, quidale, cenune oA^aît, de 1312 (2). Quatre de ces manuscrits sont dans la bibliothèque de Munich, les deux autres dans celle de Heidelberg (3). Ils contiennent des planches xylograf ■ 11» ■ ■■ . .«IM. I . »,. I ■ I ,M M.W ■ ■■■ rih 1» I ■>■ IIB^»! ■— ■■■! Il I »W ■ ■ ■ ■ ■ - ' (1) Voyez <lani le Maffofin pUtùresfue^ ann. 1639, p. iii^^ies (3) Ces manuscrits sont : . KotQks du Don. Souvenirs d'un voyage fait en 1837 par un a. Les quatre manascrits de la bfbHothèquc de Municli : ingénieur français» (2) Dans son premier sermoa, qui sert comme d'exorde à la ** ^^^- "\^«^- ^'^'"'"^^ »' ^70, charl. fol. cpl4 dans Mas»na|»2 de« Morts, k i>rédicaietir faU clairement allusion à des "Jf"" ^- . . ... ïm^g^ptlBlef^: Des gemeld€8 figuren,^ que le texte laUu joint ^^ Cod.monac.^œyhgraph., tt* 39. c^rf. /b/., coté dans ag. lexlc allenasd rend par figura et exempli piciura, (Voy. le Massmann M . ma. de Heidelberg, Cocl. palat, «• 3U. cbaru (61.)^ On lit dans ^^ ^^^- ^,^^- ^^'«'•- ^ de Pan 4/iù6, coté dans Massmann M'. ' Manuscrii » depictus in opposita parle. » ^. . . {Liter. Anzeiger, p. 3SS, 352, &13 , iU), aana-détisaaUon spé le m^mems. an-deasosdupri^dîcalenr (prédicant) quiparaltàla ^ . , . . ^ ^«^^ fil» poor tk^ la ca»€h»kia d Cajre U moralité 2^« Item alius dQClor ^' ^^"«^"^ P"^"^ ^«^^ VIndicaUur Ultha^re de 1806.

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.29% accurate

FU»ÇâlSn ET ÉlTftAlfQinES. fil pUqofs repréaentitiit les sujets iiidi<pite parmi texte «dhérent à ces plaaehes mëineB, <m bien tracé à la plume aQ-(feœiiB et ai;Hlessou& des figures. Ces gnvures Bumfaat dans oeliô des mamiserito-de la bibliottièque de Hekleiberg, que Massmana a désigné par fi^ (CoéL pabtL^ «• &U^ chëtL /W,)/niais elles attiraient dû y figurer, puisque le texte^ en plusieurs endroits, y fait directement allusion;. Vm autre particularité de ce nrnowcrit, ts'est que les strophes expiicatives sont aeeempagaées d'itne traduction (alîne (1), de snème que dans une des éditions de la Daase Macabre le texte françMS a aussi s» versioo eu latin. Dans ces quatre manuscrits, (Mcrits avec beanooup de soio par liasslâaiHi, la Danse des Morts est en quelque sorte encadrée dans un sermon (2). Le prédicateur cosunence par adresser uie prenière atiocution k tws ks serviteurs du Cfadst, >prtits et gmnds ; il semble les inviter à porter leurs regards sur le «barnter où Dieuse plut & confondre les ossements des maîtres eteeux des servitetnrs. Peur consoler ensuite son auditoire attristé par ce désolant spectacle, il rappelle aux pécheurs repentants les (nto messes c^Mlîtioiinei les do jugement dernier, et proclame la résorreciion des morts. « Ceux-là, dit-H, qui dorment dans la pous* » sière se réveiReront un jour ! r> Aussîtât après ee sermcm, on voit paraître le squelette qm vient cbercher le pape, remrpeieur^ rimpératriee) le roi, le cardinal, et saccenivemeat tous les autres personnages de I Danse. Les appels et les réponses des mourante Tonnent une suite de quatrains qui se termine à la réponse de la Mère {Diu Muoier). Alors commence nn autre sermon {dy ander predig\ invitant rbutnanité i>erverse au repentir {&). Ici le prédicateur et les assistants ne nont plus que des squelettes. A cette fin, un des ciale , mais qae Massntann rapporte à la leçon du ms. précédent, et cote ttt B. Les4eux nnuiitscrita de la bibilothèqae de Heideiberg : i« Cod. palatin. f n*" Hh.chart. foL^ coté dans Massoiann HK 2* Cod. palatin, y n" /(38, chart, fol,, coté dans Massmànn IP. La danse contenue dans ce dernier manuscrit est celle dont Massmànn a publié le texte et les figures comme svppMmcnt à son ouvrage sur les Danses bàloises et sous le Utre : TodterUam inHolzschnittendesfùnfzehentenJahrhunderts, (Voy. Massmànn» Die Baseler Todtentanze, Anhang. et Taf., I., VIII, p. 120.) (1) Le texte laUn précède le texte allémaBd (tAmiditice). Voici le début du sermon : O vos uiuentes, haias mundi sapientes, CordilNia appoiiite àiao verba Cliristi

Tentle Nec nunc et ite. per prtmum ianua vite Jasiis erit nota sed per atiud qaoqae porta Inferi oioostratur : sic rcs divcrsificatur. Gandia vel pêne sine fine sunt ibi plené. Hinc voce sana. vos bortor spemere vaiia. Tempus namque brève uiuendi. postea vc ue. Mon geminata parit, sua niiUi uia qwM|iie paroit. Fistula tartared vos iangit in nna ctiorea, Qoa lidt iiiBiti stttont ut stttttti periti, Hec ut pictura docet exempllque figura. (2) Cette circonstance semble' Tenir à Tappui d*une conjecture qae j'aâ formée, an sujet de la Danse Macabre (voy. plus haut) , et que je crois devoir étendre à d'autres Danses des Morts, notamment aux Danses allemandes dont je parle fct. 11 serait très possible qae le texte de plu^eurs de ces danses eût été lu et récité en chaire par des prédicateurs , et qu'il Urât mette ma origine d'mie forme littéraire appropriée aux enseignements de ces zélés propagateurs de la fof. Au surplus , il était d'usage fort anciennement de farcir ks aennowis^ compMitfons poétiques empruntées nen seidement à la tiitérature sacrée, mais ansai à la Utfiératore profane. On formait des collections de légendes à Tusage des prédicateurs. On «lia }aaq«*à écrke peur eux un GeHa /{oriMmomm nmralisé, et H est prouvé qu'ils ne dédaignaient pas de recourir à des versions du Rman des sept sages. Enfin, les IkMesd^Ésope participèrent à rbonwmi d'élve racontées en chaire. Au xni* riècle , M y eut aassi des aennoM versiâés , comme celui de Gsicfaard de BeanHea que l'en a pitriié 4a aoi Jewe (Pnria^ 1834). OnuesMiraiteoiiiciier que la complainte de rAme éànmée , le Débat du corps et de l'âme , aussi bien que k Discours des trois Morts et des trois Vifs^ ne fussent aussi des épisodes moraux tout 5 fait dignes d'inspirer les sermonneurs jaloux de produire de l'effet et d'émouvoir fortement leur public, ftien n'empêche de èonjecttirer quits ont fait partie du répertoire des Frères prêcheurs, auquel ce mode. de prédication était familier, d'autant plus que saint Dominique luimême, comme nous l'apprend Iléroldt , dans son Promptuarium exemphnsn k Tusa^ des prédicateurs, «dnmdabat exempUs. Ce qui fortifie ce^e conjecture aussi bien que celle que j'ai exprimée relativement à la Danse Macabre, c'est que la version espagnole de cette ronde fimèbre , dans le manuscrit de la bibliothèque de lËscurial,. vereion attribuée , covmie on sait, à Rabbi don Sanio,est prt^cédée d'une courte introduction en prose où se trouve une phrase qui semi)le contenir une allusion au l^rédicatenr chargé de réciter ce poème en public , car on y recommande que veaneeyan bien lo que los sabios predicadores le disen e a monestan de coda dia, (3) Dans le manuscrit de Heideiberg, coté par Massmànn HS ce second sermon,

an èieu d'être placé à la fin de l'œuvre, comme dans les autres nanascrils, est flaoé au oo«oienc«neiit« et la figure du prédicateur qui parle ici opposée k celle du prêtre qui a fait entendre le premier sermon. En effet, on lit cet avertissement : «t Item alias doctor depictus predfcnndo in opposita parle • deoontemptu nnundi. » Le sermon est d'abord en latin, puis «a allemand. Voici le texte latin: o nos mortales peinerai niondi md^ea, rmem peosaleque futurs considerate, ^alliias ad piliniuoi tsmpan|u« raquiritor ymun. Pro loco duplatur, ubi Guis perpetuatur. Mots tiorreiida nimh est cuoctonim quo(|ae ftiiit. Qualiter aut quando vencrit, mairet in dubitando. Sic etiam dura noecuntur hide futura, ' Propter iguotum reinanendi locum quoque totom. PeadelA iactia ia îsto «wi^p«raoll«. Ergo peccare desistite, 6i properare Ad fiaem cupitU optatum, nam bene scitis Onod celum dignis locas est, sed fit nialit ignis. AJasi-ae trouve «atordlemeKl Hé k eujet ûmméprie du mmdê, q<if inspira ttttt de fois ks peédlcnleun« à k Danse des ItfeHs^ Digitized by Google

manuscrits de Mupich ajoute une petite moralité appelée le troisième i^rinoii {dy UriU predig)^ oii revi^* nent tous les lieux communs relatifs au sort de Thomme après cette vie; puis la Mort, ou plutôt un mort conclut en se , donnant conime exemple aux vivants des effets de la destruction chamelle et de la décomposition cadavérique qu'opère le séjour du tombeau. Il existe encore dans plusieurs autres bibliothèques do l'Allemagne des manuscrits renfermant des compositions du même genre ; je citerai particulièrement la bibliothèque de Stuttgardt. Espérons que le savant et laborieux Massoiann parviendra à en dresser Tinventaire complet, et enrichira de ce nouveau travail ses études bibliographiques sur la littérature des Danses des Morts. Les manuscrits français que nous possédons sur la funèbre allégorie paraissent tous se référé à la Danse Macabre et avoir été copiés sur les anciennes éditions de cette Danse. C'est ce qu'il faut dire du manuscrit de la Bibliothèque nationale, n<» 7SiO,â (anciennement au fonds Colbert sous le no 1849), qui n'a point de titre ^[)écial, mais qui porte au dos de la reliure ces simples mots : Danse Maeabrée. Ce superbe manuscrit, orné d'images enluminées avec un grand soin, contient les rimes de la Danse imprimée de 1&85. I.*es autres manuscrits de la Bibliothèque nationale où se trouve la Danse des Morts française n'ont que du texte et point de miniatures. Tel est, par exemple, le manuscrit coté Supplément 633, ou le docteur est appelé Machabre, circonstance que j'ai déjà fait remarquer; le manuscrit 5&â, du fonds Saint-Victor, où le docteur est nommé un màistre qui est au bout de la Danse; enGn, le manuscrit 7398^ anciennement 39&, du fonds de Boubier, contenant à la fin un fragment intitulé : cy après s'ensuit la Dame Macabre aux hommes. Le texte eôt le même que cekii du manuscrit 7310. Je ne passerai pas aux Danses imprimées sans avoir complété ce que j'ai dit des Danses manuscrites par la relation d'une découverte bibliographique qui, pour n'être pas aussi importante qu'on l'avait cru d'abord, n'en est pas moins digne d'attention. Nous lisons, dans l'ouvrage de M. Hippolyte Fortoul, que M. Douce cite (en les tronquant), quelques vers d'un ancien poème espagnol qu'il attribue, sur la foi de D. Th. Antonio Sanchez, à un troubadour juif du xiv* siècle, et qu'il faudrait prendre, si l'on se rangeait de son avis, pour le premier monument authentique où la Danse des Morts se montre entièrement formée. (Il ne tient pas compte des Danses murales du xiv® siècle, comme

la Danse du Petit-Bâle et la Danse Macabre du cimetière des Innocents.) Ce poëme, connu par un manuscrit qui, à la fin du dernier siècle, était encore déposé à la bibliothèque de l'Escurial (rayon IV, lettre b, n** 21), porte le titre suivant : Danza gênerai de la Muerte en que entran todos los eslados de génies. M. Hippolyte Fortoul expose les raisons qui lui font douter de l'authenticité de cette Danse comme œuvre du xiv<^ siècle, et surtout comme production originale de Babbi don Santo. L'emploi d'une forme de versification qui ne fut en honneur que dans les premières années du xv* siècle, sous le règne de Jean It, lui paraît déceler clairement l'anachronisme. Ensuite on possède si peu de renseignements sm- la vie du poëte qui en est supposé l'auteur, qu'on ne peut inférer de la réunion d'une pièce de vers ix>rtant le nom de ce dernier avec deux autres ouvrages, la Doctrina christiana et la Danza gênerai de la Muerte^ qui ne portent aucun non), mais qui, dans le manuscrit de l'Escurial, se trouvent être de la même écriture que la pièce de vers ci-dessus ; on ne peut inférer, dis-je, de cette rencontre^ peut-être fortuite, que le poème intitulé Consejos y documentas del Judio Rabbi don Santo al Rey don Pedro ^ et la Danza gênerai de la Muerte^ soient précisément du même individu et de la même époque. L'écriture, d'ailleurs, aussi bien que les rimes du monument littéraire dont il s'agit, si elles étaient soumises à l'examen des savants, rajeuniraient peut-être d'un siècle. Enfin, il n^est pas prouvé que le juif Rabbi Santo, ou don Mose (son véritable nom d'après Sanchez), se fût converti au christia-nisme, et que, par conséquent, il eût été en position d*écrire la Doctrina christiana^ aussi bien que la semble en être ane glose dramatique. M. EdcIestaDd du Meril, qui tour vers la peosëe première du chtisUaolsine que les motnes probablement ne connaissait pas le passage que je \iens de citer, provoquèrent avec tant de persistance, et que la peitttore voulut n'en a pas moins observé, avec une profonde sagadté, que la aossi seconder par les fresques du Gampo-Santo de Pise etlonle» .donnée morale du contemptu mundi était Texpresaioa de ce re- les Danses des Morts. {Poésies populaires latines ^ iS47, p. 125.)
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.18% accurate

FRANÇAiSEB ET ÉTRANGÈRES. iiS Danza gênerai de la Muerte^ qu'on lui attribue. Somme toute, M. Hippolyte FortouU d'après les divers motifs qu'il allègue, et surtout d'après tes observations qu'il présente sur les anciennes phases de la versifia cation espagnole, croit devoir conclure en rapportant à la seconde partie du xv* siècle le monument littéraire auquel IVI. Douce avait assigné un âge encore plus respectable* Quelques détails maintenant sur le poëme : il commence par une courte introduction en prose (1) ; puis vient le prologue, connposé de huit octaves (2). Il y a ensuite le sermon du prédicateur, et finalement l'appel général de la Mort, conviant tom humains à la danse. Alors la folle tourbe s'ébranle, et la ronde suit Tordre accoutumé. A la fin est une pHère que tous les morts élèvent en chœâr vers Dieu. Suivant une assertion de Rodriguez de Castro, RabbiSanto. aurait aussi composé un Débat du corps et de Vâme. Je ne nie point que ces sujets n'aient pu être traités en Espagne aussi fréquemment qu'ils l'ont été partout ailleurs, mais j'ai peine à croire qu'une poésie aussi recherchée, aussi travaillée, aussi prétentieuse même, que me paraît l'être celle de la Dama gênerai de laMuerte, puisse être l'ébauche du genre, la première donnée d'une composition qui, en Allemagne, se montre dans le [principe éminemment populaire de style, de forme et de pensée. Il faudrait donc " admettre que l'Espagne, en cette occasion, prit une route toute différente de celle qui fut adoptée généra\ Icment, et fit entrer d'emblée Tallégorie de la Mort dans les sentiers fleuris de la haute littérature ? Cela ^ n'est guère probable. Voici, au reste, une strophe d'après laquelle on pourra se former une idée du-slyle >• de cette composition. C'est la Mort qui parie : K A esta mi danza traxe de présente Estas dos Dionzellas que Tedes fermosas: li Elias vinieron de may maia mente :f^ A oir mis canciooes que son dokNTOsas. Mas non les valdran flores nin rpsas NIn las composturas que poner salian : 1^ De mi, sf pudiesen, partirse qnerrian : i£ Mas.non puede ser, que son mis esposas (3). [% La plus ancienne Danse imprimée que l'on ait découverte jusqu'à ce jour, indépendamment des Danses * xylographîques des manuscrits de Munich et de Heidelberg, est en allemand, et a pour litre : Der doten '^' dantz mit figuren Mage und antwort schon von allen staten der werU, 22 feuilles, 42 gravures, petit în'*'•' folio. La première édition date, à ce que Ton croit, de l'an 1459. Peignot ne l'a point connue ; M. Mass^' mann, dans sa Littérature de la Danse des Morts ^

et M. Brunet, dans son Manuel du libraire^ l'ont men^^ tionnée en citant les différentes éditions qu'ils savaient en avoir été faites ; mais le second de ces cstima'i blés bibliographes a oublié celle dont le riche dépôt de Strasbourg possède un magnifique exemplaire. Cet "- exemplaire est relié avec un autre ouvrage du xv* siècle intitulé Buch der Seusse , 1482, in-folio, et avec f* une Pronosticatio latina (4). D'après la date de la PronostkaKo latinà, qui fut imprimée d'abord en 1488, 5,i et parut de nouveau à Mayence en 1492, et d'après les inductions que fournissent encore d'autres parti::î: cularités, notamment l'unité observée dans l'exécution matérielle des différentes parties du volume, on ûî: peut être fixé, je crois, d'une manière assez certaine sur l'époque où celte édition du gothique Doden \}i (1) Voyez la note précédente. (3) Strophe que M. Vjllemain, dans ses leçons sur la littérature, (-.') Yo 8o la Muerte cierCa a todas criatnras du moyen âge, a traduite de la manière suivante : « J'appelle d'abord -^ Que son y seran en el mundo dnranic : » à ma danse ces de;ux Jeunes filles que lu vois là si belles. Elles Demando y digo : O orne ! porque curas "^ . , ^ , . [*. De vida lan brcYc en punto pasaute? » «>nt venues à mauvaise mlentlon potir entendre mes cbansons ,- . . . ." » qui sont tristes; mais ni les fleurs, ni les roses, ni les parures Les deux premiers vers ci- dessus pourraient être rendus très «qu'elles ont coutume de porter ne les défendent. Si elles le pou-"■ exactement par les deux suivants tirés de la Danse des Avetigles et » valent, elles voudraient bien se séparer de moi ; mais cela ne se d'une pièce de vers, selon toute probabilité, plus ancienne, que » peut, car elles sont mes fiancées. »(U. Fortoul, la Danse des Pon trouve dans quelques éditions de la Danse Macabre, où elle Morts dessinée par Holhein ; Essai sur les po'dmes et sur les imaa pour titre : Mort menace rhumain lignage. ges de la Danse des Morts, IV.) 0 oX^^T^^fi-S^^^^^^ (4) Le volume qui contient ces précieux incunaDtes. est cot^ ^t M. 851. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.91% accurate

nu ORIGINE ET SFATiSTiaOE DES Bi^SES HBS MORTS

Dants vit le jour. J*ai comparé la copie que j'en ai fait prendre avec la daeriplMW que ', de rédilion de f A59 (regardée jtisqn^ici comme la pins aneiemie, mats qoi n'est peal^étre pas la {h^miëre) (1), et je me suis assuré qn'à Texceptioa de (fnetqcies inver^os peu iiiiportBirte8 dans Tordre des gravures, de quefqae» variantes orthogTaphiqiie& ek de quelques changements de mot» dans les strophes, ces deux éditions coïncidât parfaitement. On doit la découverte de ce^ prédeœt ^-f-*""^ au savant bibliothécaire de la ville de Strasbourg, M. J^ong, qui se montre amméd'uB sèle p«B eomeoua ponr tout ce qui tend au progrès des lumières ainsi qu'à ta prospérité dn bd ttabBasoMcnt coaié à sas sons» Instnét par lui de Texistence de cette édition, M. Massmann en a donné avis an paMie dan» sa litaraltir der TeA^ eentânze^et ensuite avec plus de détail dans le numéro du Serapeum da i5 novemtoa %bk%J\i moimême à M. Jung Tobligation f^lus grande encore davoir po enriciiir noon livre sur tea Danses des Mort» d^me copie des sujets, vraiment curîeiix , que le Doden Dantz contient, et q« sojit da phis baut intérêt sous le rapport musical. H serait difficile de trouver une plus riche ooiledion d^instranicnl» andeas. Beaucoup de ces instruments n'existent dans aucune autre Danse, et il en est phtôeurs dont les eiesple» sont en général fort rares sur les monuments qui nous restent du moyen âge. Divers mùtàSs donoent tien de croire que cette Danse est un des premiers modèles du genre, et qu'elle appartient à une époqnie beaucoup plus . reculée que ne l'indique la date de son impression. Si elle n'est antérieure à la Danse Macabre, elie est du moins contemporaine de cette œuvre dont le texte en plu^urs endroits répond exactement au sien (2). Mais cette ressemblance des textes n'est pas la seule qu'on puisse signaler, il y a encore entre elles cette analogie remarquable que les strophes y sont de huit vers, tandis que les légendes communes aux Danses bâioises, à celles de Berne, de Lucerne, à quelques antres encore des mêmes contrées, imitées des tableaux de Baie, enfin aux manuscrits des bibliothèques de Munich et de Heidelberg, ont des rimes en forme de quatrains* Un autre rapprochement est à faire entre les séries de personnages qui figurent dans ces deux rondes de la Mort et qui sont à peu près composées des mêmes éléments (3). Au contraire, les Danses qui affectent le type propre aux Danses bâioises offrent une tout antre disposition et des person* nages

qu'on ne retrouve point dans les compositions dont il s'agit. J'avoue que les images qui ornent les textes ne confirment point le rapport qui semble exister entre eux. Les figures de la Danse Macabre sont d'un tout autre caractère que celles de la vieille ronde allemande. Dans celle-ci chaque gravure ne contient qu'un sujet ; dans celle-là, au contraire, il y a deux sujets par gravure. D'un autre côté, les costumes diffèrent ainsi que l'attitude des personnages et la composition des groupes. Seul, l'envoyé de la Mort se montre à peu près sous les mêmes traits dans chaque Danse. 11 y est réduit à l'état de squelette et quelquefois à celui de cadavre à moitié décharné, ce qui n'a point lieu dans d'autres peintures, notamment dans les tableaux de Bâle, dans la fresque de l'abbaye de la Chaise-Dieu et dans celle du TempleNeuf de Strasbourg» ou le spectre conserve presque toujours Taspect moins repoussant d'un corps amaigri et desséché. La vieille Danse allemande offre cela de particulier, que les serpents y jouent un rôle très animé et se montrent à peu près partout, tantôt passant à traversées os du squelette, tantôt s' échappant (1) M. Massmaon cite en tout trois éditions de cette danse : danse macabre. unepremièreavecUdateapproximativedelZi69; unesecondeavec Lepeiit enffani. celle de 1^70, et une troisièni« sans date, qui néaniooiin hii parait être plas récente q«e le, *nx autres. ^„?^{ «.r.M^&'hoï moe. (2) L'exemple le plus frappant que Ton paisse donner de cène ffyer naquU, huy men fault aller, conformité est le discours de l'enfant. Je ne fais quentre et yssuc. Rien nay meffait, mais de paonnne DOTEM DANTZ. ' Prendre engre me faulx cest le mieulx Das kyndelin, Lordonnaiice de dien ne se mue Aaaich han noch myt spreehen ^«*** *^< «'«" ****^' «"• '^**^Mude gebm-en huée musz^ ish auffàitekênr , , . . , , WaoLB kayn stund mag idi ^cher syn ^^ ^^^^^ anglais commence aussi par i4 a a a , woorae I canot Wie wol i.cb byn eyn kleynes kyndelyn speake, Dysz merckâ aile gar eben idL han noch ny t leren icben (3) po,,r ce qui est des liomotes, car H y a très peo de fvmmes Cnd masz doch sterben aiso baldt j i x* ^ ,a . Al8 wollstirbl dasjung als da, ait, ^ans le DoUn Dantz.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.78% accurate

FRANÇAISES ET ÉTRAMGÈABS. 115 de JBa feottcàiet de Boa aiat^ de se» eoirailles ou sortant <]e liastroment doDt il joue (l). Ces serpeuts manquent à la Danse Macabre, qui ne possède non plus qu'un très petit nombre d'instruments de ma* sîque, du joeû» cPoiparatipenQmt A Tautre danse doot les gravures, A Texceptioa de trois, contiennent chacune utt deeem d'iDStrument, Puiequ'eUee diffièrent k ce point sous le rapport iconologique, il n'est guère IH*é8iimable qu'ellesaient été calquées Tuoe sur l'autre, mais on peut admettre que l'idée en a été puisée à une même source. I^quelfe^ dira*t-pn? C'est ce que le temps seul jsious apprendra. Mectivement, rien n'a pu détermiaei* BDCore Ji la Danse allemande que je viens d'exaaûner est la copie exacte d' une ancienne peinture nrarale, ou bien m, de inêoie que celle d'Holbein, ^Ue est simplement l'œuvre d'un artiste jaloux d'imiter quelques unes des sinistres allégories exposées sur les murailles pour attirer les regards du peuple et exciter sa dévotioAu La preouère Jkmse de$ MùfpU publiée en France est la DoMe Macabre. La plus ancienne édition connue de cette Danse est^eUe de âA8&. Lee images qui s'y trouvent passent pour avoir été prises des peintures murales du cbarnier des Innocents, Quoi qu'il en soit, elles fonnent ici un ouvrage bibliographique spécial. A la fin du volume, on lit au recto du feuillet ; aCy finit la Dise Macabre imprimée par tmg nomme Guy Marchanit de rnoranl au grôU hostel du collège de T^auarre en champ Gaillart a Paris , le vint huitième iaur de septembre, MU quatre cet quatre vingz et cinq (1 voL pet* in-foL goth.^ composé de deux cahiers de dix feuillets et vingt pages, sans chiffres, signatures, ni réclames. — Yoy. Peignot, p. 9â). » Dans cette. première édition, les personnages de la ronde appartiennent tous au sexe masculin; c'est une Danse d'hommes (2). Il en est de même dans la seconde édition qui parut aussi le 7 juin l&SG chez Guyot Marchant (â). La même année, et un moi^ après, le 7 juillet, le libraire parisien publia la Danse des Femmes^ vraisemblablement imitée de celle des hommes (h). Enfin la série des femmes fut jointe à la série masculine dans une édition imprimée à Lyon en lâ.99, mais qui n'est peut-être pas la première en ce genre. La quatrième édition de la Danse Macabre s'annonce comme étant une traduction latine faite d'après l'allemand. Elle a pour titre : Chorea ab eximio Macabro versibus -alemanicis édita et à Petro Desrey Trecacio quodam oraiore nuper emendak^ (5). Parisiis^per magistrum Guiâonem

Mercatorem pro Godeffrido de Marnef, l&OO, in -fol. goth* Cette édition a jeté une grande incertitude sur l'origine de la Danse Macabre. M. Brunet, dans son Manuel du libraire, en annonçant cette édition, n'hésite pas à dire : « Son titre atteste que la Danse Macabre a été composée originairement en allemand. » J'ai traité cette question plus haut ; (1) Ces serpents se montrent [K)arlant dans qiielqnes tableanx de la Danse da Orand-Bâle, et Conrad Meyer s'est plu à en iairoduire un assez grand nombre dans la sienne. (2) Indépendamment de V Acteur, du Roy mort el du squelette, on y trouve les personnages «uWanis, lesquels défilent deux par deox, de manière à former deux 9ujel« pour an seul tableau. Ainsi : I^ pape, Tempereur \ — le cardinal, le roy ; — le patriarche, le connestable ; — larcbeuesqne, le cbeTalier ; — Icuesqne, lescuyer ; — labbe, le bailly ; — le maistre, le bourgeois ; — le cbanoine, le marchant ; -- le chartreux, le sergent ;.— le moine, lusurier ; — le médecin, hmoorenx ; — laduocat, le ménestrel ; — le cure, le laboqreur; — le cordelier, lenfant; —le clerc, le hermite. Cette édition ne contient lûleBUdes Trois MùrU et des troie Vifs, ni les autres pièoes qal se troatent ordinairement jointes à la Danse Macabre. (3) Quelques personnages nouveaux étendent la série de l'édition précédente, savoir quatre sqndeUes formant un orchestre ; le légat, le duc ; — le maistre deacoie, Ihomme darmes; — le promoteur, le ge6Uer; —le pèlerin, le bergtfer; — Ihaliebardie, le sol. Cette édition contient le Dit des Trois Morts et des trois Vifs et plusieurs autres pièces qoi ne se trouvent point dans celle de 1 A85, et qui depuis ont presqne toujours été annexées à la Danse Macabre. (û) On n'y trouve que les gravures des trois premiers sujeu. Une seconde édition, plus complète sous ce rapport, parut en 1A91. Les personnages de cette Danse aont : 1* Tauteur.; 2^ Torchestre des quatre morts; y la reine, la duchesse ; /l'ies trois morts et un herinile ; 5° deux personnages dont un fou ; 6* la bergère, Plmpotcnte ; T la bourgeoise, la femme veuve ; 8* un squeleue à cheval emportant un cercueil et repoussant, avec une flèche, le diable qui le poursuit ; 9** la régente, la femme du chevalier; 10** Tabbesse, la femme de l'écuyer ; 11" te marchande, la baillie ; 12* la jeune épouse, la mignonne ; lo^' la pucelle, la théologienne ; lû« la nouvelle mariée, la femme grosse ; lô" la vieille demoiselle, la cordelière ou dévote ; i6^ la chambrière, la recommandresse ; 17" la femme d'aocueil, la nourrice; 18*^ la prienre^ la demoiselle; Id** la femme de village, la vieille chambrière; 20* la revenderesse, la femme amoureuse; 21° la garde accouchée, la jeune fillette ; 22* la religieuse, la sorcière; 23*

la bigote, la sole; 2û* la reine morte. (5) Pierre Desrey (Desray ou Desrex) éuit d'une ancienne famille de Troyes et vivait sons les règnes de Charles VIII et de Louis Xn. Il parait que c'éuit un écrivain laborieux. Oa lui doit, outre son travaij sur la Danse Macabre, une édition et continqaUon du Paretïmit et Triumphe des Dames d'Honneur, par Olivier de la Marche, Paris, Jeh. Petit, in-A* goth.; les Chroniques de MonsireUt, l/i8à-1496. Du reste, les vers latins de eeiie édition corrigée par Desrey sont les mêmes pour le sens que ceux des éditions françaises. Digitized by Google

je n'ai donc pas besoin d'y revenir, et je renvoie le lecteur aux explications relatives à la Danse du cimetière des Innocents. A la fin de cette première partie, le lecteur trouvera la table bibliographique des éditions de la Danse Macabre que Ton a pu découvrir jusqu'à ce jour ; le chiffre élevé qu'elles atteignent prouvera combien ce sujet était goûté en France et y trouvait en tous lieux de nombreux lecteui*s (1). Les éditions d'un ouvrage pouvant être suffisamment distinguées entre elles par le nom de l'imprimeur, le lieu et la date de Pimpression, je n'ai pas jugé qu'il fût nécessaire de reproduire l'intitulé de chacune de celles que l'on possède de la Danse Macabre, d'autant plus, qu'à l'exception dq l'édition latine citée plus haut (édition qu^on retrouve encore sous la date de 1&99) et de deux ou trois autres^ elles portent toujours en tête soit la Danse Macabre y soit la Grand* Danse Macabre. Il existe, comme on sait, une traduction en langue anglaise- de la Danse Macabre attribuée au moine John Lydgate. Elle a été imprimée dans les ouvrages suivants : Tottel, Fall of Princes (1554, in-foK) ; Will. Dougdale et Roy, Dodsworth, Monasticon anglicanum (London, 1655, 1661, 1673); Will. Dugdale, Histary ofSL-PauVsCathedral in London (London, 16&8, în-foK); Francis Douce, The Dance of dealh painted by H. Holbein and engraved by W. Hollar (1796, 1804, p, 73 : The Dance ofMacaber, annoncée dans la dernière édition en ces termes : a The Daunce of Maehabree : a Wherein is lively eœpressed and schewed the stateof manne, and how he is called at uncertayne tymes by » Deaih , and when he thinketh hast thereon : mode by Dan John Lydgate Monke of S. Edmunds^Bury. » Une autre Danse publiée à Londres sous le titre ci-après : La Dance Machabre or deaWs dveU by W. C (Golman, London, s. d., in-12), est annoncée par Ebert, n» 5677, On ne connaît pas encore d'éditions allemandes de la Danse Macabre, si ce n'est la réimpression de la traduction latine Chorea ab eximio Macabro, faite par Goldast dans une compilation qui réunit cette traduction etTouvrage de l'évêque Roderiguez: Spéculum omnium statuumorbiê terrarum^ aucêore Roderico episcopo Zamorensi (Hanovrise, 1613) (2). Quant à La Danse Macabre^ histoire fantastique du xv" siècle par le bibliophile Jacob (Paris, Renduel, 1832, in-S""), ce n'est point une édition nouvelle de l'ancienne Danse française, mais bien un roman dont le sujet est tiré de quelques particularités de l'histoire de cette Daiise. I^ détail minutieux des différentes éditions de la Danse Macabre a

été fait par Peignot (Recherches sur les Danses des Morts, p. 93 et suiv.) , par Massmann {LUeratur der Todtentànze , p. 91 et suiv.), par Brunet {Manuel du libraire) ; j'y renvoie le lecteur. Dans les livres d'Heures gothiques publiés en France, on retrouve souvent les sujels gravés et réduits de la ronde funèbre. J'emprunte au Manud du libraire une courte notice sur les Heures gothiques imprimées, et à Massmann la table bibliographique qu'il a donnée de toutes celles qui contiennent la Danse Macabre. (K Simon YoBtre, libraire, dit Brunet dans son Manuel, fut le premier, à Paris, qui réussit à allier la » gravure à la typographie ; et, avec l'assistance d'un artiste, que Papillon nomme Jolat, et celle de l'im» primeur Philippe Pigouchet, il commença à publier, dès l'année i486, et peut-être même deux ans plus » tôt, ces Heures si remarquables par la beauté du vélin, la qualité de l'encre, et surtout par la variété (i) On remarquera que la ville de Troyes en Champagne, dont tons, la table bibliograpliique delà Danse Macabre a fiiit comme les presses aeUves approvisionnaient les foires de la France des lui« livres les plus recherchés da peuple, fat celle qui reproduisit la (2) Un bel exemplaire de cet ouvrage est à la bfbliothftqae de Danse Macabre avec le plus de fidélité et de constance, malheureu- Strasbourg. J*ai déjà dit qu'en le parcourant j'y ai trouvé, ii v» l<% sèment on ne peut dire aussi avec le plus d'art et de goût. Au mi- p. 99, un long chapitre sur la musique, sur ses avantages et sur Ueudu siècle dernier, elle n'avait pas encore cessé de la réimprimer ses inconvénients. Non seulement Tauteur, Tévèque Kodriguez, sous son Utre primitif, annonçant seulement que le vieux gaulois divise les arts libéraux, conformément à l'ancienne classification en éuit renouvelé en langage ptus poli, rénovaUon détestable et de trivium et quadrivium, et assigne à la musique le second bien appropriée aux grossières images sur bois qgi figurent à côté rang parmi les sciences mathématiques dont l'ensemble forme le du texte. L'édition de 16âi, exécutée d'après celle de 1531, est déjà quadrivium; mais plus loin, page 179, dans un antre chapitre fort mal imprimée, et plus pitoyables encore sont celles qui se (chap. xv), il traite de la dignité et des prérogatives des chanteurs rendent à Troyes, ches Baudot, acquéreur des fonds réunis des et des primtieri, de la vénération qui leur est due et de plusieurs Oudots et des Garnier. A partir de 1720, Peignot ne les a plus autres objeu relatifs à cette matière. Les pages 232 à 277 contienjngées dignes d'une mention, et Massmann, à qui nous empran* neat le Spéculum sululare Choreœ Macabri. Digitized by Google

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES. 117 » des bordures où, à des arabesques les plus agréables, h des sujets grotesques les plus singuliers, succè» dent alternativement des chasses, des jeux, des sujets tirés de TÊcriture sainte, ou même de l'histoire » profane et de la mythologie, et enfin ces Danses des Morts imitées de la Danse Macabre des hommes et » des femmes y qui était alors dans toute sa vogue, petites cotnpositions dont on admire encore la piquante » expression. Ces bordures, qui sont d'ailleurs plus remarquables pour le fini de la gravure que pour le » dessin, se composaient de petits compartiments qui se divisaient, se changeaient, se réunissaient à vo» lonté, selon l'étendue et le format du volume oii elles devaient figurer ; en sorte que tout en employant D presque toujours les mêmes pièces, il était cependant si facile de donner aux différentes éditions qu'on » publiait une apparence de variété, qu'à peine en trouve-t-on deux qui se reproduisent exactement page » pour page. Les grandes planches destinées à recevoir l'embellissement de la peinture sont en général » moins terminées que les petites, mais on y reconnaît toujours un même faire. Les Heures de Simon D Vostre furent bien accueillies, et ce qui le prouve, c'est que d'autres libraires cherchèrent à les imiter, }» et y parvinrent avec plus ou moins de bonheur. A cette époque parurent donc des productions du même y> genre chez Ant. Yérard, déjà si célèbre par la publication de ses grands volumes de chroniques, de romans » de chevalerie, etc., chez Thielman Kerver, chez Gilles et Germain Hardouin, chez Enstace et chez » d'autres. C'est ainsi que la fabrication des Heures devint une industrie toute parisienne, ou du moins » on ne la cultiva nulle part avec autant de succès qu'à Paris. C'est ainsi que pour cet objet la France tout y> entière, une partie des Pays-Bas et l'Angleterre elle-même, demeurèrent pendant assez longtemps triXI butaires des presses de la capitale, d Suit dans Brunet le catalogue des livres d'Heures, classés d'après le nom des imprimeurs et décrits avec soin. Je remplace ici cette nomenclature par la table bibliographique de Massmann. (Yoy. à la fin de cette première partie, tabl. III.) En 4538, à Lyon, un an après la publication dans cette ville d'une nouvelle édition de la Danse Macabre due au libraire Pierre de Sainte-Lucie, surnommé le Prince^ parut, chez un autre lilH'aire, un ouvrage avec gravures sur bois intitulé : Ijes Simviachres et Historiées faces de la Mort, avtant elegammèt pourtraictes que artificiellement imaginées. A Lyon, soûbz Vescu de Cologne, MDXXXVHI (à la fin on lit : Excvdebant

Lvgdvni Melchior et Gaspar Trechsel fratres, 1538); pet. in-ft de 4 ff, prélimin., et 48 ff. Cet ouvrage renferme 41 figures représentant une Danse des Morts. Au haut de chaque planche, on lit un texte latin extrait de la Bible et analogue au sujet ; au-dessous sont imprimés quatre vers français qui les expliquent. Quelle est, se demande-t-on, cette Danse des Morts? Une reproduction de la Danse Macabre? Non. Une copie de la Danse de Bâie ou de quelque autre Danse murale de la Suisse ou de l'Allemagne ? Pas davantage. C'est, disons-le sur-le-champ, une œuvre originale présentant, sous des formes plus pures et plus artistiques, une nouvelle interprétation du lugubre sujet traité dans les tableaux gothiques des anciens monuments avec rudesse et naïveté. C'est, en un mot, ce qu'on peut appeler à bon droit la Danse des Morts de la Benaissance. Quoique nous ayons dit qu'il s'agissait d'une œuvre originale, c'est-à-dire d'une composition nouvelle sur un sujet déjà vieux , mais que le talent devait rajeunir, on comprend sans peine que l'artiste qui l'exécuta ait plusieurs fois reporté sa pensée, pendant la durée de son travail, sur les anciens monuments qui avaient mis, longtemps avant qu'il y songeât lui-même, ce sujet en vogue. Or dans le siècle où il vivait, la Danse Macabre, loin d'être oubliée en France^ s'y réimprimait encore chaque jour, et la Danse de Bàle conmiençait à exciter l'admiration universelle. Ni l'une ni l'autre ne pouvaient donc lui être inconnues, surtout la dernière, qui appartenait à une ville où s'écoulèrent, dit-on, les premières années de sa vie^ et où plusieurs même veulent qu'il soit né (1). Cet artiste, dont nous n'avons pas encore fait (1) B&le et Aagsbourg se disputent rhonnenr d'uvoir servi de Uolbein, considéré comme l'ataé desesfils, Valérios I]oll)eiii peutberceau à Holbein. Ce qu'il y a de certain, c'est que le père de être le cadet, Hans tlolbein, surnommé le Jenne, sans doute parce cet artiste, peintre lui-même ^ était né ù Augsbourg. Vers 1&08, quMI était le dernier. Ces enfants du vieux citoyen d^Au^sbourf^ il quitta cette ville, traversa quelques parties de la haute Aile- embrassèrent la profession de leur père; ils s*y distinguèrent par magne, séjourna au pied du Taunus, à Grunstadt et enfin s'arrêu un talent précoce et illustrèrent la ville de BAle. Qu*ils soient nés à B&le. n fut le chef d'une Jeune et intéressante famille : Ambroise dans cette ville ou à Angaboorg p« à Grunstadt, c'est ce qu'on n'a Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.06% accurate

lis ORIGINE ET STATISTIQUE DES DANSES DES MORTS coniwiîtrc le nom, n^est autre que \e célèbre Hans Holbein, au sujet duquel fleari VlII^ roi d'Angleterre, dit un ymr qu'il potpûait bien faire de quatre paysans quatre eonUes^ mais non de quatre camies un eeul Hd* bein (1). Les œuvres de cet artiste, ses def»!ns oomme ses tableaux, sont très estimés des CMnaJsseucs* De tout temps les plus grands maîtres ont rendu justice h son talent* Sa Danse des Morts excitait particulièrement Tattention de Riibens, qui se plaisait h l'étudier et à en exécuter iui-même des copies (3). Mais sait-oa ou furent faits tes dessins originaux? Est-ce à BAle , est-ce à Londres? A vrai dire, on lignore. D*après te costume et le caracl^ère de quelques unes des figures qui s'y présentent, on a présumé qu'ils dataient du séjour qu'HoIbein frt en Angleterre; mais cela n'a pas été prouvé (â). Quoi qu'il en soit, ces éemuB y furent retrouvés par Wenceslas HoUar dans une collection que Coxe croit avoir été celte d'Aruodel. Ils parvinrent, on ne sait comment, dans le cabinet de M. Crozat, qui fut vendu en 1771. Le prince deGatlitziB^enfit Tacquisition, et quelques uns assurent qu'ils sont à présent en la possession del'empereur de Russte. L'édîlioQ de Lyon, que nous avons citée plus haut, ne peut être considérée comme la première des deadns d'Holbein. Ceux-ci furent publiés pour la première fois vers 1550 sur des feuilles imprimées d'un seul côté avec une inscription en allemand au iiaut et au bas, format in-8, sans c'ate ni lieu d'impression, et vraisemblablement sanstitre (ù). Celui que porte l'édition de Lyon est probablement de l'invention des libraires TrechseU à moins qu'il n*ait été imaginé par l'auteur des quatrains en langue française joints à cette édition, lequel était aussi un libraire, un savant libraire de Paris, Gilles Corrozet , né en 4 510, mort en 1568. Papilbn (Trai^ de la gravure en bois), Rumohr {Hans Holbein der Jiingere in seinem Ferhùitniss zum deulsehen Formschnittwesen, Leipsig, 183G), ont prétendu qu'HoIbein avait dessiné sur bois et gravé lui-même les dessins de sa Danse (5) : opinion que Jansen [Origine de la gravure, i. P% p. 119), Bartsch {Le Peintre graveur, t. VII, p. 19 et suiv.) et quelques autres ont combattue avec assez de fondement En effet, te monogramme H^ qui se voit à Testampe de la Princesse (d'autres l'appellent la Dudiesse) semble prouver que les gravures sont de Hans Lutzelburger, surnommé Franck, artiste qui vivait à- Bâle au commencement PB savoir jusqalci. Dans le registre de la corporation des

peintres de B&le, on trouve deux passages qui fournissent de nouvelles données sur cette question. A Tannée 1517, on lit que le jour de SaintMathieu, Ambfoise Holbein, peintre d'Aug^ourg, étant dans sa dix-^ptième année, fut reçu membre de la corporation et qu'il jura d'en observer les règlements, comme tous ses collègues s^y étaient engagés. A Tannée 1520 , on lit encore : Jtem la eorporation^ le dimmiehe qui précéda la Saint-Michel, reçut k peintre Hans Holbein, âgé de dix-sept ans. Si Hans Uolbein avait dix-sept ans en 1520, il est donc né en 1503, et non pas en 1/|98, ni en 1695, encore moins en 1A89, comme d'antres le prétendent. (1) Hippolyte Fortonl, La Danse des Morts dessinée par Holbein, p. 13/i. Rapporté quelque peu différemment dans Moreri, où Ton trouve qu'un grand seigneur de la cour d'Angleterre ayant été rudoyé par Holbein, en porta sa plainte au roi ; mais le roi, au lieu de donner satisfaction au susceptible courtisan, se contenta de répondre qu'il lui serait plus facile de faire sept comtes de sept paysans qu'un seul Holbein de tant de comtes. (2) « En traitant ce sujet, il (Holbein) a déployé une richesse d^lmagination si surprenante, il a montré tant de jugement dans sa manière de g^rouper les figures, et tant d'esprit dans leur exécution, que Rubens se plaisait à étudier ces dessins avec une attention particulière et ne dédaigna pasd'en faire lui-même des copies. » <Goxe, Lettre sur la Suisse, trad. par M. Ramond, t. II, p. 309311, édit. de 1782.) C'est ce qui a fourni à quelques écrivains le prétexte d'avancer étourdiment que Rubens était l'auteur de la Danse de Bâle, (3) Saivaat M. Pcignot et qoelques autres, U arrîTa à Londres ea 1520, âgé de vingt-deux ans. Holbein se serait donc rendu en Angleterre Tannée même de sa réception dans le corps des peintres de Bâle. Cela n'est guère probable. Toujours est-il qu'il aurait eu à cette époque dix-sept ans et non pas vingt-deux ans. On a reporté avec plus de raison son départ de Bâle à Tannée 1526. C'est, d'après Moreri, le comte d'Arundel qui l'engagea à faire ce Toyage. Holbein, protégé, dit-on, en Suisse, par Erasme dont II avait orné les productions littéraires, trouva, en Angleterre, d'autres protecteurs non moins illustres, entre autres le chancelier Thomas Morus et le roi lui-même, qui le logea à Whilehall et lui donna des appointements anmiels de 30 livres sterling. (4) Les gravures tirées sur des feuilles séparées, et non réunies en corps d'ouvrage, sont au nombre de quarante (hautes de deux pouces, quatre lignes et demie, sur un pouce dix lignes de largeur) et disséminées dans les cabinets d'estampes. On en troave des se* ries plus, ou moins nombreuses, mais bien rarement de complètes. Toutefois on cite comme atteignant le

chiffre de quarante planches, les collections de la bibliothèque de Bâle en Suisse, de William Young Ottley en Angleterre, et du cabinet du roi à Berlin. M. Brunet, dans son Manuel, blâme les auteurs qui ont avancé trop légèrement, selon lui, que ces premières épreuves dataient de 1530. Cependant M. Massmanu tient à cette date, et fait remarquer que les premières gravures de la Danse d'Holbein figurent dans des ouvrages qui ont paru avant Tan 1538, témoin celui que publia Jacob de Liesvelt, à Anvers en 1535. C'est cette annéer-là aussi qu'Albrecbt Glockendon de Nuremberg imita deux sujets de la Danse d'Holbein pour en orner le livre de prières des duos deliavière. (5) Ainsi que tous ceux qu'il composa sur des sujets de l'Ancien Testament, Digitized by Google

FRAIfÇAIS]» ET ÉTRAMGÈitES* iif du XVI* siècle (1). Mais parce qu'on refuse à Holbein Thonneur d'avoir gravé lui-même son œuvre, ce n'est pas une raison pour le déclarer à peu près étranger klacom{K)siiioa decette Danse des Morts, comme Tafait Douce, et d'après lui M.Brunetdans son Manuel du libraire. Ce qui a jeté du doute sur cette partie de laquestion, c'est un passage singulier de répître dédicatoire des Simulachres, publiés en 1538 chez les frères Trechsel,â Lyon (2). Dans ce passage, que M. Leber a signalé, l'éditeur (lesTrechsel, peut-être), ou Fauteur anonyme de la dédicace, exprime ses regrets sur la mort de celuy qui nous a icy imaginé de si élégantes figures..., et qui ne peut parachever plusieurs autres figures jà par lui tracées (3). Or cela ne peut s'entendre dTHolbeîo dont la vie s'est prolongée jusqu'en 1554 ; mais Ottley (Enqmry inlo the origin andearly history ofengra^ vtng^ II, p. 759) veut qu'il s'applique, non pas à celui qui a fait les dessins, mais à celui qui les a gravés. M. Hippolyte Fortoul, de son côté, suspecte la bonne foi et la franchise de l'écrivain qui traça les lignes rapportées ci-dessus, et présume que cette déploration sentimentale sur la mort du peintre n'est qu'un artifice de rhétorique employé pour démontrer le pouvoir de la Mort sur les hommes les plus illustres, ou bien pour justifier l'omission de quelques dessins, entre autres de celui qui représente le charretier froissé et espaulti soubs son ruiné chariot, dessins qu'il n'avait peut-être pu se procurer, et qu'il a trouvé commode de dire inachevés par suite de la mort de l'artiste (4). Douce, ayant contesté, à Holbein l'invention de la Danse dont nous parlons, devait naturellement songer à lui chercher un remplaçant. Mais son choix, il faut en convenir, n'a pas été heureux, et c'est sur un nom tout à fait obscur, ou du moins inconnu dans l'histoire de l'art, qu'il s'est fixé. Selon l'écrivain anglais, un certain Reperdius, artiste que dans une pièce de vers latins le poëte Bourbon a mis en parallèle avec Holbein (5), serait l'auteur des dessins des Simu-lachres de la Mort restés inachevés, et Holbein en aurait donné plus tard la suite. M. Hippolyte Fortoul croit que le poëte qu'on vient de nommer n'a composé ces vers que pour flatter quelque vanité provinciale aujourd'hui tout à fait oubliée. Ce qui donne du poids à cette conjecture, c'est que Nicolas Bourbon lui-même, dans ses ouvrages, attribue clairement les images de la Mort au peintre de Bâle : DE MORTE WCTA A HANSO-PtCTORE NOBILI. . Dùm MoFds Hantas pfctor imagiiieni oprlntr^ Tantft arte Mortem retalit, ut Mors vivere

(1) U se peut que, faute <l*un examen alteniif, on ait pris les lettres

HL,Jiées ensemble, pour le monogramme d'Uolbein, qui a toujours signé son nom par un H et un B également liés. (2) Cette épître, adressée à Jeanne du Touszellc, abbesse du couvent de Saint- Pierre à Lyon, est écrite de ce style prétentieux et recherché qu'affectionnèrent les beaux esprits de la Renaissance, et que Pontus de Tbiard, dit Solitaire second, Tune des étoiles de la pléiade, nous montre, dans ses œuvres, déjà passé à Tétat de phœbus et de galimathias. L'auteur de Tépître dédicatoire des Simulachres faisant montre de son mépris pour les anciennes éditions gothiques qui n'étaient pins dignes des lecteurs raffinés du XVI' siècle, dit d'nn ton de pédant : « Cessent hardyment les antiquailleurs et amateurs des anciennes images de chercher plus antique antiquité. Pour lui, il donnait à son pnbMc diverses tables de mort non painctes,mais extraites de VEscriture saincte, colo*rées par Docteurs ecclésiastiques, et ombragés par philosophes. On voit diaprés ces paroles que les ^imalachres sont bien nommés la Danse des Morts de la Renaissance. (3) « Très grandement vient ft regréter la mort de celay qui » nous a icy imaginé de si élégantes figulres (de la Mort), avan• cames autant toutes les patronnés jusqu'icy comme les paintures » de Appelles ou de Zeusis, surmontent les' modernes» car ses » histoires funèbres, avec leçrs descriptions sévèrement rimées » aux advisanu.donnent telle admiration, qu'ils en jugent les mortz » y apparoistre très vivement, et les vifs très mortement repré» senter. Qui me faict penser que la mort craignant que cet excel» lent painctre ne la paignist tant vifve, qu'elle ne fut plus crainte » pour mort, et que ppnr cela liiy même n'en devint iatmorlel, » que a celte eause elle lui accéléra si fort ses jours qu'il ne peuU » paracliever plusieurs aultres figures, jà par luy tracées; mesme » celle du charretier froissé et espaulti soubs son ruiné charriot, » les roes et chevaulx duquel sont là si epouvantablement trezbu* » chez qu'il y a autant d'horreur à veoir leur précipitation, que de » gaie à contempler la friandise d'un mort, qui furtivement succe » avec un chalumeau le vin du tonneau effondré.)> {Les Simula» chres et Historiées faces de la Uorty épit. déd.) (4) Suivant M. Hippolyte Fortoul, il existe une preuve assez convaincante que l'auteur de la dédicace n'avait pas sous les yeux ces dessins inachevés lorsqu'il les décrivait. On peut voir, en effets dans la gravure des Simulachres qui représente le charretier, que ce n'est point celui-ci, mais le cheval qui est froissé et espaulti soubs le.ruiné chariot. (5) Vkiere qsi vult Parrhasiam cum Zeoxide, Accersat à Brttanniâ. HttMHB UUrtimi» et GeMgiam Repèrdilim Lngduno ab-nibe GaUi». L'auteur de ces vers, Nicolas Bourbon, type du

po€te du xvi* siècle, l'on des flatteurs d'Erasme, l'ami de Itabelais, était né en 1503, à Vandœavres, près de Langres. 11 visita l'Angleterre, s'y rencontra avec Holbein qui fH son porlrail et revint à Lyon, où, seion toule probabilité, il avait déjà résidé auparavant. C'est dans cet^le vdle qu'il publia ses poésies latines en i5d8, l'année même de Timpression des Simulaekres*^ Digitized by Google

VSdeatar ipsa : et Spse se immortallbas Parem dits fecerit, operis liujas gloriâ (1). Après cela, si l'on conserve encore des doutes, on pourra éclairer son jugement par la lecture des ouvrages où cette question est longuement discutée avec des preuves pour ou contre, qui , espérons-le, réussiront un jour à clore le débat (2). En 15/i2, une édition latine, considérée comme la troisième des Simulachres, parut sous le titre ci-après : Imagines de Morte et epigramata, è gallico idiomateà Georgio Jemylio in latinû translata; his accesservnt medicina animœ^ tam iis qui firma^ quant qui aduersa corporis valetudine prœditi sunt maxime necessaria^ etc. Lvgdvni sub scuto Coloniensi , apud Joannem et Franciscum Frellonios fratreSf 1542, in-8 (3). Ce Georgius Aemylius, qui traduisit le texte de Corrozet et qui est nommé dans le titre ci-dessus, était le beau-frère de Luther. D'autres éditions suivirent celles que nous venons d'indiquer ; jusqu'en 1547, il y en eut encore trois en latin (4) publiées par Franz et Johann Frellon ; de 1547 à 1574 quatre en latin, trois en français et une ou deux en italien (publiées par Jean Frellon) (5). Telles sont les éditions originales des dessins d'Holbein. l-.e titre qu'elles portent n'implique aucune relation entre cette Danse et les peintures de Bâle. Comment est-on venu à les rapprocher si bien qu'on ait fini par ne plus pouvoir les distinguer? C'est, il faut le dire, en ajoutant foi aux suscriptions mensongères que les éditeurs Hulderich Frôlich (6) et Konrad et Joh. Jacob. Mechel imaginèrent pour leurs publications mixtes qui se composent de la suite plus ou moins complète des gravures d'Holbein , jointe à quelques gravures copiées de la Danse murale du Grand-Bâle et de quelques autres encore empruntées soit à la Danse de Berne (peinte par Nicolas Manuel), soit à d'autres Danses allemandes (7). La première édition faite d'après ce système date de 1588. Elle a pour titre : Zwen Todtentàntz Derén der eine zu Bem dem Anderem Ort Hochloblicher Eydtgnoschaffl zu sant Barfussem : Der Ander aber zu Basel dem Neundten Ort gemelter Eydtgnoschafft auff S. Predigers Kirch-Hof mit Teuischen Fersen, darzu auch die Lateinischen kommen^ ordenlich sind verzeichnet... Mit schônen und zu beyden Todentàntzen diensUichen Figuren ^ allerley Stàndt und Fôlcker gebreuchliche Kleydung abbildende, gezieret... Jetzt erstmah in Truck verfertigt ; Durch Uulderichum Frôlich Plavensem, jetzt Burger zu Basel , in-4 (8), (1) Nie. Borbonli, Nugœ, Ed. Lugd. 1538, fol. /i27. (Voy. Peignot, Hecherches.) (2) C Fr. von Rnmohr,

Hans Holbein derJilngere^ etcî Leîpsîck, B. Welgcl, 1836, in-8'. Douce, The Dance of Death, London. Ce dernier croit que Bourbon ou Borbonius a fait allusion à une peinture du palais de Whltchall que les Anglais ont voulu attribuer à }]o]bein, mais dont Texlstence est plus que douteuse. (3) Ce titre est la traduction de celui que Frellon avait donné à son édition française de 15/ii2 (la seconde des Simulachres),ti qui était conçu en ces termes :Les Simul€u:hre8 et Historiées faces de la Mort contenant la médecine de l'aine^ utile et nécessaire non seulement aux maladeê^ mais à tous qui sont en bonne disposition corporelle. D'avantage , la forme et manière de consoler les malades. Sermon de sainct Cécile Cyprian, intitulé, De mortalitate. Sermon de S. Jan Chrysostome , pour nous exhorter à patience : traictant aussi de la consommation de ce siècle, et du second aduement de lesvs-Christ, de la ioye éternelle des iustes^ de la peine et damnation des mauttais. Et austres choses nécessaires à vn cfuiscun chrestien pour bien viure et Inen mourir. A Lyoit, à l'Escu de Cologne, chez Jean et François Frellon, frères, 1542. In-8^ Cette médecine de Tâme contenue dans les Simulaehres, utile, dit-on, et nécessaire non seulement aux malades, mais à tous qui sont en bonne disposition corporelle, va de pair, comme titre, avec la Seringue spirituelle pour les âmes constipées en dévotion, par un missionnaire. (A) L'une des éditions qui ont para en 15A5 offre cette parlicalarité qu^elle contient douze gravures de plus que les éditions an* térieures, ce qui porte désormais le nombre total des sujets de la Danse d'dolbein à cinquante-trois. Dans ce nombre figurent les groupes d^enfants joiftts, on ne sait trop pourquoi, à cette danse et qu'on y a toujours conservés depuis. On ignore si ces gravures ajoutées sont d'Holbein, mais on s*accorde à dire que quelques unes d'entre elles méritent de lui être attribuées. (5) Avec le même litre que les éditions françaises et latinos de 1542, Simulachri, historié e figure delà Morte, lamedecina de l'anima, etc. In Lyone, appresso Giovan Frellone, 15A9. (6) Hulderich Frôlich, citoyen de BAie, mourut dans cette ville le 3 février 1610. 11 était de son naturel enclin à tromper le public, car il voulut s'attribuer la traduction en vers latins de ia Danse de Bâle, tandis que ces vers se trouvent déjà dans Caspari Laudismanni Decennalia mundanœ peregrinaliones. (Voy. Fabricii Bibl, med, et inf, lot, 83), et dans un autre ouvrage du même, Consilium integrum et perfectum de exoticis linguis gallica et italica recte et eleganter addiscendis et ad uswn transferendis, où Laudismann, p. 123, s'en déclare l'aciteur. Frôlich s'est contenté de faire quelques changements à cette

traduction laUne, et il osait appeler cela transferre et redigere. (7) On remarque dans la suite des gravures de l'édition de Frôlich différentes signatures ou monogrammes, comme (iS. DU. HW. HIW. (8) Cette compilation renferme trenle-six gravures qui se rapportent à la Danse d'Holbein, quatre à celle des tableaux do GrandBÂle, quatre autres & celle de Berne. Digitized by Google

FKANÇAISES ET ÉTRANGÈRES. 121 Une seconde édition da mêine ouvrage fut publiée en 1608 ; Johann Conrad de Mechel en fit paraître encore une autre en 1715, et commit, selon moi, une supercherie beaucoup plus condamnable que celle de son prédécesseur, en donnant à cette édition un titre qu'il savait appartenir à la suite des tableaux du cimetière de Bâie gravée et publiée par Mérian (1). De là successivement une confusion entre les deux ouvrages^ confusion que le nombre des réimpressions et des éditions faites des deux parts accrut singu* fièrement, et qui réussit à perpétuer jusqu'à nos jours (2), parmi les curieux t les voyageurs et les habitants de B&le eux-mêmes, la notion inexacte que Holbein était Fauteur de la Danse murale du cimetière des dominicains. Les autres copies sur bois, où le travail de ce peintre célèbre est reproduit avec plus ou moins d'art et de fidélité, sont celles de Vaugris, publiées à Venise depuis 15&5(ou 1546) jusqu'en 1677 (3); celles des Denecker, publiées de t5&& (ou 15/^2) jusqu'en 1561 à Augsbourg, en 1572 à Leipsig et en 1581 à Saint-Gall (/t); celles d'Arnold Birkmann et de ses héritiers, publiées à Cologne et à Anvers de 1555 à 1637 (neuf éditions avec texte latin) ; celles qui durent paraître à Cologne sans indication de Heu, et environ de 1557 à 1575 (avec un texte allemand de Caspar Scbeyt de Worms); celle qui fut publiée h Prague en 1563 avec un texte en langue bohème, et enfin, à une époque plus récente, les éditions anglaises de Bewick (annoncées d'abord chez Court, à Londres, en 1789 ; ensuite chez Wright* en 1825), (!) Il en avait déjà paru plusieurs éditions depuis 1621. (2) On ne saurait croire combien Tesprit de spécnlalion est préjudiciable aux intérêts de la science. Un libraire de Bftle, nommé Maclily-Lamy, voulant sans doute faire concurrence aux éditeurs des planches de Mérian, vend audacieusemcnt au public, pour une copie fidèle de Tancienne Danse du cimetière des dominicains, nne mauvaise petlie brochure qui n'est autre chose qu'une copie de la Danse des frères Mechel contenant les gravures d'ilolbein. J'ai acheté moi-même à Bâle, chez ce libraire, un exemplaire de celte brochure dont le titre est absolument semblable à celui des anciennes éditions des frères Mechel. Der Todten-Tanz wie derselbe in der WeitberUhmten Stadt BaseL.* zusehen ist^ ou, en français: La Danse des Morts, miroir de la nature humaine^ telle qu'elle se voit (telle qu'elle se volt ! il y a quarante-quatre ans qu'elle est délrniie) non sans une utile admiration dans la célèbre ville de Bàle. Bâle, chez Maelily-Lamy, éditeur, 18^3. On peut penser que

ce titre mentait déjà suffisamment et qu'il n'était pas nécessaire d'y rien ajouter. Point du tout : Téditeur, dans un AvantPropos, où il annonce qu'il veut expliquer le but et la valeur de son édition , et où il entreprend de donner quelques éclaircissements historiques sur la Danse de Bâle, ne craint pas d'avancer que les planches qu'il offre au public sont les premières et les plus exactes copies de la célèbre Danse des Morts, telle qu'elle était originairement, 11 est Impossible de pousser plus loin une supercherie bibliographique. Mais comme le libraire suisse pense que les travaux du savant Massmann ont bien pu faire connaître de par le monde l'ouvrage de Mérian, et qu'il est de son intérêt d'assimiler cet ouvrage au sien afin que Poo, au besoin, passe pour Pautre, il s'empresse d*ouvrir une parenthèse et de déclarer qu'une autre copie, mais seulement faite vers le milieu du xvii* siècle, a été publiée par l'habile graveur sur cuivre, Mathieu Mérian ; puis, la conscience en repos, après avoir fait cette belle déclaration, il signe : l'éditeur : Mabhly-Lamy. Alors on tourne le feuillet et on IH: Danse des Morts de la ville de Bâle, au cimetière des Prédicateurs. Les étrangers, sur la foi de ce titre, parcourent le livre et s'imaginent avoir sous les yeux les anciens tableaux de la vieille pehiture murale. Cependant, un beau jour, les gravures d'Holbein leur tombant sous la main, ils sont tout étonnés d'y retrouver les sujets qu'ils se figurent avoir été ceux de la Danse de Bâle. En conséquence ils font ce raisonnement : • Si la Danse que m'a vendue M. Maehly-Lamy est la copie de la Danse do cimetière des Prédicateurs, et si les gravures que j'examine en ce moment sont bien de la main d'Holbein, Il faut donc qu'IIolbeln soit l'auteur de la Danse bftlolse, quoi qu'en dise ce même M. Lamy. » Rcrivonsdonc dans nos impressions de voyages : L'une des curiosités d/t Bdle qui mérite le plus de fixer l'attention des étrangers, est la célèbre Danse des Morts peinte au cimetière des Prêcheurs par l'illustre Holbein, (3) Vincent Vaugris (Valgrisius), Imprimeur français établi h Venise, et dont Penseigne et la marque (le poi trait d'Erasme) semblent indiquer qu'il avait de fréquentes relations avec Bdle. Dans Pédition de i5/i5, la première de Vaugris, on trouve encore le monogramme de Hans Luizelburger IL, mais la lettre L y est plus petite que dans Poriginal. (6) Ces éditions prêtent à d'Intéressantes remarques pour l'iiistoire de la satire religieuse au moyen âge. Holbein, qui avait embrassé les idées de la réforme, a placé près du pape, dans la gravure consacrée au successeur de saint Pierre, deux diables ailés dont l'un est représenté voltigeant et tenant déroulé une charte sur laquelle on distingue des lignes

tremblées imitant l'écriture. Dans la première édition de Jobst.de Necker (Augsburg, ibkhh au H^ti d'un simple griffonnage illisible, cette charte contient distinctement les mots : Ve tibi corona superbia mea. Le texte y ajoute ' celte rude apostrophe du squelette au saint-père : « Toi, pape, vrai antechrist, tu veux être un dieu sur la terre et tu n'es qu'une vile créature. » Dans les éditions qui parurent postérieurement, y compris celle de Saint-Oall (1581), les dqux diables disparurent et le texte reçut des modifications qui en adoucirent le sens. Dans une des copies de Vaugris, de la Danse d'Holbein avec gravures {Discorsi morali delV eccellente S. Fabio glissenti contra il diS" piacerdel morire^ Venetia, Domenico Fard, 1596), le diable qui vole auprès de la figure du pape a été pareillement supprimé. Cette invention d'Holbein fut, dit-on, un sujet de scandale pour les partisans de Rome. Un exemplaire des Iconesmortis (Bâle, ibbà) que possédait Hollar portait les mou suivants tracés par une main dont l'écriture devait dater du xvii* siècle : Iste liber est prohibitus, ce livre est prohibé. Cet exemplaire avait appartenu, en 1588, au prieur de la Sainte-Croix d'Augsbourg, Wolfgang Andréas Rem a Ketz. 16 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.46% accurate

et celles de Bonner et de Byfield dans la Danse publiée par Douce (Lon4oo, diez Pickeriag, 18Sâ)[l\ Quant aux copies exécutées sur cuivre, on doit citer celle d'Eberhard Kieser, en cinq éditions, publiera Francforl-sor-le-Mein, de 1617 à 1638 ; celle de Slrauch et Kohi, publiée en 1647 (chez Paul Furst, à Nureraberg); celle d'un anonyme, publiée à Leybach et à Salzburg, en 1682, chez J.-Bapt. Hayr. , sous le litre suivant : Theatrum Moriis humanœ triparUtum, avec un texte de Joh. Weichard Yalvasor ; celle du célèbre graveur bohémien Yinceslas Hollar, publiée à Londres, avec texte anglais, en dix éditions, de i6â7 à 1816;celle de David Deuchar, avec texte anglais, en trois ou quatre éditions publiées à. Edinibourg et Londres, à partir de 1788; celle de J.-R. Schellenberg, qui parut sous ce titre : Le Triomphe de la Mort^ comme première partie des œuvres de J. Holbein, éditées par Ch. v. Mechel, en 1780; enfin celle de Frenzel, publiée avec un texte deLudwig Bechstein, chez Léo, à Leipsig, en 1831. La gravure sur pierre a aussi reproduit l'œuvre d'Holbein, La copie la plus fidèle obtenue par l'emploi de ce procédé est d*un artiste distingué de Munich, professeur à TAcadémie des beaux-arts de cette ville, M. J. Schlotthauer. Elle a paru en 1832, à Munich, avec un texte par Schubert et des éclaircissements historiques par Massmann. Ceâ cette copie que M. Fortoul a fait connaître en France dans Touvrage qui a pour titre : La Danse des Morts dessinée par H ans Holbein^ gravée sur pierre par Joseph SchloUhauer^ professeur à l'Académie de Munich, ecopliquée par Hippolyte Fortoul, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse, Paris, chez J. Labitte. Ënfio, en 1835, Hellmuth, àMagdebourg, a aussi donné la Danse des Morts d'Holbein en une suite de lithographies de plus grande dimension, exécutées d'après les gravures de Denecker. N'oublions pas d'ajouter à ces nombreuses copies des Simulachres la suivante, qui fut Tœuvre d'un médecin hollandais, Salomon van Rusting. FJle a pour titre : Het SchouwToneel des Doods door Salmon van Rusting , med. doct,, Amsterdam^ by Janten^ Hoorn 1707, in-8. 11 en a été fait plusieurs éditions, deux encore à Amsterdam en 17*26 et 1741 , et une à Nuremberg avec un texte allemand du pasteur George Meintel (2). A la suite de ces copies, viennent se placer les imitations, c'est-à-dire les Danses des Morts à la manière d'Holbein. On doit principalement distinguer les suivantes: Rudolf Meyers Todten-Dantz, Ergàntzet und herausgegeben

Durch Conrad Meyern Malern in Ziirichjn Jahr 1650. Geiruckt zu Ziirich bey J.-J. Bodmer, 1650, in-4 (3). (La Danse des Morts de Rodolphe Meyer, complétée et mise au jour par Conrad Meyer, peintre à Zurich, Tan 1650. Imprimée à Zurich, chez J.-J. Bodmer, 1650). Cette Danse, dont le titre qui précède indique la première édition, a été réimprimée plusieurs fois de 1650 à 1704. A la fin se trouve un supplément intitulé : Anhang dess Todtendanlzesjn acht erbaidichenSterbgesàngen; il contient huit chants sur la mort, mis en musique et notés à quatre parties sur des mélodies de psaumes. (1) M. Massman {Literatur der Todtentmze^ Leipzig, O. Wel- porte entièreiiieat au format de cette édition que M. MassmaM geî, 18Û0, p. 29) elle une copie de la Danse d'Holbein exécutée sur indique comme un petit ln-8« ou un in-12. Cela, du reste, pourra bois, à Strasbourg, en 15/i9 ; mais il ne la connaît que par Texis- être facilement éclairci, si l*on veut. tence dans la collection de M. Wilhem TIaas, conseiller à Bâie, de (2) \\ faut remarquer que toutes les gravures de la Danse de plusieurs tailles de bols préparées, sans doute, pour cette édition, RusUng ne sont point Urées de l'œuvre d'Holbein. Je dooie q« et contenant les planches 6, 7, 13, là, 16, 23, 31, 3/^, 37, 38, 39. M. Massmann ait examiné attentivement réditlon de 1707,doBi M. Heitz, libraire à Strasbourg, dont rimprimerie est une des plus je possède un exemplaire, et ce qui me le fait snpposer, c'est qoe, anciennes qui existent, et date des premiers temps de la typo- contrairement à son habitude, il n'est point exact daus le relevé graphie, m'a montré, il y a qn an, une taille sur bois dont il ne du titre. Ce Utre est le même que celui de l'édition de 1726. Ainsi, connaissait pas Torigine et qui n'est autre chose qu'une reproduc- au lien de Schouwtcmel des Dodts mit platen, Amsterdam» 0. J^Htlon de la grnvnre de la Danse d'Holbein qu'on a coutume d*in- (Voy. Literatur der Todtentànze, p. 63), il ùxd lUttSetSclumtitiller le Triomphe de la Mort, C'est celle qui représente une Toneel des Doods ;waar opna'tleevenvertoontwortttc;^^^ réunion de squelettes jouant de toutes sortes d'instruments, et qui comme dans l'édition de 1726, mentionnée par MammoD, p* ^^' dans un grand nombre d'éditions, notamment dans celle de BAIe l'exception des mots Twede Drttck {seconde édition)* {Icônes mortis^ 15û4). se trouve être la cinquième. Pent-éire la (3) Et aussi sous ce titre : Stckbehswiegvl, Dos ist soff^ petite planche «ur bois qu'en possède M. Heitz était-elle destinée, klare Vorstellung %nenscUicher Nichtigkeit durdi aUe\Stam comme celle

du conseiller de Bàlc, à l'édition de Strasbourg wid Geschlechter, de 1 5/i9 : ce qui donnerait lieu de le penser, c'est qu'elle ae rapDigitized by Google

■fi » FBANÇàlSES ET ÉTRANGÈUES. 125 Ma86fnaBn a porté la Danse des frères Meyer sur sa lisle des éditions et des copies de la Danse d'Holbein (voy. ci-aprèft les tables bibliographiques) ; bien qu'il eût été plus rationnel, je crois, de ne l'y point admettre, <rar elle ne contient pas une seule planche qui soit proprement une copie de l'œuvre d'HoIbein. Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier von J.-B, Schellenberg. Winkrthur, bey Heinrich Steiner^ 4785, ia-£ (L'ami Heinz^ représentations à la nianière d'Holbein, par J.-B. Schellenberg. Winterthur, 1785, in-8). Il en a paru une nouvelle édition à Manbeira, eu 1803, avec un texte en vers et en prosedeJ.-L. Musaeus. Taschenbnch zum ntUzen und Fergniigen fiirs Jahr 1792, mit Kupfem von Chodowiecky. Lauenburg^ bey JohnGeorg. Berenberg, in-16 (Almanach utile et agréable pour Tannée 4792, avec des gravures de Ghodowiecky, Lauenburg, chez. Joh. Georg. Berenberg, in-12 ou in-16). Voyages pour V éternité^ service général des omnibus accélérés j départ à toute heure et de tous les points du globe^ par J. Grandville, in- 4 obi. .11 existe encore beaucoup d'autres productions inspirées par la Danse d'Holbein ou par d'autres monuments du même genre, teHes que la Danse des Morts du Père Abraham^ donnée à Bruxelles en 1730 (67 planches gravées sur cuivre, in-12) ; une Danse hollandaise publiée par Abraham Allard, et imprimée ài Amsterdam dans le commencement duxviiic siècle, par Carel Allard, sous le litre suivant : Der standvaftige Monarchye des Doods en de zieltoogende Mars in Europa ; Tôt vermciiging der betrachte Vyfde Monarchye int Christenryk... Alle.door Nederduitse Versen, en Latynse Epigrammata verklaard, en op dezetyd^ als ook geestelyck tocgepast door Abraham Allard.. Gedrukt to Amsterdam^ by Carel Allard, op den Dam met Priviligie van de E. G. M. H. Staalen van Rolland en Festvriesland. Une autre Danse du xviii« siècle, anonyme, publiée d'abord en 1758 , chez Mangold , à Passau, puis à IJnz, chez llger (52 estampes de Mich. Rentz, in-folio) ; une Danse des Morts, en langue italienne, publiée en 1671 , à Milan, d'après les dessins du P. Giov. Batista Manni de la compagnie de Jésus, et tirée des œuvres d'un autre révérend père jésuite nommé Gio. Eusebio Neiremberg (1). Plusieurs opuscules, qui ont la même allégorie poui' objet, ont paru sous divers titres, mais je ne crois pas qu'ils aient eu des éditions ornées de gravures. De ce nombre est un petit ouvrage singulier que l'aimable et obligeant bibliothécaire de Strasbourg, M. Jung, a bien voulu me communiquer. C'est un poëme, en langue latine, publié à

Strasbourg, en 1731, sous le titre suivant: Vado mori, sive Viaomnis carnis^ morte duce , Mortalibus , in Processione mortuorum , monstrata , authore Anthonio Steinhavero. Argentorati , typis Melchioris Pauschingeri , 1731 , 80 pages petit in-8 (y compris V errata) (2). Enfin , diverses . (1) M. Heller de Bamberg a fait connattre ceue Danse dans le cours de chacun. En effet, tons les personnages du défilé mortuaire Serapeum (publié par Robert Naumann, à Leipsig, n' 15, 1845), récitent un distique commençant et finissant par Tinévilable vadà d'après un exemplaire qui lui appartient et sur lequel on Ut mon. La Mort, après s'être adressée à l'homme en général, ^mo, ^ le litre suivant : Varii e vert ritratti délia Morte desegnati in fait appel à tous les membres de la hiérarchie séculière. Le pape ^ immagini, ed espressi in essempij alpeccatore dvro di cvure dal commence, disant : « Vado mori, libi Romanovum nunc elîge paPadre Gio. Baltista Manni délia compagnia di Giesù, Nouamen- pam ! Mors jussit claves reddere, vado mori. » Suivent immédiatete ordinati, et accresciuti di nuoue figure, e di più per maggiore ment, et sans que la Mort intervienne comme d^habilude au mlvtilità arriçhiii colle più importanti considerationi délia Morte, lieu d'eux, pour adresser à chacun un nouvel appel : Cardlnalis — ^ Cauate dalle Opère del P. Gio. Eusebio Nierembergh délia compa- patriarcha — archiepiscopus — nuncius aposlolicus — rpiscopus gnia di Giesii. E nel fine di vna consideratione importantissima — suflTraijaneus — prœpositus — decanus — archipresbyter — di alcuni frutti, che si deuono cauare dal pensiere délia Morte, iiscaiis — camerarlus — definitor — custos — canonicus — praeÀ G/W'n», et-Eccellfo'^ St^f" U Signori Prefetto^ e confra telli bendarius •— concionalor aulicus — capellanus aulicus. Après délia nobilissima congregatUme di S. Giovanni DecollatOy detto celte série vient ce que l'auteur nomme hierarchia religiosa, La aile Café Rotte di Milano. In Milano nelle stampe deH' Aguelli Mort se montre de nouveau pour faire comparaître devant elle : scultore, e stampatore. 1617. Gon licenzade' superiori. In-8% Abbas— visitator ordînis — ^provincialis— socms provincialis — ex(2) I^ division de cet ouvrage est originale et ingénieuse. L'au- provincialis— prior—rector—guardianus—superlor— sub-prior ^ lemr traite d'abord de la nécessité de mourir : Statutum est homi- minisler— vicarius—senior— concionalor — professor ihcologiœ— nibus semel mori ; vient ensaiie la préface : Prefatio ad benevolem leclor theologiae - professor philosophis — leclor philosophiae— Uctorem^ pim De doctrina mortis. Un peu plus loin, un dialogue bibliolnecarius —

magister novitiorum — confessionarius — cellas'engage entre le poète et la Mort. A la fin de ce dialogue, le poète rius archimagyrus — procuralor, dispehsator — bursarius, granaannonce que les mots Vado mori seront Talpha et Toméga du dis- rius -r-sactisia — leclor mens» — monachus — osiiarins — fraDigitized by Google

Danses des Morts ont paru dans ces derniers temps en Angleterre et en Allemagne. Les productions anglaises ont pour titre : The Dance of Death modernised (par G. M. Woodward , 1800); TheEnglish Dance of Death (London , 1815, avec des planches coloriées de Thomas Rowlandson) (1); DecUh's Doings (London , 1826 , in-8, avec des planches attribuées à Adrian van Venne) ; The British Dance of Death , printed by and for. George Smeeton ^ Royal arcade ^ Pall-Mall (sans date, iri-8, avec des planches de Van Assen); Danse des Morts pour Ladies, Favs (éditée par Fores de Piccadilty, planches de John Nixon Colewrînc); Dances of Death, by Wm. Rolland, n* 50, Oxford street. (Planches de Richard Newton, 1796); une autre édition de cette Danse a paru sous ce titre singulier : Bonaparte^s Dance of Death f etc. Les publications allemandes sont intitulées : Ein Todtentanz erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel mit erklârendem Text von R. Reinick ausgefuhrt im Akademischen Atelier fur Holzschneidekunsù zu Dresden unter Leitung von A . Burkner. Fiinfte avflage. Preis, 15 sbgr. Leipzig, Georg. Wigand's Verlag Quer-fol. (Danse des Morts imaginée et dessinée par Alfred Rethel, avec un texte explicatif par R. Reinick, etc.), contenant 6 gravures sur bois. Bilder des Todes oder Todtentanz fiir aile Staende. Erfunden und gezeichnet von C. Merkel, in Holz geschnitten von J.-G. Flegcl, Leipzig, W. Engelman*Rudolph Weigel , 1850 (contenant 25 gravures sur bois, dont la première et la dernière sont expliquées par six vers allemands et toutes les autres seulement par un distique). De ces deux Danses modernes, la première a le plus vivement impressionné le public, tant en France qu'en Allemagne. L'auteur n'y considère Tempire de la mort qu'à un seul point de vue, celui des luttes politiques. Dans la conception de son œuvre, il a mis autant de laconisme que de vigueur. Six tableaux lui suffisent pour expliquer sa pensée , pour composer son drame; car c*est bien un drame, en effet, que cette série de dessins qui se déduisent l'un de l'autre, qui s'enchaînent et ne cessent de faire marcher l'action avec intérétet rapidité depuis l'armement du sinistre cavalier jusqu'à son lugubre triomphe. Tout le monde remarquera le talent que Tauteur a déployé dans l'interprétation de la donnée poétique du Cheval de la Mort. L'image du morne coursier, du cheval pûle, est partout admirablement rendue. V Illustration, dans son numéro du samedi 28 juillet 1849 (vol. XIII , n» 835) , a reproduit l'œuvre du peintre (en proportion

réduite) et celle de l'écrivain. De son côté, la. Revue des deux mondes, en faisant une appréciation philosophique de cet ouvrage et en appuyant s ur les qualités qui le distinguent , a contribué à en augmenter le succès , succès auquel , toutefois , l'esprit de parti n'est pas resté tout'à fait étranger. Disons-le, la plupart des Danses qui viennent d'être présentées comme des imitations de la Danse ter, clerlcos — fraier laîcns — novliius — ercmlla. Les divisions medicinae, professer anatomia?, professer chimie, professer botaet sulidiviâions passent cnsuiie aux ordres civils, La Mort reparaît nîc«, liceniialus medlcinaî, medicinae candidatos, etc. J'interromps chaque fois en lèlc pour faire l*appel. Lps personnages se succè- ici ceUe longue nomenclature, l'espace me manquant ; mais on volt, dent jusqu'à la lin de l'ouvrage, comme je l'indique ci-après, par ce qui pr<5cède, avec quel soin minutieux l'auteur passe en Statos Adlicus. Caesar, rex, elector, dux, princeps, comes, haro, revue les conditions sociales, n'étant profession si minime ou si equcs, nobllis. Ministeridm , vîce-rex, primus minislcr, pleni- obscure que ce soit qui échappe à son aptitude de classIQcatcnr. potcniiarius legatus, cancclIarius, aulae praefectus, consiliarîus in- Une énuméralion aussi prolixe pourrait à la longue devenir très tlmus,ceremoniaritts,camcrarius,ûobilisaullcus,thesaurarius,da- fatigante, si chacun des personnages ne prenait à tâche de se pîfer, pincerna, cphœbus, morio (le fou). Aftwici ; capellae ma- rendre agréable au lecteur cl de faire diversion par des jeux de mots gisler, vocalislœ, discantista, altisla, tenorista, bassista. Instru- plus ou moins spirituels, dont sa propre quaUfication ou la promentistœ : organista, tlorbbla, cymbalista, violinisia. gambista, fession qu'il exerce lui fournit le prétexte. Ou pourra juger du violoncellisia, violonista, comicen, bucdnalor, fagotlsla, hautboista, style jocosus de cette produciion par l'extrait que j'en ai fait pour tublcen, tympanîsia. Status judicialis : Judex, asscssor , protocol- la partie musicale de mon ouvrage. (Voy. Le ménestrel ou le mené" lista, advocalus, noiarius, actor, lestls, reus. Âcademia : Pedellus, trier des Danses des Morts.) peclor magnlûcus. Facultas theologicœ : Doclor S. ihcologîae, in- (1) C'est nn recueil de caricatures très peu piqnantes, au dire lerpressacnescripluraî. conlrovcrsîsia, casuisia, moralîsla, cano- de M. Brunel. D'après M. Rcnouard, rien dans ces étranges cornnista, liceniialus llieologiœ, thcologus speculallvus , ihcologiae positions ne peut èire comparé à l'Inimitable Hogarth. On a aussi candidatus. Facultas juridica : Juris ulriusquc doctor, pnofessor publié en Angleterre : La Danse de la Vie (The Englisli Dance of

juris publici, professer feudorum, professer novellarum, professer Life, by the autlior of doci. Syntax, with 26 colourcd plates, Loncodicls, professer digfslornm, profcs.sor instilutionnm, licentiatus don, B. Ackermann, gr. in 8*"). J jris, jurbiu practicus, candidatus juris. Facultas medica : Doctor
Digitized by Google

 d'Holbein, n*ont de commun avec ceile-ci que le fond du sujet ; par conséquent, on ne saurait les prendre pour des imitations proprement dites, encore moins pour des copies , la manière dont Tidée primitive y est rendue ne donnant lieu h aucun rapprochement direct. Ce sont » en définitive , autant de productions distinctes. Si Fon doit éviter de confondre entre elles la Danse de Mérian et celle de Mecbel qui ont pourtant quelques sujets communs, & plus forte raison , ce me semble , est-il bon de faire une distinction entre les œuvres dont je parle et celle d'Holbein, puisqu'on a sous les yeux des images qui diflCèrent autant par la disposition générale des groupes et l'ordre dans lequel ils se suivent que par l'attitude, la physionomie, le costume des personnages. Sans doute le maître célèbre, qui fut longtemps considéré comme Tauteur des tableaux de Bâle, dut exercer une grande influence sur les productions des artistes qui illustrèrent des rondes funèbres, mais rien n'établit d'une manière positive que d'autres sources du même genre, telles que les peintures bâloises et les images de la Danse Macabre, n'aient point également fourni des modèles au crayon ou au pinceau de ces artistes. Ne sait*on pas qu'Holbein lui-même prit beaucoup de choses aux Danses bâloises (i), qu'il consulta peut-être la Danse Macabre, voire la vieille Danse allemande, dont j'ai reproduit ici les images, et que, nonobstant ces imitations partielles, les dessina qu'on lui attribue ne constituent pas moins dans leur ensemble une œuvre originale qu'il faut classer à part? On ne cite ordinairement qu'une seule Danse des Morts d'Holbein ; il a pourtant dessiné d'autres séries funèbres. Une d'abord pour un fourreau de poignard , une autre ensuite pour un de ces alphabets xylographiques destinés à fournir des initiales ornées aux ouvrages de luxe que l'on publiait de son temps. L'alphabet qu'il a illustré de la sorte, et dont il a fait un véritable petit chef-d'œuvre, comprend vingt* deux sujets appartenant pour le fond h sa grande Danse et dçux sujets nouveaux décorant les initiales S. y* Le débat soulevé à l'égard des Simulachres , sur la question de savoir quel était le graveur des dessins, s'est renouvelé pour l'ouvrage dont il s'agit. Les uns veulent que ce soitHolbein lui-même qui en ait gravé sur bois les lettres ornées ; d'autres prétendent que c'est cet Hans Lutzelburger dont il a été déjà question. Le nom de celui-ci se trouve , en effets sur un tirage de la collection complète des initiales dont il existe deux exemplaires, l'un à B&le, l'autre à Dresde. Je laisse les connaisseurs débattre cette question qui n'est point de ma

compétence. Les lettres de l'alphabet d'Holbein , conformément & leur destination ^ furent employées à orner un grand nombre d anciens ouvrages publiés à Bàle par les Hervagius, les Frobenius, les Bebelius, les Cratander, les Isingrin , etc. Us embellirent aussi les livres sortis des presses de. Cephaleus , à Strasbourg , notamment la Bible grecque de 1526 et les HuUichii Rotnamrum principum effigies de 1522. Il en a existé des collections plus ou moins complètes, dont les épreuves sont tirées d'un seul côté de la page ; deux de ces collections sont devenues la possession de Douce ; une autre , composée de 2â lettres , celle de H.-T. Fûssli, continuateur du Dictionnaire des artistes à Zurich; une autre, qui ne comprenait que huit lettres, celle de feu le baron de Rumohr; une quatrième, très complète, avec des passages extraits de la Bible, appartient au cabinet Winkler, à Leipzig; une cinquième est con* servée à la bibliothèque de Bâie, et une sixième, & peu près semblable à la précédente, au cabinet d'estampes de Dresde. C'est de cette dernière que s'est servi Heinrich Loedel pour son excellente reproduction de la Danse des Morts — Alphabet d'Holbein. J'ai déjà parlé de cet ouvrage, mais c'est ici le lieu d'en rapporter exactement le titre : Hans Holbein Initial-liuchslahen mit dem Todtentanz. Nach Hans Lutzelburger* s Original-Holzchnitten im Dresdner Robinet zum ersten mal treu copirt von Keinrich Loedel mit erlàutemden Denkversen und einer GescMchtlichen Abhandlung ueber die Todienlaenze von Dr. Adolf (1) On poarralt supposer avec quelque vraisemblance, dit Mass- la Reine Danse dHlolbein, et le Fou Danse de Mérian ; le doc et ttiann, qu'Holbein, étant encore dans sa première jeunesse, porta la ducbesse. Danse d'Holbein, et le doc et la duchesse Danse de sortoiit son attenilon sur les tableaux de Baie, lors d*une restau- Mérian. Il a encore pris le charnier, le sermon du dominicain, ration qui y fut pratiquée en ces temps et dont proGla aussi plusieurs détails de Vabbé^ et peut-être aussi le petit broyeur de Mcolas Manuel Deutscb. Deux figures de squelettes de la Danse de ' couleurs qu'il a placé dans ses armoiries, les bras levés, tenant It Dale se trouvent exactement reproduites dans la sienne. Comp irez pierre (Voy. Massmann, îHe Baseler TodUntanze , p. 81.) Digitized by Google

Ellissen. Die Remertrag ist fur die Deutsche Kriegsfl&tte bestimmt. Goatingm, im Ferlag der Dieterichschen Ruchhandlung, 1849. (I^& lettres initiales avec Danse des Morts d'Holbein» copiées pour la première fois d'après les gravures originales du cabinet de Dresde , par Henri Loedel , avec un texte explicatif en vers et une dissertation historique sur les Danses de& Morts, par le docteur Adolphe Ëllissen, publié au profit de la flotte allemande. Goettingen, librairie Dieterich, 1849), Une nouvelle édition de cet alphabet parut en 1849 avec de jolis encadrements de page dessinés par George Osterwald. Elle pour titre : Holbenii pictoris aiphabetum martis. Des Malers Hans Holbein TadterUanz-Alphabet. ... Zum ersten Maie nachgebildet von H. Loedel ^ in Goettingen^ mit Randzeichnungen vom Maler George Osterwald, Kôln, Bonn und Brussel (Cologne, Bonn et Bruxelles), J. M. Heberle, (H. Lempertzet comp.), 1849. Quelques uns des sujets que Ton remarque en tête de la Danse des Morts d'Holbein , et que l'auteur n'avait peut-être pas dans Torigine l'intention d'y placer, figurent dans un assez grand nombre d'ouvrages religieux concurremment avec d'autres compositions bibliques du même artiste. Massmann a donné une liste de ces ouvrages dont il fait une catégorie spéciale. Appartiennent à cette catégorie : les images de l'ancien Testament, Icônes Historiarum veteris Testamenti^ intitulées aussi : Historiarum ueteris Instrumenti icônes ■ ctd uinum eœpressa , publiés pour la première fois en 15S8, à Lyon , par les frères Trechsel, puis par les frères Frellon , à dater de 1543 ; les Bibles , sorties des mêmes presses et quelques autres , contenant des copies des gravures d'Holbein, telles que les Bibles publiées à Anvers (1535, 1540 , 1541 , 1561) , à Paris (1554, 1552) , à Francfort-sur-le-Mein (1551 , 1552, 1553, 1554), à Louvain (1550), à Baie (1552); les réimpressions des images de l'Ancien Testament, publiées à Anvers, par Joh. Steelsius', en 1540, et à Londres, par John et Marie Byfield, en 1830, avec une introduction de Francîs Douce; enfin les Quadrins historiques de la Bible, par Gilles Corrozet, dont il y eut des éditions faites à Lyon et à Paris en 1553 et 1554. Il y aurait un volume tout entier à écrire sur les productions d'Holrbein, qui ont trait à l'idée de la mort. On a calculé que, dans l'espace d'environ trois cents ans, il avait paru jusqu'à 106 éditions et copies des Simulachres.'Daxïs la table bibliographique, n^ IV, on trouvera l'indication de toutes celles qui ont été jugées les plus authentiques. ' En 1616, Mathieu Mérian l'aîné,

graveur à Baie, alors âgé de vingt4rois ans (il était né en 1593), dessina la Danse du cimetière desdominicains quarante-huit ans après les réparations que fitàcette peinture H. -H. Klubert, et la grava lui-même en taille-douce vers 1618 ou 1619 ; il céda ces planches à d'autres personnes, et néanmoins dans la suite (vers 1646) il les racheta, les fit réduire et graver de nouveau en la forme, dit^il^ dans laquelle on les votl (édition de 1649, la première qu'il ait donnée lui-mêûie). Massmann attribue & Johann Jacob Mérian, père de celui-ci, les trois ou quatre premières éditions de cette Danse qui parut pour la première fois en 1621, chez Johann Schrœter, avec une préface de Johann Jacob Mérian, citoyen de.Bâle, graveur (1). La même année il en fut publiée une autre édition chez. Mathieu Mieg, puis une encore en 1625 et une. peut-être en 1646. L'ouvrage parut aussià Berlin en 1649, 1689 (2), 1696, 1698, à Francfort en 1700, 1725, 1733, et de nouveau à Bâle en 1789 et 1830. Dès 1744, Chauvin ou Chovin retoucha ces planches avec assez peu de succès. Une belle édition lithographiée de la Danse de Bâle, en grand format, a été publiée à Wissembourg, dans ces derniers temps, par WentzeL.ll est à regretter que lîéditeurait eu la malheureuse idée d'attribuer à Holbein la Danse de Bâle, erreur que le titre reproduit (i) SoHS k dire que Frolich plus tnr(l s'appropria pour ses La Danse dés Morts comme eUe est dépeinte dans la louable etédilions des gravures d'Holbein : Todten^anz xoiederselbe in der célèbre ville de Bâle, pour servir de miroir de la nature humaine^ WeitberUmbtem Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher Bes- dessinée et gravée sur l'original, de feu M, Mathieu Mérian, On dioffenhèit gaiM Kilnstlich mit Lebendigen Farben Gemahlet , y a ajouté une description de la ville de BasU, chez Jan Rodolphe nichi ohne niUzliche Verumnderung zu sehen ist. Getruckt zu im Hoff^ 1789. (Planches retouchées par Chauvin, avec le texte et 9€t8el^ bey Johann Schrœter, 1621. In-à*. Ce qui esl à peu près te titre de i7Ul\.) In-/i'. Ce titre, un peu emphatique, a été simIr sens du titre français qui accompagne le litre allemand dans une pllfié dans l*édit. de 1800 , de Birmann et fils dont les pianchea dèsédilions postérieures, lesquelles, pour la plupart, ont un double ont subi encore des relouches. texte allemaoïdei français» Je capte ce titre:9ttr mon cj^ctnplairc : Digitized by Google

PftAl^ÇAtSES ET ÉTRASGÈftES- iî7 en trois langues, comme poar tromper plus de monde à laiois (1). J'aime à croire que le cbarlateûisaïe est étranger à cette suscription mensongère, qui est la contre-partie de celle de M. Maehly-Lamy. M. Wentzel n'a pas besoin du nom d'Holbein pour fixer l'attention du public sur son œuvre, qui se recoi»mande par la modicité du prix et par le mérite de l'exécution. On conserve encore à la bibliothèque de Bàle une copie très fidèle de la Danse du cimetière des dominicains faite en 1775 par le boulanger Bûchel , ' celui-là même qui copia aussi la Danse du Petit-Bâle. Elle est restée jwqu^à présent eo manuscrit. Une * autre œuvre d'art» qui est également la repi-oductibn de la Danse de Bâle» se voit dans le même étabfe^ . sèment, et consiste en une suite de tableaux peints par Rod. Feyerabend. €cs petits tableaux, imités à la ^ fois des planches de Mérian et des copies de Bûchel, sont encadrés sous verre. Job. fiudolf Brenner .a ^ publié, d'après cette suite, une riche collection de 42 groupes de la Danse des Morts de BâJe, mais <jn. ' plus grande dimension. (Voy. la table bibliographique, n* V, indiquant les éditions de la Danse dn Grand-Bâle.) ' Les représentations de Schellenberg à la manière d'Holbein nous offrent déjà une Danse des Morts I avec les costumes du xvir siècle. On a modernisé aussi celle dont Mérian a dessiné les groupes ; et en 1786 parut l'ouvi-age suivant : La Danse des Morts, pour servir de miroir à la nature humaine^ avec le costume 1 dessiné à la moderne et des vers à chaque figure, au Locle, chez Saint-Girardet, libraire f in-8 de 96 pag.). 11 existe dans des ouvrages de différents genres un certain nombre d'estampes isolées contenant des sujets de Danses des Morts. Ces gravures sont ou des compositions originales, ou des imitations de productions déjà connues, comme la Danse Macabre, la Danse de Bâle, celle d'Holbein et quelques autres encore. L'une des pièces les plus curieuses que l'on .puisse mentionner en ce genre est une gravure sur bois qui figure (feuillet CCLXIII, recto) dans le Chrmicarum liber y plus connu sous le nom de Chronique d^ Nuremberg (par Hartman Schedel, 1495, in-fol. , max. goth. , illustrée de plus de 2,000 gravures sur bois qui sont l'œuvre de Wohigemuth, maître d'Albert Durer). Elle a pour titre Imago martis, et représente cinq squelettes, dont l'un en manteau joue du hautbois, trois dansent avec beaucoup de vivacité, et le cinquième, couché parterre, sortant de dessous un long manteau qui tient à celui du musicien^ semble vouloir se soulever pour venir prendrepart à la danse (voy. pi. II,fig. 16). Dans les

éditions latines de la Chronique il y a dix vers latins sous cette gravure, et au verso du feuillet les vers sont continués sur deux colonnes. Il n'en est point ainsi dans l'édition avec texte allemand que je possède, les vers manquent sous la gravure ; mais, par contre, on y trouve placée en regard du feuillet CCLXIII une page entière de prose contenant des réflexions sur la mort. Autant que je puis me le rappeler, ce texte figurait aussi dans un exemplaire de l'édition latine qui appartient à la bibliothèque de la ville de Strasbourg ; mais il manquait sans doute à l'exemplaire que G. Peignot a compulsé, sans quoi cet auteur n'eût pas dit qu'à l'exception de la gravure accompagnée des vers latins, nul autre passage dans ce fort volume ne rappelait l'allégorie de la Mort. Un incunable plus rare et plus précieux encore que le précédent, est le livre d'Albei-t Pfister, imprimé à Bamberg en 1462 et contenant trois ouvrages distincts : Une AUégorie sur la Mort (voy. précédemment, page 21 , ce qui a été dit sur cette composition); quatre histoires, celle de Joseph, celle de Daniel, celle de Judith et celle d'Esther, et enfin une Bible des pauvres. Dans VJllégoiie de la Mort m trouve cinq estampes analogues au sujet (voy. la description que M. Peignot a donnée de ces estampes). La seconde estampe représente la Mort sur un trône, recevant les plaintes et les hommages des mortels qui déposent à ses pieds les attributs de leur dignité. A la tête de ceux-ci est un pape fléchissant un genou en terre. La troisième a deux figures de la Mort ou deux Morts; l'une, marchant à pied, fauche garçons et filles; l'autre, à cheval , armée d'un arc et d'une flèche, poursuit des cavaliers. Dans la célèbre Nef des Fous rstultifera navis) de Sébastien Brandt, dont j'aî examiné, à la bibliothèque de Strasbourg, cinq édit (1) la Danse des Morts à Bâle de J. Holbeio (Boavclle édition tentam von Hans Holhein herausgegeben von Fr. Wentzel in Weiscomposée de quarante feuilles. Fr. Wentiel, éditear à Wissem- senburg. hourg).'-TheDanceofthedeadatBale,!>yHolbein.^BaslerTod' Digitized by Google

lions différentes (1), un passage assez étendu traite de la mort et des raisons qui doivent Pempécher de paraître redoutable. Tous les arguments de Fauteur sont puisés aux sources antiques, soit païennes, soit chrétiennes. Ce sont des sentences tirées de l'Ecriture ou bien des œuvres de Virgile, d* Horace, de Sénèque, de Juvénal, le tout arrangé et amalgamé par Brandt dans le style à la fois naïf et mordant qui lui est propre. L'édition de B&le (1&99) orne ce passage d'une gravure qui représente un squelette et un fou, c'est-à-* dire, comme je Tai démontré ailleurs, un Mort et un Vif, ou, si Ton veut, la Mort et l'Homme, c'est-à-dire rhumanité. Le fou agite un paquet de grelots, il a des souliers à la poulaine à la pointe desquels pend aussi un grelot. Le squelette tient d'une main un brancard à porter les morts et de l'autre le vêtement du pauvre fou qui fait un geste de surprise et d'effroi. Sur la planche même sont gravés les mots du blibsf; au dessus de la planche on lit un quatrain, et au-dessous commence un texte explicatif assez développé sur la matière qu'exprime le sujet de la gravure. J'ai donné une copie de celle-ci (pi. V, fig. â7). On pourra la comparer avec celle que j'ai tirée de la Danse du Grand-Bâie publiée par Massmann {Die Boieler Todtentânze)^ et qui représente aussi le squelette avec la personne du fou qu'il emmène par la main (pi. XX, fig. i 8A). I^ Nef des fous ne se rapproche pas seulement par ce sujet de la Danse des Morts, elle a aussi de commun avec celle-ci la figure du docteur, que l'on voit en tête de l'ouvrage, assis auprès d'un pupitre chargé de livres (dans l'édition deBâle, 1&99, c'est la seconde figure après celle du litre). Les paroles qui accompagnent le portrait du docteur rappellent une expression favorite du texte des rondes funèbres: Den Vordantz^ dit-il , han mon mir gdan (on m'a laissé le droit de commencer la Danse); et il en explique la raison : car fai possédé inutilement beaucoup de livres que je n'ai ni lusni compris. Plus loin on remarque (lâ« estampe après le frontispice) la figure d'un squelette, qui se montre derrière une femme ailée. Les autres personnages de cette scène sont deux fous, un Gupidon qui a les yeux bandés et lance une flèche, un prêtre ou un moine, un âne et un singe. La planche XVI, qui représente des buveurs et des gourmands attablés, mérite une mention particulière ^ cause de sa ressemblance avec une gravure de la Danse d'Holbein qui traite le même sujet. La planche LXXXII, dont j'ai parlé plus haut, le Squelette et le FoUj n'est pas la seule où le spectre se montre, car on le voit aussi, planche XGl, assis à rebours

sur une mule qu'un autre personnage est occupé & ferrer. La figure 103 de la même édition (Bàle, 1&99) reproduit la terrible gueule de Tenfer d'où s'échappent des flammes, et nous retrouvons encore, fig. lOA, un bonnet de fou et une couronne placés en pendants et à côté l'un de l'autre , chacun au bout d'un bâton. Pour compléter ces renseignements, je ferai observer qu'à la place des figures du squelette et du Fou, j'ai trouvé dans l'édition de Strasbourg, 1549, Wendel Rihel, une autre gravure représentant une femme couchée dans un lit derrière lequel sont trois morts ou squelettes ; à droite, un homme paraît se disposer à sortir de la chambre. Cette composition n'est pas sans analogie avec celle qu'Holbein a dessinée dans sa Danse des Morts pour la Princesse {Die Furstinn) . J'ai eu l'occasion d'examiner à la bibliothèque de Strasbourg un livre, format in-il, du xvi« siècle, contenant le Parvus Mundus ou Microcosme^ Mtxpoxoapç (1579), et l'Apologie des créatures (1584) par Gerardt de Jode. J'ai trouvé dans le Parvus Mundus, feuillet D, fig. 13, une gravure intitulée De Morte et Cupidine; au-dessous de cette gravure, on lit Stipeudium peccati mors, Rom. b. d. Sur le premier plan, on voit un squelette couché qui pose ses pieds sur un Amoi^r qu'il semble avoir renversé. Au milieu, près d'un arbre, un autre Amour qui vole lance des flèches sur les humains; de l'autre côté de l'arbre, un squelette décoche pareillement une flèche sur un groupe de personnages (homme et femme dans une attitude un peu lascive). On aperçoit dans le lointain un autre groupe qui, bien que dans une position moins caractéristique, paraît animé des mêmes sentiments. En regard, feuillet dij\ on lit des vers latins. A un autre endroit du livre se trouve une gravure singulière avec un grand nombre de têtes de mort, la statue de Priape et deux couples de chats. Elle a pour titre : De Priape et Fenefids. UAstro(l) Ces éditions sont lc« suivanles : 3» Doctor Brants Narrenschiff. Bûle, 1/199 (icxle allemand). 1- Stultifera navis. Bâie, Bergmann de Olpe, U97 (texte W Ibid. Kicl., Lamparter, 1509 (Id.}. , j V 6* Das ait und new Narrenschiff. Strasbourg, Wendel Rlljel, 2" Stultifera navis. Strasbourg (Jean Grunigor), 1497. 1549 (Id.). Digitized by Google

 logie des créatures de Jode contient, page 65, une gravure enclavée dans le texte, crii le squelette est représenté tenant de la niain gauche une longue flèche et levant la main droite pour faire un signe d'appel à un personnage coiffé d'tin chapeau à plumes et portant sur le poing un faucon (voy. pK Illyfig. 20 }• A droite, il y a une chapelle et un cimetière ; au-dessus on Ut : Mortis icon.; au-dessous : Mors juvenis. Huit vers latins accompagnent cette image. En regard de la page où elle^ est placée, d'autres vers donnent une interprétation plus détaillée du sujet de la gravure, et proclament Tempire universel de la Mort G. Peignot n'a point parlé de ces deux ouvrages de Gerardt de Jode, mais il en cite un autre du xvii<^ siècle, qui est en français et qui a pour titre : Emblèmes nouveaux esquels le cours de ce monde est dépeint et représente, etc.; en allemand par André Frédéric, et en français par Jacques de Zetlre, Francoforli, 16i7,'jn- A» avec 88 figures. Au nombre des planches de cet ouvrage, on en trouve une dizaine qui sont relatives à la mort, et représentent l'envoyé d' outre-tombe persécutant Jes humains. Je citerai particulièrement les suivantes : l'"" La planche LXYI, où Ton voit, d'un côté, plu^eurs personnes à table et le spectre funèbre armé d'une flèche et d'un sablier, entrant dans l'appartement par une fenêtre supérieure» derrière la taBle. Au milieu de la salle, un homme et une femme dansent ; un autre squelette, ayant également à la main une flèche et un sablier, danse à côté d'eux sans qu'ils s'en aperçoivent. ^ Planche LXXX, où se montre, portant par derrière un carquois rempli de flèches et un arc, un squelette qui , debout, sonne d'un cornet à bouquin. Sur sa tète est un vase en forme de ciboire, d'où s'échappe une fumée épaisse. On lit au-dessus : Tran^ sUoire et fragile est la vie de l'homme, â' La planche LXXXV, où l'on voit une longue suite de personnages de toute espèce qui défilent en sautant. A leur tète sont un squelette et un diable qui semblent conduire la bande, tandis qu'un autre squelette et un autre diable sont sur le côté, sonnant de la trompette pendant que le cortège défile. On lit au-dessus : Im file des péchés est jà toute accomplie. (Pour les autres gravures de ce livre où l'on trouve des représentations analogues, voyez G. Peignot, ouv. précité. Additions, p. â07 et suiv.) Beaucoup d'autres ouvrages, sans doute, contiennent encore des sujets relatifs aux Danses funèbres, ou du moins à l'idée philosophique qu'elles expriment; mais ces ouvrages me seraient-ils tous connus, je ne pourrais les mentionner ici, de peur de grossir

démesurément ce volume. Je ne citerai donc plus que les deux suivants qui sont demeurés inconnus & Peignot, et dont plusieurs personnes, occupées comme lui & dresser l'inventaire des formes artistiques de l'allégorie mortuaire, n'ont point parlé. Le premier de ces ou-> vrage&,qui m'a été signalé par M. Piton, à Strasbourg, et dont je vais faire la description d'après l'exemplaire qui lui appartient et qu'il a bien voulu me communiquer, est intitulé : Spéculum Corneuanum in sich haltent viel artiger Figuren betreffent dos Leben eines vermeynden Studenten. Jetzt auffs newe mit vielen schœnen KupfferstOcken, samptder Beschreibung des Lebens Comelij Relegati, vermehrt und gebessert an Tag gegeben Durch Jacobum von Heyden, chaicographum. Strasbourg, 1618. Le titre ne ment pas; les gravures dont ce livre est orné sont charmantes; elles concernent et représentent des particularités d'une vie d'étudiant. Deux d'entre elles nous offrent la figure du squelette. Dans l'une, qui forme la planche Y de l'exemplaire que j'ai eu sous les yeux, se trouvent cinq personnages différemment costumés, selon leur sexe, leur rang et leur profession. Au-dessus de chaque figure est une légende qui indique le type propre du personnage en le faisant parler. Le premier, à gauche^ dit : Ich bette fur euch aile (Je prie pour vous tous); le second dit: Ich fecht fUr euch allé {i^ combats pour vous tous); le troisième dit: Ich redefUr e^ich aile (Je parle pour vous tous) ; le quatrième dit : Ichemehr euch aile (Je vous nourris tous) ; le cinquième, qui est une femme, dit: Ich erfrew aile euch allé {Je vous réjouis tous). Mais le squelette placé dans un coin à côté de ce dernier personnage, faisant avec sa faux le geste de raser tout ce qui se présente devant lui, dit à son tour : Ich tâdt euch aile (Je vous fais tous mourir). H y a au bas de cette image deux distiques placés en regard , l'un en allemand, l'autre en latin. L'autre sujet dont j'ai parlé est celui de la planche XLYllI : c'est une délicieuse composition allégorique etmorale. Elle représente l'intérieur d'une chambre d'étudiant ; à gauche, est une spacieuse cheminée antique sur laquelle sont placés trois verres. Yis-à-vis de celte cheminée, on voit accrochés à la muraille un luth, un chapeau pointu orné d'une plume, un manteau, une rapière et un poignard. Au milieu de la chambre est une table sur laquelle sont placés 17 Digitized by Google

tm pupitre et tous les objets nécessaires pour écrire. Devant cette table, le bras droit appuyé sur le pupitre et la tête mélancoliquement appuyée du même côté sur sa main, un étudiant parait plongé dans la rêverie, ou pour mieux dire dans le monde des visions, où son imagination, peut-être, s^élance tantôt à la poursuite du bien, tantôt à la recherche du mal. A sa droite est un ange, à sa gauche une femme qui tient dans sa main un cœur humain mordu par une vipère (la conscience). Près de Tange, sur le premier plan, se tient la Mort sous la figure d'un squelette tenant de la main gauche un sablier, et de la main droite une flèche qu*elle s'apprête à décocher. Yis-à-vis, et du même côté que la femme, symbole de la conscience, on voit un vilain démon qui a les pieds, les cornes et la peau d'un bouc , le visage et les bras d'un homme. L'étudiant, qui lève ses regards vers le ciel , semble averti de dangers de ce monde par une apparition soudaine. Au-dessus de sa tête, au milieu de nuages et des rayons lumineux. Dieu se montre port^mt le globe surmonté de la croix. Par contre, tout au bas de la gravure, on aperçoit la fameuse gueule de dragon d'où sortent des flammes au milieu desquelles se dessine la silhouette des malheureux damnés. Cette ingénieuse composition, qui résume les idées chrétiennes relativement au ciel et à l'enfer, au bon et au mauvais principe, à la vie et à la mort, a pour légende quatre vers latins et quatre vers allemands expiimant la même pensée. Voici les vers latins : Fili mi noli peccaie; quoniam Dcus videt, Angélus adstat, Gonscientia urget, mors minatar Diabolos accusât et infernus craclat. Le second ouvrage, dont j'ai promis de dire Quelques mots, m'a été indiqué par le savant M. Jung, qui m'en a fait voir un exemplaire à la bibliothèque de Strasbourg. Cet ouvrage, qui est assez important , parut vers la fin du xvn« siècle ou les premières années du siècle suivant. C'est un recueil de planches gravées dont les dessins furent exécutés par un religieux de l'ordre de Saint-François. L'œuvre se divise en trois parties contenant chacune 13 gravures, et en tête une grande estampe servant de frontispice : en tout, Û2 planches. La plupart de ces compositions ont pour but de préparer les chrétiens à une bonne mort. En conséquence, elles établissent un parallèle entre les souffrances du malade et celles du Christ pendant la Passion. La grande estampe qui sert de frontispice à chacune des trois divisions de l'ouvrage représente la Mort armée d'une faux, et portant en outre dans la main gauche un sablier auquel sont attachées d'un côté une aile d'oiseau, de

l'autre côté une aile de chauve-souris. La Mort frappe avec le manche de sa faux à la porte du palais ; au-dessus de cette porte on Ht: Statutum est omnibus hominibus semel mori (Hebr. IX). Au fond, on aperçoit le paradis et l'enfer. Cet ouvrage fut publié avec un texte explicatif en espagnol; il parut aussi avec un texte français attribué à un prêtre nommé de Chertablon. Enfin le célèbre prédicateur Abraham, à Sancta-Clara, se chargea d'y joindre des méditations en langue allemande (1). Elles sont dans l'édition que j'ai sous les yeux. Cette édition a pour titre : Sterben undErben dass ist die schânste Forbereitungzum Tode^ uberzetzet durch J.A.F. und nochmals in etwas vermehret und herausgegeben von P. Abraham, à Sancta-Clara. Amsterdam, Georg. Gallet, 1702, l vol. in-ft (2). Quant aux estampes et aux tableaux qui renferment isolément des Danses des Morts plus ou moins (1) Esprit original et amoureux des sujets qui, en raison de leur producUons non moins singulières par le titre que par le contenu, excentricité, frappent Timaginalion et se gravent dans la mémoire On cite aussi une édition de sa Danse des Morts (Àllgem, Todtenpar Tcffet de la surprise ou de Teffroi, le père Abraham, à Sancta- spiege)), donnée à Bruxelles en 1730, et ornée de soixante-sept Clara, dont le vrai nom est Ulrich Megerle, a plus d'une fois puisé estampes in-12. ses inspirations dans le spectacle allégorique du squelette frappant (2) Des sujets relatifs à la pensée de la Mort se trouvent enles humains. On a de lui un ouvrage intitulé : Spéculum musico- core dans un ouvrage conservé à la bibliothèque de Strasbourg mortuale dos ist musikaliscfier Todtenspiegel mit géîstreichen et publié, vers le commencement du xvi* siècle, à Strasbourg ReimmundandiichtigenGebetten,m,Kupff. i6S0 {Miroir muBicih même. Il est intitulé : AdolescerUia Jaecibi Wimphelingii cum funéraire, c'est-à-dire miroir musical de la Mort, avec des rimes novis quibusdam additionibus per Gallinarium, Argent., 1507. et des prières édiâantes, flg.). Ce moine, célèbre par son élo- In-/i\ Voy. fol. LXXXI et fol. LXXXIII, trois Images sur le sujel <|nence populaire, mourut en 1709 et a laissé un grand nombre de que j'indique. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.70% accurate

FRANÇAISES ET ÉTRAlfG£lŒ& Ht complèles, ou seulement des sujets analogues à ce genre de représentations^ il s'en trouve un^afisez grand nombre dans les cabinets d'amateurs; nous ne citerons que les principaux , savoir : Le C&bval db là Mort ou le Mamége (en Allemagne, on l'appelle le Chevalier, laMartetleDicAk^ RiTTER, Ton UND Teufel), estampe fort rare d'Albert Dorer, représentant un hoomie armé à cheval suivi par le diable, qui a la griffe étendue comsne pour le samt sur Tordre de la Mort, également à cheval, qui lui présente une horloge de sable. Cette estampe porte la date de i51â. Fiorillo a dit par errevr que cette gravure était une gravure sur bois. Le Tbiomphe de la Mort (Triumphus Mortis) , Tune des gravures de la collection connue sous le titre des Quatre Triomphes de Pétrarque^ dont le Titien a fait quatre ts^leaux gravés en 17/|8, & Borne, par Silvestre Pomarède« Là Mort armée en chevalier, gravure à l'eau-forte du Titien. L' Empire]>£ la Hobit, cinq ^tampes par Habelle et Galestrum. (Voyez le catalc^ue de dessins et d'estampes de M. Mariette. Paris, 1775.) Deux femmes nues 3bntrb les bras i>£ la Mqej , gravure de Lucas Krug, dit le MGitre à la cruche. (Lucas Krug naquit à Nuremberg en l/i89.) Adam et Èvb près de l'arbre de la vie (la Mort est entre les deux). — Jeune femme élégamment vêtue se promenant avec un homme à tête de mort coiffée d'une marotte. — Autre représentation de la mort qui forme comme la contre-partie de la précédente. — La Mort et les trois Sorcières , pièces de Hans Sebalde Bébam , élève d'Albert Durer (né en 1500, mort en 1550). Sujets de la Danse des Morts, par Henri Aldegrever ou Aldegraff (né.en 1 502 à Soest en Westphalie), en une suite de huit petites gravures représentant la Mort qui entraîne des personnes de tout âge et de tout sexe. Ces gravures furent publiées en 15/ii. La Mort entraînant un moine, estampe de Corneille Bosch ou Busch, né à Bods-le-Duc en 1506; elle est datée de 1550. La Mort conduisant un mommb et une femme^ pièce d'Adrien Collaert graveur (né h, Anvers en 1519). Elle fut publiée en 1562. La Mort tenant une fourche et terrassant une Muse. — La Mort aux pieds de la Renommée QUI sonne de la trompette. Deux ovales faisant partie d'une collection de suc petites gravures de même dimension, par Salomon dit le Petit Bernard (célèbre graveui* du xvi"" siècle). Triomphe de la Mort , deux frises exécutées d'après le Titien par Jean Théodose de Bry, graveur au burin (né à Liège en 1561)• Mortis ingrata Musica, gravure de Pierre

Schenk (dessinateur et graveur né à Elberfeld, au duché de Berg, en 1Q&5). Dans cette gravure on voit un vieux richard auquel la M<M*t se présente jouant du violon. Un rillet d'enterrement, gi*avé sur bois par Pierre Lesueur (né à Rouen en 166â)^ d'après un dessin exécuté par F. Chouveau. Une estampe mentionnée par Peignot, page 310, et, d'après lui, du xvii' siècle. Elle représente différents sujets. A gauche, sur le devant, deux moines à genoux devant un prie-Dieu sur lequel est posée une tête de mort; à droite, à côté, un seigneur accompagné d'une dament d'un guerrier qui porte une tête de mort sur sa main. Un cavalier avec deux dames; la Mort, près d'eux, est dans l'attitude d'un faucheur qui va les moissonner avec sa faux. Cinq ESTAMPEE l'eau-forte, de forme ovale. Une Mort empestant un enfant ; un filant £ur le dœ de Ja Mort ; la Mort à cheval prête à sonner de la trompette (plusieurs squelettes à pied paraissent jouer d'instruments militaires; à gauche, une armée dans le lointain); la Mort enlevant une jeune femme; deux vieillards , homme et femme, auprès desquels on voit la Mort qui semble sortir de la terre : elle montre son sablier. Une estampe de Sadeler représentant, par des figures allégoriques, l'hooMne ^tre la chair et l'espnit.
Digitized by Google

La Mort est par derrière, menaçant avec sa lance. Une grande estampe de Joh. Jacob Redinger, décrite par Peîgnot, page 327 et suivantes, conter une Danse des hommes dans les médaillons qui Tencadrent, et, comme sujet principal , une Danse femmes au milieu de l'estampe. (Œuvre du xviii« siècle.) On n'en finirait pas, si Ton voulait donner un relevé complet des tableaux, tant anciens que moderi où le peintre s'est inspiré du lugubre sujet dont les Danses des Morts offrent une représentation compl Je n'en puis donc citer ici qu'un très petit nombre, bien que ce nombre, tout minime qu'il soit, dépi encore de beaucoup celui des indications fournies par G. Peignot. Deux scènes de Danses des Morts attribuées à Hans Baldung, appelé aussi Grûn , lequel floris vers 1515. La Mort donnant un baiser à une femme presque nue ; une femme dans les bras de la M (Catalogue des œuvres d'art de la bibliothèque de la ville de Bâle, I" livr.) Deux têtes de mort, par un auteur inconnu (collection des œuvres d'art de la bibliothèque de Bâle). Tableau représentant une jeune fille belle et parée jouant de la guitare, tandis qu'un squelette s> derrière elle, et qu'un magicien, couvert de son chaperon, lui présente un miroir oii elle peut voir son im mêlée à celle de la Mort. Suivant M. Fortoul, ce tableau, où l'on a cru reconnaître la touche d'Holbein, partie d'un des cabinets d'amateurs de la capitale. , La Danse des Morts, tableau dans le genre d'Holbein mentionné (tome XV des Annales des voyag par M. Malte-Brun, in -8% p. 321) comme faisant partie de la collection des tableaux de M. Masoch. Tableau de Jean Steen, représentant un avare qui pèse son or; la Mort, lui montrant une h loge de sable, lui annonce que son temps est fini. (Galerie du roi de Danemark , au ch&teau royal Copenhague.) Tableau de Henri Ditmar, peintre danois, représentant un vieux philosophe tenant une léte de n)((Galerie du roi de Danemark, au château royal , à Copenhague.) Tableau de l'école hollandaise, représentant un vieillard occupé à lire des parchemins qu'il a ti d'un coffre entr'ouvert près duquel gisent pêle-mêle différents objets, entre autres une basse de viole, fond du tableau, dans la partie la plus obscure, la Mort se laisse entrevoir et semble venir à Timprovi pour surprendre le vieillard (1). Un artiste distingué de Strasbourg, M. Théophile Schuler, a peint tout récemment un tableau très co pliqué qu'il intitule : La Dernière station ou la Poste de la Mort. Sur un char emporté par des c vaux-squelettes, la cruelle divinité s'y montre conduisant au cimetière la foule des humains. L'arti

semble avoir pris à tâche de réunir dans ce tableau toutes les formes anciennes et modernes de rallc^go funèbre. Également inspiré par la donnée philosophique qui a produit tant d'oeuvres austères, M. Flaxiand , jei et habile peintre, né aussi à Strasbourg, s'est appliqué, dans un tableau de petite dimension, mais pli de mérite, à traduire le Mémento mori d'une façon originale, en unissant à la tète de mort des accessoi nouveaux et qui ne laissent pas d'avoir leur signification emblématique. Ici un paquet de tabac et une pi[là. un livre, plus loin un verre. Tous ces objets accompagnent le crâne dénudé qui, placé sur une tab occupe triomphalement le milieu de la toile, et semble dire : Regardez-moi. L'auteur de ce charmant p(tableau à l'huile a désiré qu'il devint ma propriété. Comme si les événements de février 1848 avaient renouvelé l'antique vogue du squelette, on trouve asi souvent aujourd'hui cette lugubre image dans de très élégantes illustrations de romans, de poèmes et nouvelles dont les auteurs font-jouer & la Mort un rôle poétique ou satirique. C'est ainsi qu'en parcoura (1) Je possèdç ce tableau, mais la personne qui Tavait avant qu*une teinte blanchâtre qui ressort indique encore fort bien I i moi trouva convenable de faire mettre une couche de peinture droit où cette image est peinte, sur Timage du squelette. Toutefois cette couche est si peu épaisse, Digitized b) Goo<

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES. 133 les dernières années des Fliegende Blàtter^ sorte de Charivari qui paraît à Munich, on rencontrera conune satire des fêtes imprudemment organisées de nos jours pour le jeune âge, une Danse des Morts d'enfants, ou pour mieux dire une ronde échevelée, daos laquelle ces petits êtres, costumés de toutes sortes de façons, dansent un branle infernal, poussés et excités par des spectres qui font de la musique et viennent, sous la figure de laquais galqnnés, leur offrir des friandises et des rafraîchissements. Quelques uns de nos almanachs contiennent aussi des histoires fantastiques où la Mort joue .un rôle et où elle est figurée. Etrange destinée des conceptions humaines! Dans quelques pays, par exemple en Alsace, le squelette armé d'une faux et son partner obligé, le diable, sont devenus deux personnages dramatiques, deux acteurs du théâtre des marionnettes ; ilsservent de jouets aux petits enfants qui, à peine de ce monde, apprennent ainsi à se familiariser avec les deux créations symboliques les plus terribles de nos dogmes religieux. Le diable et la Mort du théâtre "des marionnettes sont des petites poupées de bois peint â articulations mobiles. On en fait beaucoup à Strasbourg. 11 est vraiment impossible, en voyant danser le naïf simulacre du squelette, de ne le j)oint comparer à la larve du festin de Trimalcion qui devait danser ainsi pour amuser les convives. Les tableaux de sainteté et les images destinées â orne» les livres de prières ou les murs des habitations de paysans ne reproduisent pas moins fréquemment le sinistre emblème (1). Il n'est pas jusqu'aux bijoutiers qui ué trouvent des acheteurs pour leurs jolies petites têtes de mort richement montées en épingles. Ceci me conduit à parler des Danses des Morts exécutées sur différents objets de luxe, de décor ou d'ameublement. C'est la troisième et dernière catégorie dont j 'aï promis d'occuper le lecteur. Sans doute elle n'est pas à beaucoup près aussi riche que les deux autres, mais si f on'^oulait consulter les catalogues de toutes les collections d'objets d'art uu peu importantes qui existent, je ne doute pas qu'elle ne fournit aussi un contingent assez remarquable. Néanmoins, comme une telle recherche m'entraînerait hors de la spécialité où j'ai voulu me renfermer, je me contenterai de mentionner ici : !• Une Danse des Morts brodée et découpée en blanc sur une pièce d'étoffe noire qui avait à peu près deux piedsdehaot sur une très grande loi>gueur, et dont les personnages étaient hauts de 18 â 20 pouces. Elle appartenait â l'église Notre-Dame de Dijon, et servait de décoration mobile pour les cérémonies funèbres. A la

première révolution de 1789, elle disparut avec Iq^ mobilier de l'église. On ignore si elle fut détruite ou si elle existe encore. • 2" Une Danse des Morts en tapisserie qui existait jadis dans la tour de Londres. 3' Une Danse des Morts attribuée, quant au dessin , â Holbein ; et ciselée sur un fourreau de poignard. Ici finissent mes recherches concernant la partie littéraire, archéologique et bibliographique de l'histoire générale d^s Danses des Morts. C'est maintenant sous le rapport musical que je me propose d'examiner les curieu^s et antiques productiotrs dans lesquelles le moyen âge a honoré l'inflexible et cruelle souveraine des humains. (1) Dans les villages, on rencontre quelquefois appendue aux ribie faucheur apparaissant au moment fotal, tout au bout de la murs des maisons de vignerons et de laboureiurs une grossière longue kyrielle des jours écoulés. A Troyes, dans Téglise Saintimage gravée cl enluminée à Epinal.' Gomm» les tarots et les Nizier, est un vitrail qui date, à ce que l'on croit, de i/i98 ou penterties hollandais, ce n'est pas autre chose qu'une allégorie de de 1510. On y voit les sept âges de la vie humaine représentés Ja vie humaine figurée par un escalier ou perron que moulent et par divers symboles, et comme conclu^iion un squelette tout blanc descendent des personnages de» deux sexes, représentés sons les qui "porte une faux sur Tépauie gaucl^ et tient un aviron à la traits caractéristiques de chaque âge de la vie humaine, depuis main droite; ce squelette arrive pour réclamer le moribond qu'un l'enfant au berceau jusqu'au vieillard de quatre-vingt-dix ans, qui faible souffle animait encore. Au troisième ét^e de la célèbre borne peut plus marcher qu'appuyé sur des béquilles. Au personnage loge de Strasbourg, sont les cymbales ou timbres qui sonnent les qui symbolise le derpler état de la décrépitude humaine, on voit quarts d'iieu^ frappés par quatre Jaquemarts représentant les quatre immédiatement succéder la Mort portant sa faux sur l'épaule et âges de l'homme. Plus liant, on voit la clocheue qui sonne les prête à trancher le dernier reste de vie qui retient sur la terre le heures. Jésus-Christ est d'un côté, la Mort de l'autre qui, s'avanvieil homme et la vieille Temme. Il a existé, au moyen âge, un grand çant à chaque quart pour frapper l'heure, est repoussée par lui ; nombre de représentations analogues où figure aussi le squelette, riieurc cependant étant venue, elle s'approche pour la sonner, et Presque toutes les allégories des âges de la vie humaine que Ton Jésus se retire, était dans Thabilude de personnifier ainsi nous montrent le terDigitized by Google

V» -« « ' ^ •• Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 14.53% accurate

TABL. I. N". 2 .3 :e. 0 h' I) 143a i %^^ & a I EglUe
ANGLETERRE. a s il II II w 3 „ . L I_J L.! « « • -I Digitized by Google

Digitized by Google

TABL. ÎL N-. Date. H. Danse des hommes. F. Danse des femmes. ' ROUEN. r GENESVE. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 2t 22 23 24 25 26 27 28 29 30 1485 ^1486 ^1486 (149X) ,1490 149t ri 499 (l499 /1500 /(8.d.) l 1500 \(».d.) M 500 ;?1500 11500 fM) l 1500 \M.) 150t 1503 1523 1528 1530? 1531? 1533 1537 1550 ri 550 (l550 1589 1616 1641 1721 1729* H. H. F. H. H. F. H. F. H. H. H. H. H. F. IL F. H. f. . H. H. F. H. F. H. F. H. P. H. F. H. F. . -H. H. F. H. F. H. F. H. F. H. F. H. F H. F. H. F. Guy Marchant. Veuve Jehan Treperel et Jehan Jebannot les Oudot. l^rre Garnier. Gi«l. de la Mare. Morron. ■ Peiit in-fol. Petit iii-fol. Peut in fol. iQ-fol. lo-fol. In-4. • • • • In-fol. Peut în-fol. iD-fol. Grand in-8. 4 * • • V • In-8. • %»•••• «v».. ft • • In-4. ? ^0 4. in-4. In-4. • A* ■ ' • . ' P . . Digitized by Googk

f ■■ Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.59% accurate

TABLE l tn 2 e .^^'^ ^— -. H -< Ô û raiLiPPB AlfTOME <U SraON VOSTBE. PIGOUCPBT. V É R A a 0. 1 1490 2 3 1491 1491 Heures... 8. ? 4 1495 Horas (Higm.) 8. 5 1496 Heures : Rome. 8. ^, .. . — 6 1496 Heures : Rome. 8. ? 7 1496 Heures : Rome. 8. ? 8 1497 Heures : ... 8. — , ,. . , 9 1497 Heures : Paris. 8. . . . , 10 1497/8 Heures : Rome. 4. 9 11 12 1497 1498 Hore : Rom. 8. Heures : Rome. 4. , , , , , 13 14 15 1498 1498 1499 1, Heures : Rom. 4. Hissale. 8. Horas... 8. 1499 1499 Heures : Tou. 8. .^ 18 1500 Heures : Paris. 8. ? 19 1500 Heures : Rome. 8. / 20 1501 Heures : Rome. 21 150! Heures : Rome. 8. . , , , . — 22 1502 Hore : Rom. 8. 23 1502 Heures : Rome. 8. ? 24 1502 Heures : Rome. 8 __ 25 1502 Heures : Rome. 8. .•••••.••••• 26 1502 Heures : Verdun. 8. 27 1502 Heures : Mâcon. S. • , . , , , 28 1502 Heures : Rome. 8. — 29 1502 Heures : Reims. 8. ? 80 31 32 33 1503 1503 1503 1504 Heures ? Heures : Rom. 4. Heures : Rome. 8. ? 34 35 36 1504 1505 1506 ? 8. ? ••.•.••••••..•.• • • • .. I \ Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE HiAlPft _ * ^ Digitized by Google

. ,^ Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.33% accurate

TABLE BIBLIOGRAPHIQUE DES ÉDITIONS ORIGINALES ET DES RÉIMPRESSIONS DE LA DANSE DU GRAND-BALE (D'APRÈS MASSMANN). TABL. V. N-. BALE. LOCLB (?). FRANCFORT. BERLIN. / 4 4624 Job. Schroeter, in-4 (ail.). • • JOH. JAcoa Méiiam. .< 2 3 ? 1624 4625 4646 Matth. Mieg. in-4 (ail.). Matth. Mieg. in-4 (ail.). ? in-4 (ail.). ? in.4 (ail.), t (ail.). ? p. in-4 (fr.). p. in-4 (ail.). 1 4 4 649 ? 4 669 ? 4 689 ' n 4 696 Matth. MÉaiAR . . .> 6' 4 698 ln-4 (te&te fr.). 7 4700? 8 4725 " Joh. B. Andreae et H.Hort..in.4(all.). ? 4 727 .^ 4733 ^40 4T44 Job. Rad. In. Hoff, in-4 (ail. et fr.). f 4 756 ip-4(fr.).)» 4759 Choyin < r 4789 Joh. Rud. Im. Hoff et Bis, m-i (ail. et fr.). \43 \ 4834 Bîrmann and Soehne, in-4 (ail. el fr.). • • ■ • ? 44 4788 Samuel Gfrardel? in-8. ROD. FBTBIk-ABBIlD . 45 4 806 Rudolf Brennor. EmAHDBL BUGHBL. . . » 4773 • En manuscrit in-fol.» biblioth. de Bftie. 1 1 • t^ * Digitized by Google

* N. Digitized by Google

LES DANSES DES MORTS. SECONDE PARTIE.

Im 'Dmwkmm éem IHi J*ai dit ailleurs que les Danses des Morts fourmillent d'allusions directes à la danse>et à la musique* Je vais donner la preuve de ce que j'ai avaneé par des exemples empruntés aux leiUes. des plus anciens de ces monumente. Je joindrai à ces citations, toutes les fois que le sujet le demandera, des éclairobsemeots que je renverrai en note au bas des pages. Une seule observation générale que je ferai dès à présent^ c'est qu'un grand nombre d'expressions appliquées à la ealtation funèbre établissent positivement. son caractère de danse circulaire. L*a Danse des MorJâ est en effet une danse circulaire, une ronde, un branle (i), une carole. De là les noms de reyen ou reten, ring^ qui, concurremment avec celui de Tantz, servent à la désigner dans les textes allemands (2). On devait d'autant mieux se représenter le défilé mortuaire sous la forme d'un branle, que les branles furent généralement en vogue depuis une époque très reculée jusqu'au xviii* siècle (3), et qu'ils constituaient un genre de divertissement propre à gens de tous ékUs^ de toute condition, aux hommes et mx femmes, aux maîtres et aux serviteurs, aux adolescents et aux vieillards (k). Bien plus, ils se prêtaient souvent à un artifice d'imitation dont nous voyons le spectre faire usage lorsqu'il cherche, comme un Sosie moqueur, à identifier ses poses avec celles de ses victimes. C'est ainsi que dans les branles, dits branles morgues, on se plaisait à prendre des attitudes et à faire des gestes en rapport avec la profession ou le caractère des personnes que Ton voulait railler. Celui des ermites^ par exemple, admettait toutes sortes de momeries, et ce terme de momerieSf que j'emploie ici à dessein , nous reporte lui-même à l'origine sinistre des mascarades, c'estr-à-dire aux jeux , aux grimaces, aux contorsions des monstres, spectres, larves ou masques (5). Le jeune disciple du facétieux Thoinot Arbeau, auteur de (1) La grant danse Macabre des hommes et des femmes , ou est desmontre tous les humains de tous estais estre du braDsle de la Mort (Lyon» Olivier Arnoolet.) Sans date (vers 15007). (2) Jr muezet an minen reien (d'autres leçons donnent aussi roy, rayen^ rainen et raden) komen (texte primitif des anciennes Danses allemandes tirées des mss. de Munici et de Heidelberg» cités par Massmann}. — Herr CardincU un springet an diszen reyen {Der Doten tantz mit Figurenj clag und Antwort), Ir tanzend oueh an disen ring. (Teite de la Danse de Berne.) (3) L'Allemagne les avait aussi adoptés. Ils partageaient la faveur dont Jouissait Tancienne ronde, sorte de danse

primitive qui fut commune à presque tous les peuples, tant anciens que modernes, tant barbares que civilisés, etqui, par tradiUon, est encoredansée de nos jours. (4) « Les Joueurs d'iDstruments sont tous accoutumez à ceniy mencer les danccs en un festin par un branle double, qu'ils ap» pellent Je branle commun, et en aprez donnent le branle simple, n puis aprei le branle giy et à la fin les branles qu'ils appellent » branles de Bouiipolgne, lesquels aucuns appellent branles de » Champaigne* La suy te de ces quatre sortes de branles est appro» priée aux trois différences de persoimes qui entrent en une » dancc. Les anciens dancent gravement les .branles doubles et sim» pies : les jeusnes mariez dancent les branles gayz : et les plus » Jeusnes comme vous dancent légièrement les branles de Bournagoigne : et néantmoins tons ceulx de la Danee s'acquittent da » tout comme ils peuvent, chacun selon son aage» et la disposition » de sa dextérité. » (Thoinot Arbeau, Orchésographie, f. 69.) (5) Momon se disait proprement d'un masque qui ne disail mot, et momerie^ de la panHHniige et de la danse de ce masque ; deU, au figuré, fmmeWe, Jeu joué pour tromper quelqu'un. L'allemand a aussi mummerei pour mascarade, et ce mot rappelle celui de mumie^ momie. Dans ceUe langue, se masquer y se rend indifféremment par sich verlarven ou sich vermummeh, de larven et de mummen, masque. Suard, dans son essai historique sur l'origine et les progrès du théâtre anglais, parlant d'une troupe d'hisIdons qui fut condamnée à être fouettée hors les portes de Londres en vertu d'un acte du parlement, sous le règne d'Edouard lil, dit que les acteurs dont elle se composait étaient probablement de ceux qu'on appelait mummers^ sortes de comédiens (les premiers peut-être que l'Angleterre ait eus) qui couraient les campagnes» habillés d'une manière extraordinaire, chantant et jouant des pantomimes. U observe toutefois que le mot mummer signifie celui qui se masque et se déguise pour (aire le fou sans parler. Le niot aar Digitized by Google

VOrchésographie^ disait naïvement : Les branles me plaisent^ parce que pliLsieurs y preignent plaisir ensemble. Et son maître, poursuivant ses instructions au sujet de celle danse, lui disait à son tour : <x Quand » vous commencerez un branle, plusieurs aultres se joindront avec vous, tan t jeusnes hommes que damoiselles : » et quelquefois vne qui est la dernière en la dance, prendra vostre main gaulche, et ainsi se fera une dance x> ronde (l). C'est ainsi que dans la Danse des Morts les derniers rejoignent les premiers; que les jeunes hommes tendent la main aux vieillards, que les humbles serfs prennent rang à côté des plus hauts potentats, que les femmes se réunissent aux hommes, et que sexes, âges, conditions, tout finit par se confondre en un branle général. Commencer le branle^ c'était mener la danse. Le pape, dans la Danse Macabre, s'écrie douloureusement: Faut-il que la danse je mène (2) ! L'usage voulait qu'on laissât cet honneur au personnage le plus marquant d*une assemblée, comme cela se fait encore de nos jours pour les rois, les princes et les hauts fonctionnaires, dans les fêtes où il leur plaît de figurer (â). Le spectre moqueur rappelle avec un malin plaisir cette circonstance au saint-père. Il lui dit d'un ton patelin : u Dom pape , vous » commenceres comme le plus digue serviteur ; en ce point honores serez : au grand maistre est deu l'hon* » neur. » (Texte ms. d'une Danse Macabre de la Bibl. nat., n* 7S10, anciennement au fonds Colbert, sous le n* 1849.) Dans d'autres textes, par exemple dans les textes en langue allemande des Danses du PetitBâle, du Grand-Bâle, de Fuessen, de Berne, des manuscrits de Munich et de Heidelberg, lesquels correspondent entre eux, sinon toujours par les formes du langage, du moins par le fond des idées , cette invitation au souverain pontife de danser le premier est partout formulée dans des termes qui témoignent de la même déférence ironique pour son rang suprême. On lit dans la Danse du Grand-Bâle : Komm heiliger Fater, werther Mann! Ein vorianz musst ihr mit hann. Ici le mot de vwlanz et le verbe composé vàrtanzen^ que nous rencontrons aussi ailleurs plusieurs fois, doivent s'entendre de l'action d'ouvrir le bal, d^exécuter le premier branle, de mener la danse. De même qu'il y eut en France des branles dansés au commencement de la fête et d'autres exécutés à la fin qui se nommaient branles de sortie^ de même il y eut en Allemagne une division analogue qu'on appelait Vorianz et Nachtanz. Johann de Munster nous initie à l'ordre d'un bal germanique et au cérémonial

chorégraphique qui s'y observait encore au commen* cément du xvif siècle. D'abord le cavalier, sans oublier la révérence d'usage, l'humble salutation, le baisement des mains et la génuflexion , invitait gracieusement à danser la jeune fille qui avait eu le privilège de fixer ses regards. L'invitation acceptée, danseur et danseuse se prenaient par la main et commençaient à s'embrasser tendrement; quelquefois même ils se donnaient le baiser sur la bouche, si la coutume du pays sanctionnait cette privante. Bientôt après le ménétrier, le Pfeiffer^ le joueur de flûte ou de chalumeau, donnait à l'assemblée le signal du Vorianz. Cette première danse avait quelque chose de grave, de retenu, qui la distinguait de celle qui devait y succéder. Les figures en étaient simples et les mouvements modérés. Elle durait quelque temps, puis la musique se taisait et les danseurs prenaient du repos« Des sons joyeux annonçaient^ ensuite le Nachtanz. C'était un tumultueux mélange de sauts, de cabrioles, de gamglals mum, dont on se sert ponr recommander le sUence, comme que Ton réunit, si Je puis dire ainsi, les deux bouts de la danse, nous disons chut^ aurait, selon lui, la même origine. Mum se comme Tindique fort bien Tlioinot Arbeau. retrouve dans plusieurs dialectes de POrient et signifie cire. Or, (3) « Comandô la reina,cbe una dansa fosse presa. e quellamcon sait que les masques ou larves furent faits dans Torigine avec » nando la Lauretta, Emllla cantasse. » (fiooc, g. 1, f. 8.) cette substance. Chez les Romains, les simulacres employés dans (3) L'auteur ûtTOrchésographie parle encore de cet usage en les funérailles reproduisaient, moulés dans de la cire, les traits du décrivant les branles : « Gapriol, celay qui meyne le devant de la visage de la personne dont on pleurait la mort, et quelquefois son dance, quand il n*y a point de ronde, demeure-t-ll toasioors corps tout entier. On fit pour Jules César une statue de cire qui le le premier? — Arbeau : Ouy, bien souvent, car il ne se treuve représentait avec les vingt-trois blessures quMl avait reçues. Un point d'aultre qui, avec sa damoiselle, veuiUe présumer d'aller le masque ou larve , étant considéré comme IMmage du mort ou premier, mesmemêt quand ceat un séignem* de réputation, et sur du larvatus, devint synonyme de fantôme, apparition des lieux de lequel on ne veult pas entreprendre. — Gapriol : Quelle place ténèbres, de Tenfer. De là momon^ personne masquée qui ne disait prendra cestuy-cy qui vouidra cstre de la parUe î *- Arbbau : Il rien. De li mum, invitation au silence; de li encore le mâme des se mettra à la queue, en prenant sa damoiselle par la maindroicte, gamins de Paris. ou bien treuvera gracieusement quelque place entre ceulx qui (1) Les

branles, qui se dansaient de c6té, ne formaient pas tou- sont en la ronde. » (Orches.^ Lengres, 1589, 1 vol. in-A*.) C'cstce Jovrs la ronde; il fallait, pour qu'ils devinssent ime véritable ronde, qui s*appelait entrer dans U» dansê. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.58% accurate

ÎA DANSE DÈS IfcÉOR^S AU «ON D^S ï*fiTkUMEhf^. ^« bades, de tours et de figures insolites, qui he tardaient pafs 'à* mettre tout le nionde'en belle humeur. On s'explique à présent les fréquentes allusions des Danse^ des Morts allemandes à cette division chorégraphique, aussi bien que les locutions commencer ladame^^damer un branle de sortie^ et autres analogues qui se rencontrent dans les textes français. L'usage naguère très répandu du fifre, de laiflûte, du chalumeau » du hautbois, pour accompagner les danses que Tboinot Arbeau appelle dansa récréatives^ nous donne éga* lement raison des citations multipliées qui ont été fkiles de ces instruments sous le nom générique de Pfeiffe dans les différents textes des Danses des Morts de TAHemagne (l). Si les images de plusieurs de ces Danses mettent sous nos yeux des instruments de différentes sortes et de différents noms, les rimes, peu jalouses d'observer une grande exactitude, nous parlent encore du Pfeiffenthon^ quand la gravure représente tout autre chose. Je reviendrai sur celte anomalie au chapitre des InsirumenU de la Danse des Morts. Voici quelques uns des nombreux passages qui contiennent des expressions techniques ayant trait à la musiquç et ii la dali^* Je commencerai par la Danse Macabre (Troyes, Oudot, tes^te renouvelé)^ I iÀ Mort Vous qui vivez joyeusement, , ' ... On jeune, cil vieux » vous danserez. La Mort au Cardinal Vous danserez côînme les autres. . ^ Le Roy i la Mort Je n'ai pas appris à danser; . ' Votre danse est un peu trop sauvage. ' ÏA Mort ad Duc. 1! faut mourir, le temps nous presse, Et danser pour gagner le prix. La même an Chevalier. 11 faut danser une autre danse (2). La même k VEcuyer. ..... Avascez-yous, notre écuyer Qui sçavez les tours de la danse (3}. La même à VHomme d'armes, m • Fiwsiec-Tous un second Artos, Vous danserez à notre danse. • VHomme d'armée» A celte danse, par la maio. Malgré mes dents, la Mort ne mène. Le Geôlier Mais puisqu'il Oaot sitôt mourir Et suivre vos fatales danses. La Mort à YEnfant Plutôt que plus tard cette danse, > Petit drMe, il te faut souffrir. La même an Fou, • Ce que dansez n'est en usage ; Mais, pauvre sot, bien vous a vient. Autant le fou comme le sage. Tout homme à danser il convient. La môme à la /Setne. • • Vous commencerez celte danse. La Reine. Cette d«inse m'est bien nouvelle. La Ditchesse Mes amis, mon or et mon bien. En qui j'ay mis mon esp^îrance, Gonltc la Mort ne peuvent rien. Et moins encore contre la danse. (1) « llcrBawcs»mcrkltifderp^j/en dén. » (Texte ms.). rJens

instrumentistes n'en gardaient pas moins le nom de p/W/^^r en « Lnd tanz'a nacb meîner Pfeiffen Thon. » (Danse du Grand- tout autre cas, c'esl-à-diie lorsqu'ils jouaient d'im insiruineat ^à Jftàle.) vcnî quelconque. Ainsi pfeiffer était dcvcnn un nom générique, » n So mcrckcn auff, der Pfeiffen Schall. » (W.) P^u P>*ès par la raison qui fait qu'aujourd'hui encore, en Allemagne, « DesTodcs P/et/f dont dem onglych. » {Id.) ladéiiorainationde hautboiste est généralement reçue pour désigner « Uisde j9/'t/f ein ton gewjnr. » (Danse du Petit-Bâle.) celui qui apparfient aune musique milllairo, quel que soiU'insirH« Uad Nyemant weys wenn ds pfeiffes auf pfeiffen tcil. » (Danse tnenl dont il joue. i;n corps de musique HwUiaiie est aussi iionim", xylograpblqnc, publiée par Massmano.) Le ménétrier ou mènes- par la môme raison, corps des hau!|)oistos. . trel, dans les Danses allemandes, reçoit le nom de pfeiffer. Il est ' (2) Un peuplusloUi,la Mort dit au marctiand : // faut.chpnlèr vr^i que les loslruments ordinaires des ménétriers étaient la flûte, tin autre chant. Ce qui a la même signincaiion. - ' ■ '» le fifre, le chalumeau, le hautbois, la cornemuse ; mais les musi«< (3) Revient à ceci : Vous qui savez les tours du méifer. 18 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.13% accurate

iiii ■'M im LA fiAM8E UKS JIORTS AU SON BfiS INSTfUttiSNTSL La Jf oW ft la Ajourne». • « • • . Laiamaatoaetpteftoa» . }locliet«iiioaliB«tetbou1ie; Venez duner sans i ioloB (1) htéemàeibmÊâtétm^i». La Bifae 4 la Ftmm^ mmuf tm. DMMMnènateâemikw as VKaN a la «ciaMB* «•%%•• oBaioR^ MSTpaïf ▼awaavawsî Uea-TOMi mahMeiiaBt derrièf« î VoiM déviiez bien marclier devant Et danser tonte la première, ▼avs c« s^vei Uni te Métier, Miqve vow fwrtea la «Maatic; Je VO08 auends à mon mausiier Où dan§e bien sot que sotte. La DaMe Mtcabre T»*est pas ta plus ridi^ en focnticms emprmtées à ta lottique et à la daoie, demi qu'elle n'est pas la mieux partagée en fait de dessins d'instruments. Les textes des rondes allemandes { sentent plus d'intérêt h. ce ôqaM^ point de vue; mais pour ne point multiplier outre mesure les citations qui pourrait devenir fastidieux je ma patenterai de piacer.ici la traduction littérale de quelques passa qui prêtent à des remarques. La Mort au Pape, (tf ss. de Manidi et de Heidelberg, Qg. 1.) La Mort à VEmpereur. (Danse da Grand^Blle.) La Mort à VlmpéraMeê, (Daiiaa du PifHt^le, dn Ortrid-BMa H des anciens^ La Mort zn,Mùù fjm» itê ancîans mM. ; Id. desMMM^Blie,) Sdsnenr Pape, prête l'oreiile an son da fifre (3) Et lais en sorte de bien sauter. Il n*est point pour cela de dispense ; (Test la tfort qui i^offre à danser. srre EfflpertJtof à là barbe grise. Votre tour tardait k venir ; VMsn^vei wkm ^erdn po«r attendra. Vona danserez au son de ma fldte (4). J'onTre la danse, niadame ffaiipérattlce; Entrez-^ après moi, celte danse est la mienne. Vos conriisans vous ont quittée ; C'est la Mort seule qui brigue vos faTeara. SiM toi, il est un terme è voM pniiainff; Je- vent tous conduire par la main A la danse dos frères noirs (5) Où la Mort vous donnera sa couronne. .ili'ï II -â (1) Je le ferai bien danser sans violon^ se dit encore sous forme de menace. (2) Le dernier branle dansé à une fêlé qu'^ appelait aftetlfc^ ment branle de sortie. (ly^ Ou de la flûte. Le texte de la Danse XYfogra§Âique^ publiée par Massmann et tirée du ms. de la bibliothèque de Heldelberg (Cod. palat. n* 438, chart. foL), ne porte poii|l, comme les antres, pfeyffen don^ mais pawken don. Il est vrai que le spectre, dans la 'gratnrc aur lioisde cette danse, joue cfltalwmcnt des ilminles un naquaires. (4) Vnd tanz^n uffder pfiffèn ton, lilt. Et danser d'après le (au) ion de la flûte. (Et mon fifre discord vous itwite à partir, traduction de redit, de Bâle, BIrmann, 18500 L*VHige de

danser au son de la flûte, du fifre, du chalumeau, et de régler ses pas sur l'air joué par le ménétrier, le pfeiffer^ a doté la latif «ta allemande de plusieurs expressions qui ont fini par devenir autant de prorerbcs. C^est ainsi que, dans quelques contrées ^ rÂilcmagne, danser ^emme Von s{ffle se dit figurément pour af conformer aua désirs, aux volontés, aux exigences de quelqu'un^ C'est même nna lou^lion très uallée et très populaire^ \ , . (5) An diser swarzer brueder tanz. Cette nouvelle maaiè désignerla mose des Morts mérite d'être remarquée. Elle est mune au- texte des nianuscrita aMtmiis cités par Massmann, qu'àla Dansedtt Petit-Baie. UDaaaedttCrand-Bâieporie:.4nd diirren bruder tanz, ce qui signifie littéralement, à la dam frères maigres ou décharnés. Rapprochons ce passage de ccl renfant parle de Vkomme noir qui vient l'enlever ; Ein sm mann ziucht mich dé hin. La Danse dn Petit Baie met à la du mot fiotrnne antre épilhète, magere^ maigre, et la Daa Grand-Bâle, Jf*rr, qui veut dire décharné. Ces diverses qaal tions expriment toutes au fond la même pensée et sont enci prodoit d'une confusion entre les traits de la Mort et ceux de S Observons que la IMort, der 7od, en allemand comme en grec natos), est du genre masculin , et que la couleur noire loi tàeà bien qu'à son frère le DlaWc {Hadès;, ^pri n'a a pas seul te] lége. L'Immme ndr, ravisseur de l'enfant, pcirt donc être à 1 Satan et la Mort. Un grand nombre de légendes gcrmaB expliquent d'une manière poétique le Mt de la mort do eal par l'apparition subite de spectres, de îant(Mnea qui viennent murer & rordllc de ces petits «res des pardles fcntea, en te Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.62% accurate

LA. BANSB BD HORTS AU. 80K USS HISniFillirra. I^ JI9H M C4rMid^, (^ftee du litAliEiu te GaniiMl s^4SlMi^jeM rç^^ Grand-Bàleô ^ Sautez, la cUfi^ est tioiuie. La Mort- au Duo, {Mas. de Munich G Duc orgaeilleux, vous avez bien dansé eide Hoidelberget lesdeuiBaoses Ou bien chanté avec les remmes ; étWh.) WMs^Mleve» tout œli en entmr dans Hrrowlt; AlkM». tiocf titetr tes oiOTH. UâwftteJfon.(DaiiHda(te8is^ lMMmil)e TateiMscivUitteàMMifhtscMr. Bàle.) L*£t)a'9U6à te Jfore. (Mis. etDaoseï Je fus très respecté de Bàle.J Quand je faisais partie de Tordre des évêques, Et maintenant les monstres infernaux Me tvaliwM à te danse ni plus n4 moins ^*tm 8to§» (f), toltewipiiuifsàteitor». (Msà ait. .... ^ . ^. . BaasftdttMilriila4 . Le Cfrede la Mort nie cause une tristesse infinie: La chanson à danser (2) est ici' bien lugubre (3}. ta JTorf au Marchand. (Mss. ail. LarMort ne prend ni Targent ni les biens. DSNMNftdeBàte.) Atesi danse» arec eosnige. AéfiMise de VEnfan^. CMss, «H. O éintenr, ma bonne petite mère, ettes DvMsnite Mt, «le.) Ualioimeaoir n'attire à ItiL Commeni peuz-Ui m'ateuidonn^r ? Je ne sais pas marcher et Ton vent que Je danse (6). poisonnantde.leur souffle. Un de ces esprits de ténèbres est désigné sous te nom de Rai en Aunes (Erlep Kdiiig), dano oae ^gende donc une belle mtftedie de Fran42ois Schubert a tett revivre te aoavenir. Quelques uns ont pris ce nom d'Erlen KUnig^ pour une corruption de J?dU«n fan »^, roi des enfers. Toujoursest-ilque cette lé* ^nderappelle d^une mairière frappante réplsodedel*Aointiie noir de la Stensedes Uoris» L'enCuàt y adresse à son père les mêmes plaimea que dans la ronde funèbre,' il fait entendre à sa*mère, sur les souffrances mystérieuses qu'il endure pendant que le fantôme Ivi parle ot cherche i Tattirer. €e loides Aunes» ce spectre, c'est encore un de ces esprits infernaux qui engendrent la maladie ou la mort par leur contact impur et qui JustiOeat le surnom de poUon df Dieu, donné k Satan, auteur des fléaux, de la contagion, de la peste. 11 existe dans la littérature popuUire d'un grand nombre de pays des créattens analogues, personnifications multiples de Tesprit malfaisant qui essaie toutes les formes et Joue tous les rOles pour effrayer les humains et tenr porter malheur. Ainsi, en Breugne, iHk redoute te visite de celui qu'on appelte le Petit charbonnier^ parce que te présence inattendue de cet esprit des ténèbres annonce toujours te mort de quelqu'un que Ton aime, on quelque autre événement f&cbeux. Lorsqu'une femme l'aperçoit, elle craint aussii&t

pour le» jours de son enfant. Je considère comme un reste de te croyance superstitieuse quifitédore ces légendes, l'habitude qu'ont «ncore de noa jours les paères et les nourrices de couvrir d'amutelles ou d'objets bénits les petits entenis pour écarter de leurs berceav^ tes iniuences insalubres et étouffer les germes de certaines m#iadtes qi^'elles continuent d'attribuer à l'aciion d'un esprit maN faisant, principalement aux effets du mauvais cBpL Dana plusieurs contrées, et surtout en Allemagne, où les souvenirs légendaires sont très vivaces, il y a des mères qui se persuadent que des spectres ou des fantômes sont venus leur enlever les êtres chéris dont elles pleurent la mort. Une d'elles, au milieu de ses larmes, racontait un jour qu'une petite fille qu'elle avait perdue, mais à qui la souifrance n'avait nullement ôté Tasage de te raison, q»» tendit, quelques instants avant de mourir, trois coups distincts frappés à la muraille auprès de son chevet, et que l'enfant, pteine de terreur, s'était alors écriée :« Le votei, c'est lui, je le vols; il vient me chercher 1 » Il n'est pas étonnant que de Jeunes imagiBaUoDs. se HMoIrtBl frappées ém Images biaariw dont oa tes Boscrii à pteteir. Les parenla cpil ont renoncé » peur len» compte, aux chimères du passé, ne contribuent pas moins à jeter un levain de superstition dans ces esprits telbles et amoureux du necveilenx^ parlenrsévoaatfans jaiirBa)ite:cadQflyabte,d«riiainnn noir qui, sous tes traita d'un personnage de conventten dont le ramoneur jouera le rôle au besoin, doit venir s'emparer des en-, fants mutfaisponr lear administrer une bonne correction. Ce peraondagt, en. Franoe, «ra caravBemitnine; en AllaiHgM}, Utaai Trapp, et en Italie, à l'époque des fêtes de Noël, la Befana armée de sa redootabte poignée de verges. Dans tontes ces apparitions, le fantôme, te spectre, personnifie toujpura l'esprit du mal, l'esprit méchant, le mauvais ange, 'l'ange de 'te. mort, devenu le type de Satan. Son rôle est celui de vengeur ou d'exterminateur. De là la synonymie des expres^ons : que la peste f étouffe, gue le diable remporte, que la fièi^s le Utnne, puisse-hU aller à tous les diables» De là aussi le rapport de l'homme noir, te spectre de la Mort avec les frères noirs , les spectres des morts, les larvati et ceux mêmes, peut-Mna, qai ëlntent morts de te peste* (f) . No liebeal mich die nocMclMirea Zem tanie ais eiiian alïm». (Texte des Mss. cités par MamaanD.) (2) La chanson & danser était l'air qui accompagnait la danse ; 04 l'eippruiMait ordinairement & iloe cbaoson très connue dont 09^ cbantaii qmdquefote les paroles an dansant ou dont tes instrumenta. jQuatent simplement te métedie. Ou cpmposait encore, au atecte dernier, de

ces sortes de chansons et l'on ae pteisait k en rfcneilUcde très anciennes. Nos rondes enfantines sont presque toutes de' vieilles chansons à danser qui faisaient les délices de nos ancêtres. (3) Le ms. de Heidelberg U^ : Nobilissa. Plauder e deberem, si ludicra vite viderem, [Fistula me fallit mortis quœ dissona psalJi^j^On se rappelle que la gravure de Pierre Sc^nck, représentant un squelette jouant du violon à un vieux richard» est intitulée : Mortis iugrata uusica« {U) Tel est aussi te sens des paroles de l'Enfant dans la Danse Digitized by Google

SVîi!,';; ■fcl' m lit:! ,'i U.'Xm LA BANSE Des MOUTS AU SON DES BYSTMIIENTS. Pour les autres passages du texte des Dandes des Morts qui offrent quelque intérêi sous le rapport sical , je renvoie le lecteur aux chapitres suivants. Après tout ce qu'on vient de dire, il est suffisamment prouvé, je crois, que la Darise des Morts a rè ment été conçue sous laforme d'une danse, et qu'il n'y a rien de figuré dans le titre qu'on lui donne, c'ei dire que le mol danse y conserve son acception propre, et ne signifie nullement maralité^remontrance.U Que cette danse ait le caractère d'une bonne leçon morale, cela n'est pas douteux; mais ce n'est pa cela qu'il s'agit. Il s'agit de démontrer que l'attitude du squelette, l'usage qu'il fait des instrument musique, la manière dont il s'accouple, eh changeant d'aspect, aux personnages vivants qu'il invite danse, afin de former une suite de groupes d'un caractère différent destinés à constituer le branle i tuaire, ne sont point les résultats d'une intention vague ou d'un acte de pure fantaisie. Il n'y faut pas les traits accessoires de l'idée principale , il faut y reconnaître lia donnée essentielle de l'œuvre. Que s on proposé, en effet? De parodier d*iiM façon satanique (i), c'est-à-dire funèbre^ les biens de la vie vie même, qui n'est que néant et pourriture sous ses beaux dehors. Mais pour exécuter cette parodi telle sorte que tout le monde en comprît sur-le-champ la portée philosophique, ne convenait-il pa choisir des images tirées de la vie réelle, partant accessibles à tous par leur vulgarité même? Or les ims qu'évoque l'idée de la danse en général devaient naturellement s'offrir à la pensée , puisque la danse { être considérée comme une des manifestations les plus spontanées de la g^eté huoiaine, et qu'elle syn lise, en quelque sorte, les joies et les plaisirs de l'existence ici-bas. C'est donc comme danse que le i funèbre a été. conçu ; c'est comme danse qu'il s'est produit, soit en réalité sous forme de spectacle, par images y sous forme de peinture et de sculpture ; c'est comme danse qu'il a été compris et a obtenu immense popularité ; c'est comme danse enfin qu'il a été reproduit et imité postérieurement, car Touvr de Michault ne prend pas seulement le titre de Danse aux Aveugles^ mais dans les vignettes dont] sieurs de ses éditions et de ses copies manuscrites sont ornées, il met en scène des personnages qui tiennent par la main et qui dansent un branle. On voit donc que le mot danse conservant ici sa signili tîon littérale, rien ne se conçoit mieux que lia présence des instruments de musique dans les images bizarres productions auxquelles il s'applique ; rien ne se conçoit mieux, en outre, que l'emploi

des teri techniques de la danse et de la musique dans les textes donnant l'explication de ces images. m Macabre. M. Edouard Tbierrr a dit avec autant de grâce et de! naTveté, mais avec plus d'élégance et de poésie : Mes petits pieds sont comme ceux des anges , Ma mère avec amour Ote et remet répingle de mes langes , Pour les Yoir tout le jonr. Sur ses geuoux, pauvre enfant, tête blonde. Je fais à peine un pas , Comment, veuxptu que feutre d«ns ta ronde Moi uni ne marche pas? (Ed. Thierry, la Datise Macabre, Voy. ^e charmant poème à la fin du présent volume.) (i) J'ai déjà dit, dans la première partie de mon ouvrage (Sec* lion II, Symbolisation, personnification et représentation de la Mort) 9 que Tidée du branle mortuaire doit provenir de la même source que celle des danses nocturnes de démons et de sorciers, comme suite nécessaire de ridentffication de la Mort et de Satan, puis des morts avec les larvati ou hallucinés, confondus euxmêmes avec les démons en tant qu'êtres voués au mauvais prini en d'autres termes, possédés du diable. Aussi se repr^^scnui ces danses nocturnes également sous la forme de défilés ch graphiques ou de branles, mais de branles dansés à reboors. ce qui résulte de la description qu'en fait le superslilicux Pi de l'Ancre, dans son Tableau de l'inconstance des mauvais a et démons^ p. 121. « On y.donce (au sabbat) en long, deux àd » et dos à dos, et parfois en rond, tous le dos tourné vers le c« » de la dancc, les filles et les femmes tenant chacune leurs dén » par la main, lesquels leur apprennent des traits et gestes si » cifs et si indéccns qu'ils feroient horreur & la plus elTro » femme du monde. Avec des chansons d'une composition si 1 » Ulc, et en termes et mots si licenlleux cl lubriques, que les] » se troublent, les oreilles s'estourdissent, eti'cotendcmcnts • chante de voir Unt de choses monstrueuses qui s'y rea(» trent à la fois. » i Digitized by Google

L'OKKSTHE BS LA DANSE MIS MORfS. ibi Des danseurs ne sauraient' se passer de musiciens, un bal ne peut manquer d*avoir un orchestre; kussi la fête de la Mort a-t-elle eu ses ménétriers pour inviter la foule à venir goûter au cimetière les joies du tombeau. L'idée des squelettes musiciens placés en tête des rondes funèbres, le plus souvent sur une extrade auprès du charnier, fut probablement suggérée par la coutume, très répandue pendant le moyen âge, de pratiquer des jeux et des divertissements après les saints offices autour des églises^, dans le lieu même qui servait d'asile aux morts. C'est là que les pèlerins récitaient des cantiques et des légendes, que les trouvères et les ménestrels fablaient et chantaient, que les jongleurs faisaient leurs tours d'adresse, que les marchands vendaient mille babioles, et que la jeunesse des deux sexes tenait de doux propos et dansait. Cette coutume ne fut à la vérité qu'une tolérance de la part du clergé qui s'y opposa formellement toutes les fois qu'elle occasionna des abus et devint un sujet de scandale. Le Manuel du péchés composé, à ce que Ton crott, au xiir siècle, par l'évêque Grosthead , et cité par Douce, proteste contre cet usage dans les vers que voici : Karolcs ne lûtes ne deit nul fere En seint église, ki me voit crere ; Kas en cimeUère Karoler Ctrage est grant u lutter. Mais la force de l'habitude remporta sur les exhortations et les remontrances. Ce fut en vain que l'autorité ecclésiastique essaya par dés mesures plus rigoureuses et par des défenses réitérées d^abolir cet usage, qui, loin de s'affaiblir, se perpétua de siècle en siècle (1). On est même tenté de croire que l'Eglise ne voyait pas au fond, avec autant de répugnance qu'elle tenait à en manifester, l'amour que ses enfants conservaient pour les saints lieux jusque dans la pratique des divertissements frivoles. Comme une mère en qui la sévérité n'exclue pas la tendresse, elle pouvait en quelque sorte les surveiller dans leurs jeux , épier à toute heure leurs moindres penchants, leurs tendances les plus secrètes, afin de les réprimander ensuite plus sûrement et plus fructueusement du haut de la chaire chrétienne par la voix de ses prédicateurs. De la sorte aussi , elle parvenait à retenir sous son aile les esprits volages et inconstants que la rigueur de sa loi effrayait et que les séductions de l'esprit tentateur menaçaient à tout moment d'attirer dans les voies pé^ rilleuses. Bref, ce qu'elle perdait d'un côté elle le regagnait de l'autre ; si bien qu'elle-même permit souvent qu'après les saints offices on commençât les danses. C'est en effet le signal de ces joyeux ébats quo donnent après le sermon des

dominicains les deux squelettes ménétriers dp la Danse du Grand-Bâie (voyez à la fin de ce volume, pi. III, fig. 23}. Ces deux squelettes ne sont que la copie des deux musiciens qui dans les tableaux du Klingenthal (voy. fig. 22) ouvrent la ronde devant le Todlenhaw^ou charnier où sont empilés les ossements des morts. Quant aux instruments de musique dont ils se servent dans l'une (i) Le concile d*Exeter, tenu en Angleterre en 1287, ordonne les comédiens, contena't les pretcripHons suivantes : Par quoi aux curés de ne point souffrir dans les cimetières Texerdce de la mandons et très expressément enjoignons à touâ prieurs , recluUe» des danses ou autres jeux, surtout pendant la célébration des teurs^ curez ou leurs vicaires j chasser hors de l'église [à laquelle veilles ou des fêtes des saints. Rassemblée du clergé de France» comm^ maisoti de Dieu et d'oraison convient la sainteté) et des tenue à Melon en 1579, dans son règlement sor robservance des porches et des cimetières et autres lieux sacrée et circonvoiskis iétes, défend les spectacles comiques et renourelle rontonnaoce toutes eortee de tambours et joueurs d'instruments, farces et des anciens conciles, de ne point fouer des comédies et de ne point quelconques aBPnésBRTATioiis par nnsoniiAOBS masqdex ou n^ danser dans la dmelières. Le rituel de Gebors, donné en leOA , gowés» daisbs, ibux, tic par TéTéque Etienne de Popian , et prlndptlemeiit dirigé contre

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 17.94% accurate

«tt L^aBiiB9nB.aB LA . IMMSE BE8 WMKu «t Paulre peinture, ils faisaient partie de ceux qui, au moyen âge, fornuiient raccompagnement ordina des danses, savoir : la flûle, le tamhjip;i;: >ly3[t9jQ>jalpii«p» JloggaiPtpns-nous-en sur ce point à Thoi Arbeau : « Le tambourin, dit-il, accompagné de sa fluste longue,-entres aultres instruments, estoit du teo » de noz pères emploie pour ca^pft'iorseiil^ouMf «ifiisMit èi^neatr dis dMK ensemble, et faisoient lasj «> phonie et accordance entière, sans qu'il fust besoing de faire plus grand despence et d'avoir plusie ^> aiiistres joueurs, comme vix)Ions et semblables^ Maintenant, ajoute-t-il (c'est«à-dire vers 1589), il n*est | « si petit manouvrier qui ne veuille a ses nopces avoir des hautbois et saqueboutes. » I^ joueur de fl et de tambourin figure aussi dans la Danse Macabre (Guy Marchant, l&SG) conjointement avec trois aul collègues, dont le premier tient une cornemuse, le second un petit orgue portatif, le troisième \ harpe (pi. IV^ fig. S/i) (1). I..es Danses les plus anciennes qualifient ces musiciens de premier, de secoi de deuxième, de troisième, de quatrième ménestrel ou ménétrier ; d'autres ne les appellent que le premj le second, le deuxième, le troisième et le quatrième mort» Cet orchestre est placé devant la Daiue i honmies dans presque toutes les éditions, à commencer par celle de i/i66, mais il n'est point, ja cr(dans la première. On le trouve aussi en tête de la Daise des fenames avec un texte que je vais rappor <:i-dessoud, d'après l'une des leçons les plus anciennes, en donnant en regard les variantes du \wf^ plus poly ou renouvelé : LE PREMIER MENESTREL (2). Venez dames et damoiselles Dn siècle et de religion Bcfues : mariées et piicelies £t autres sans exception De qaelconqae condiclon Toai» : danser a eeate dmM Vo«s y fcnres Toeilies ou non Qui sage c&t soutient y pense. LE SECORD. Quels sont vos corps : je vous dcmâdc Fênies Jolies tant bien parée Us sont pour certain la viande Qaaa jour aéra aax vers. doonce Des vers sera donc deuoree, Voslre chair : qui est fresche et tendre ^ il wen demourra gouice Vot vers après écuiendront cendre. LITffeRS. CooifMlgiioii bonne est ta raison Dt ses feiDiBcs fultreciiidces Que leur corps sera venaison De vers puans img iour niengccs £n ptorroyent elles estre gardées Poar or : argent «le rien qui soit Nenny. bien sont doncques abusées, Qui ne samende il se decoit. LE QUART. O fines mketvmM •en img tas DossuneH^dc gens trespaasez LA MORT AUX DAMES (3)* Xmex, dames et damoiselles, Qturétienne ou de religion,

VcMvei, on femmes, ou pucelle», Et sans aucune exception, Fussiez- vous de condition. De laide om de belle prcsiaiife. Il fuit, le vouliez-vous ou aoo» Venir danser k notre danse. LE SECOND MORT. Quels sont nos corps, je le demande, A vous femmes d'états divers ? Sinon une poanle vtade. Après notre merC, pour les vers. Pourquoi donc si fort la flatter. Et si délicate la rendre 7 Pfriwpi'dle doit sans conlesler, Qvdqtte lo«r, cekNuraer ea ceadre. LE «MMUilll MèftT. Gonpagaon, benne est u raiaeii De ces femmes ontre eu idées. Leurs corps sera la venaison. Des vers dans le tombeau gardées. Leurs betnites teus ks joms fardées. Quand dans la tombe elles seront. Pour or, argent regardées. De personne plus ne seront. LE QUATRIÈME MORT. Femmes, mirez vos doox aj^pas Dans ceue triais s^nliMn, (i> Dm» redit de taris, V* Jebaa Treppcrek ei Jelien Icbaanot (3) €etexteest le même ipM celui da«aft.73i(^«3deUfiibUoi (16M), 00 voit en Mie de la danse deux squeieiles doni Tnn jone qnensl», portant, andss de la rclîare, ieUlre de Domsê ifsca6i de4s flûte eldntombMreii'MtredekivieUeli^rsfiifiidmriim <8) Ln gt^v^ie Avise ilocéi^ dsf Aom^ II en est de même dans quelques éditions- postétieuftsv entre an-îotiéê «t rMioi4oe//ss dé mêmx gmulois en Uu^a^ Uplui fM<| très celle de Lyon (Pierre de Sainte-Lucie, 1537). nêkm^éemê, Tmyes» iaognes Ondot,
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 12.66% accurate

LHWGilESTRE 1»E LA mmÈ DB& MOIT& Lesquels Mt en 4lferft€itM Re^iiitaK ces ot en «ilaa, . Au monde este leurs lemps passes Qui font laorreiir h U natfire, Et maintenant sont entassez lis ont été d'états divers, Lmi MT l\MAre froB et mei»» lleines, tergers» grandes dames t AiMlser«i.«r7fMMes te •ejMpalt {An, Miaseje^es wt» La cliair ponrrie Jes os tons nos. S'IU seAt os d^liommes ^% de lemnet (i). 14» raidimné (p^. ! ▼, ftg. 25 a, 95 ft) les quatre joneors dlnslrinneiît placés avant la Danse des femmes dans le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale (n« 7310. 3). I.çs deux gravures qui les représen* tent sont sur deux pages en regard. Au-dessous des deux premiers squelettes, dont Tun tient une gigue et Tautre un hautbois, on lit avant le texte rapporté ci-deasus unç poésie en mauvais latin commençant de la manière suivante : xMfHft vofmoee leMcree ^nnne^neflPs, Nam defliiunt anni more fliienUs aqne, Nec qnc pveleriU ilerom reTocabitnr unda» "* Nec que preleriit hora redire potest. ^L«8 deux autres ménestrels jouent, Tim de la flûte et du petit tambourin, l'autre de la chifome {lyra mendia nrum)^ api^éeoteUeactttelleraeirt en franods. Ofi voit qi^ les iUuMlMlims de ce manuscrit ne rappellent i|tt*iMi Mol des musicîeos de Toarcfaestre de la Danse MacalH^ kaprimëe, à savoir, le joueur de flfifte el de tambourin. La ronde germanique du xv* siècle, der Doten Dantz mit figuren, clage wid rnOwart, ouvred'pne façra pitn jo^rase et plus gaillarde par «n ooncert d'imtniaieiiis à vent, auquel le son du tambour m tatide pu à sa joindre. La figure S8 (voy. pi. VI}, qui est la première du Doten Dantz, représente quatesqudeUes JDifaMie&St cMoms dans la Danse liacabre, mais avec d'antres instruments. Trois de ces issbviBe&ts sont émis de petits dra^^eanx flottanls^ psnMni, ^mom on bamterales aux armes de la Mort« Les quatre msiciens forwant rorohcstre se ticDneitf sar une sorte d'estfmde ou de tbé&tre couvert. Trois d'èQtiie enxBoat aaris sur nn banc ^hoéaaixliiiett de cette estrade. Au bande la gravure se montrent jusqu*à mi-corps tit>is danseurs sqneiett»^ qui paraissent ftnrt ansmés par les sons qu-ils entendent. Au-dessus de rionge est le quatrain dont j'ai donné piiis haut la tradnetien : Boa gré, flMl ^é, mattres et sel-Titears, Banrct M, qmi que aoit totre sexe, eic A la page suivante, une représentation qui est le coo(V>iéffleut de celle quf précède expose à nos regards im mort couché dans son sépulcre. Par derrière, trois horribles spectres enlf ces par des seq^ents figurent, dune manière peu

antique et excessivement grotesque, une sorte de groi^^f de Laocoon. A gauche, on i4)erçoit le charnier rempli de tètes de morts; à droite, sur le premier pian, trois autres squelettes, dont un bat la caisse avec un os en guise de baguette ; ils prennent TatUtude de conscrits enivrés d'une joie l)dliqueu8e à ridée de leur enrôlement sous les classiques drapeaux de llnr& Solbm nomMe s'être proposé d'annoncer le défilé lugubre avec ettcore plus d'éclat et de retentissement Dans son orchestre d' outre-tombe, il introduit plusieurs sortes dlnslrumentsbruyants et nasillards, hautbois, trooipettes, KrmmhœrMr (croa[)oraes)V timbales, et jusqu'à une pauvre chifonie ou lyre de OMKliante (vielle) , qu'il pîace avec malice dans les mains d'en squelette de vieille femme coiffée d'tmc comelle de nuit, comme pour monli*er que les vieilles femmes r^ètent toujours ia même chanson , ce qu'un jeu de mot allemand sor là lyre donne à entendre ici. (Pl.IV,fig. au.)

(1) Les dlscoars des ménestrels, qui servent de proIo|;ae 2i la Danse des liommes, se trouvent rimes en lalin dans le SpectUum saliOare choreœ Macàbri de la réimpression de Goldasf . Le prc« mSer mort y prend ainsi)a parole : MORTVOS PRWtS HCSICI 8 CIIOBEC. Vot 4|iii 4iva vero MotcnUa In dirtiBia «Mlh«Ktfte» SeqnlminiChrttti TCsUgU Fnyridende mortit arUcslo* Asn« «ttne, a«t in AlMoto Hanc cla4NReaiB tic ftinrrwMMs Smpicite vestro noa ocolo, Siort sauras, Ita vos eritis. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.90% accurate

IIA LE MÉNESTREL OU MtN^TRlEft DE Ik DANSE DES MORTS. 11 n'y a point d^orehestrc de morts dans la Danse xylographîque du xV siècle, tirée du manuscrit de Heidelberg (H^)'et publiée par Massmann. Je n*en ai pas trouvé non plus dans la Danse de Lubeck, ni dans beaucoup d'autres Daiises plusmodei-nes(l). Le frontispice de celle de Yalvasor^ allégorie dans le goût des xvir et xviii* siècles» contient deux musiciens à cheval. L'un blouse les timbales, T^àtre sonne de la trompette (pi. IV, fig. 27}. C'est proprement ici le Triomphe de la Mort, avec sa pompe sévère et magistrale; ce n'est plus la Danse des larves ou des larvati menée avec un burlesque ^ijitrain, aux accords piquants et ironiques des ménétriers. CBAFITIIE T&OlStÈMlS. lie H^fliMtrel mu némitrUw de 1» Jtaïuie «es IHerte. Ce n'est point pour accompagner au son d'un instrument la saltation funèbre, ou bien pour donner le signal de la danse, à l'exemple des musiciens squelettes dont nous parlions tout à l'heure, que se présente ici le ménestrel. Ce gai compagnon n'est pas encore rayé du nombre des vivants, mais son heure a sonné et la Mort vient le prendre : elle veut qu'il soit aussi de la fête» Cekii qui tant de fois invita les autres au plaisir va donc trouver enfin l'occasion de se divertir pour son propre compte ! Allons, beau ménétrier, entrez dan» la ronde ! De toutes les professions représentées dans le bal des Morts, aucune peut-être ne fut plus populaire que celle de ménestrel ou ménétrier. Quand je dis populaire, je donne à ce mot toute l'extension dont il est susceptible, car les ménestrels n'étaient pas seulement les musiciens du peuple, ils s'employaient aussi à divertir les grands. Descendants directs des anciens bardes, selon les uns, des rapsodes et des mimes de l'antiquité, selon d'autres, mais avec plus de probabilité, sans doute, continuateurs, sous des noms nouveaux, d'une institution qui florit de temps immémorial x^hez les nations barbares comme chez les peuples civilisés (2), ces musiciens gyrovagues allaient de ville en ville, de village en village, de tribu en tribu, célébrant la valeur des héros et les exploite des chefs , les doux combats de Tamour et les tendres ^n* quêtes des amants, les plaisirs frivoles de la terre et les joies incommensurables du ciel , la vie tumultueuse des camps çt l'existence paisible des cloîtres. De l'humble chaumière cachée dans les profondeurs de la vallée, ils montaient au donjon féodal dont les tourelles orgueilleuses semblaient menacer les nues. Emplis.sant le monde de glorieux souvenirs et de suaves harmonies,

ils exaltaient tour à tour la constance des martyrs morts pour la défense de la foi et le courage des guerriers morts pour la défense de la patrie. .Présents en tous lieux, ils marchaient à la tête des armées, ils suivaient les processions (S), ils portaient [{) En tèie de la Danse liollatfdaise de Husting, qni ii*est qirune qui d^ordinnire est une caisse sur laquelle ils l>allent avec les mains iuiilaUori de celle d'Holbeio , on voit assis sur nn irône an sqiie- ou avec deux petites baguettes. €e sont les Gnîrols qui portent le leuc couronné. A droite et i gauche de cetle figure , sont placés tamlK>nr royal, VOiamba, et qui, pendant les luttes et les exercices deux autres sqneleues sonnant de la trompette ; au-dessous dan- gymnasliques auxquels se livrent fréquemment les nègres de ces >ent sept personnages du m«ine genre. D'antres interprétations de contrées . excilent au son d'un tambour ou d'un chaudron lecoul'ancienne Danse des Moxis contiennent quelques figures isolées rage et l'ardeur des athlèies. (Voy. mon Manuel général de mude squelettes donnant le signal de la ronde ou bien accompagnant sique militaire à Vusage des armées françaises. Paris, Firmiii !c branle au son d'un instrument -de musique; mais ces repré- Didot frères, p. 158.) «entaUons, étant plus récentes, ont peu dlntérêt pour rhîsloirc (3) Un antique cérémonial d'une église de Toulouse parle de des instruments: c'est pourquoi il faut s'en tenir aux anciens types pécheurs (piscatores) qui auraient amené des oiéoestrcte dans principaux dont j'ai parlé. une fêle célébrée en l'honneur de la Sainle-Croix. « Item etiam con(2) De nos jours encore elle est en honneur chez des peuples à gregabuntur Piscatores qui debcnt Inler esse isto die In proccsmoitié civilisés ou tout à fait barbares. Je citerai quelques pays de sionc cum miuistris scu jocuLATORiB(JS,quia ipsi Piscatores tenenla côte de Guinée où la société n^gre se partage en plusieurs turhabere isto die;octi/atore^ seumimos obhonorem cruels.— El classes, el où les seigneurs, de mônic que les souverains, ont vadnnt prîmi ante processîonera cum ministris scu joculaloribns auprès d'eux des espèces de bardes ou ménestrels appelée Gm- scmper pulsantilnis usquc ad ccclesiam sancti Sléphani. (D^ Tofs. L'office des r.uirols estde chanter l'antiquité, la noblesse et Frcsnc, Gloss., v* Bex ministelhrum.) Le concile de Noyon de la valeur de leurs princes; ils s'accompagnent don Inslrumeol l'an 1334 défendit les processions faites par des jongleurs. Digitized by Google

 d<s messages, ils favorisaient les entreprises galantes. Souvent on les rencontrait n^èlés à des bandes de pèlerins, ou bien acconopagnant une troupe de croisés partant pour la terre sainte. Ils égayaient par le jeu des instruments ou par les poétiques accents de la muse, lesspectacles publics, les montres des fêtes solennelles, les entrées triomphales des seigneurs, des princes et des rois. Admis dans Tinlimité du foyer domestique, ils prenaient part aux divertissements de famille; ils composaient des épitbalames pour lespsunes mariés, amusaient de leurs récits les convives et mettaient le bal en train par de joyeux accords; Flatteurs des cours et flatteurs de la plèbe, ils cherchaient en toute occasion à se concilier les suffrages de leurs auditeurs. Malheureusement ils n'y parvenaient pas toujours $ans blesser la vérité ; et plus d'une fois le désir de plaire k leurs hôtes les rendit, sous ce rapport, peu scrupuleux. Quelques uns cependant, obéissant à de meilleures inspirations, osaient parler avec franchise au nom de la justice et du droit méconnu. Interprètes éloquents des ressentiments et des jalousies de castes qui divisaient alors la société , ils avaient l'adresse de mêler à leurs accents mielleux des traits fins et acérés qui allaient droit au but sans blesser directement per* sonne. C'étaient d'amusants conteurs, des orateurs habiles déguisant avec axi leurs témérités* En tout cas» le bon mot qui faisait sourire valait mieux que le froid sermon qui eût offensé. Tant que les ménestrels jouèrent ce rôle honorable , tant que l'impartialité, non l'intérêt, guida leurs actions, ils conservèrent l'estime dont ils avaient joui dans les premiers temps de lew institution. T.eur personne était pour ainsi dire sacrée, et leur voix ne retentissait jamais en vain. Comme exeiTiple de la confiance et de la considération qui leur étaient souvent accordées, même à une époque oii ils avaient déjà beaucoup perdu de leur prestige, on peut rapporter l'anecdote suivante. En 1316, dit Stow dans la Description de Londres, Edouard II célébrait sa fête à Westminster, le jour de la Pentecôte; il était à table» entouré de ses pairs, lorsqu'une femme, vêtue et parée comme un ménestrel, entra dans la salle sur ui> grand cheval richement harnaché, comme en avaient d'ordinaire les poëtes-chanteurs. ApTès avoir tourné quelque temps autour des tables^ elle s'approcha de celle du roi et mit devant lui un placet ; puis elle salua profondément la compagnie, piqua son cheval et disparut. Ce placet contenait une reïBontrance au roi sur les faveurs qu'il prodiguait à ses

favoris, tandis qu'il négligeait ses plus braves chevaliers et ses plus fidèles serviteurs. Les courtisans, dit-on, blâmèrent le portier d'avoir laissé passer cette femme; mais il répondit que ce n'était pas l'usage de refuser jamais l'entrée des maisons royales à un ménestrel. Noos verrons bientôt que les musiciens-poëtes, au lieu de s'appliquer à conserver de si honorables prérogatives, s'abandonnèrent à une facilité de mœurs qui compromit leur dignité. L'art des ménestrels était complexe, et se divisait en plusieurs branches. Il comprenait le récit en vers,. le récit en prose, le chant, la déclamation, la pantomime, les tours de force et d'adresse, les jeux et les spectacles de différente nature avec des animaux dressés, la pratique des instruments de musique en usage, et jusqu'à l'improvisation et à la composition des chansons et des poèmes. La répartition de ces talents divers entre les membres de la confHnunauté, ou plutôt de la corporation artistique dont je parle, ne fut pas toujours réglée d'une manière uniforme et invariable : on peut dire, au contraire, qu'elle semble avoir considérablement varié suivant les temps et les lieux ; mais comme on manque des documents nécessaires l)our en avoir une juste idée, les auteurs, les historiens, sont généralement peu d'accord sur ce point (1). Tout ce que l'on peut tirer de leurs conjectures et de leurs observations à cet égard, c'est que souvent le mémo individu réunissait tous les genres de talents qu'exigeait sa profession, et que quelquefois il n'en possédait qu'un certain nombre, laissant à ses confrères le soin d'exercer ceux qui lui manquaient. Toutes les branches de lart du ménestrel , placées à peu près sur la même ligne dans les cominencemeots, se dis(1) C'est ainsi <}ae ta distiactioo à établir entre les meinbres de qu'une distinction très tranchée ait réellement existé \ cet égard cette nottibreuse classe d'artistes et de poètes, d'après les noms qui et qu'on n'ait pas confondu souvent les dénominations , c'est i* leur ont été donnés, est l'objet de très grandes dilDcuttés qui, dhre donné des applications dlfli^rcntes aux termes que, dans, pour être aplanies, exigent une parfaite connaissance des usages certains ca!<, on prenait dans une acception particulière en t» fie chaque pays et dé chaque époque. D'ailleurj*, il nVst pas prouvé restreignant à une seule branche de l'art du ménestrd. 1» Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.10% accurate

#&« LE MÉNESTREL OU MÉNËTBIER DE LA DAKSE SES HORXa lancèrent peti à peu, c'est-à-dire qu'it y en eut qui ccmsenrèrent le même degré d'importance, tandis qœ led âotres ne farent plus qne decondairw ; eeUes-ci tombèrent bientôt dans le diâcrédtt, principale* ment qdand eile» n'exigeaient qu'une certaine force physique ou une certaine habileté manuelle, corame les tours de funambule et d'escamoletr. Il est même prouté qM le jeu des instrumenls, ausi^ bien qœ la l^antomime et les farces proprement dijeis» fut regardé comme une occupation moins noble que la production des ouvrages de l'esprit^ parce qu'elle tenait plus directement de raction physique que de raction intellectuelle, et se rapportait plus au corps qu'à la pensée. C'est ce qui permet de réduire toutes les divisions et subdivisions établies jusqu'à présent à deux classes principales , à deu}(ordres de ménestrels : d'un côté, ceux que l'on pourrait appeler les ménestrels lettrés^ qui chantaient et récitaient des contes, des romans, des fabKaox, des poèmes, écrits et conçus par eux dans une forme plus ou moins littéraire, sur un sujet de leur invention ou sur un fait conservé à i'état.de souvenir historique ou de légende; de raulrc, ceux qui n'inventaient rien et qui se contentaient d'être les reproducteurs ou les arrangeurs delà pensée d' autrui, joignant parfois, il est vrai, à ce genre de mérite celui d'égayer rorcillc par des concerts, et d'amuser les yeux par des spectacles, tels que des bouffonneries et des tours de passe-passe. Comme l'arl, dans ce cas, devenait proprement un métier, et qu'il n'était pins indispensable d'avoir du génie et de T instruction pour s'y exercer avec succès, il en résultait que le premier venu pouvait briguer l'honneur d'être admis dans cette seconde classe de ménestrels. Cela eut de fâcheuses conséquences. Des gens sans aveu , tout au plus doués d'une certaine routine dans l'art du ^este ou dans l'art musical , notamment dans la pratique des instruments, s'introduisirent au milieu des chanteurs-poëtes, apportant avec eux la contagion de la paresse et des mauvaises mœurs. Bientôt la corporation tout entière finit par tomber victime de la déconsidération qui flétrissait à bon droit ses membres gangrenés. A. compter de œ jDur, les poètes cessèrent de prétendre au titre de musicien» et les musiciens doués de quelque talent se refusèrent à conserver le nom de ménestfiers, ce nom qu'ils portaient jadis avec orgueil et qui n'était plus pour eux maintenant qu'une injure* Fâcheux revirement de toute destinée I I^ m^iestrel, qui

hantait jadis les palais des rois, qui menait fièrement les armées au combat, qui faisait déliciettSMMot palpita le cœur des belles, trouve à peine aujourd'hui un asile dans l'humble chaumière du paysan^ ou bien sur les tréteaux avinés du cabaret, ou bien (dernière ressource de sa vieillesse indigentejl) sur le pavé boueu de nos grandes villes! Non, je mè trompe, le ménétrier n'est point descendu jusque-là! Ce pauYre paria dtt monde musical a trouvé un refuge, un appui. Sur son front aride, sur son instrument discord , brille encore un doux reflet de sa gloire passée. L'un de nos plus grands poètes l'a chanté dans ses vers, et la lyre immortelle de Béranger a seule pu sauver de Toubli le violon détraqué des premiers Ages. Les anciennes chroniques attribuent difliérents noms aux ménétriers. I^a basse latinité a ceux de mimù histrioneSy joculatores^ scurræ, btiffones, gogliardi^ famdici^ parasitij minislreUi (1). Ce dernier nom a passé dAUS plusieurs langues modernes : les Anglais disent minstreU ei les Français ménestrels (^). Dans les écrits émanés de l'Eglise et des conciles, la plupart de ces dénominations ont le même sens et sont déjà prises m mauvaise part; car ce fut l'intolérance religieuse qui la première confondit à dessein avec les vftgabo&ds les musiciens et les poètes, et se plut à déclarer les comédiens infâmes. La vieille langue romaM s'iippropria une partie des dénominations iatines; mais à toutes celles dont elle fit usage survécat ... ■ — ^.^...^ ■■■-■■. ^ .■-■■■ - ■ ■ - ^ ^ , . . - . ■ ■■ ■ — ■ - ■ • ■ ■ _. , — ■ — (1) Oft a pfôpMë diffërciiies élymologîcs pont ministreltus ^ chanieors, en Anglelerre, s'appelaient mifw^crs. Us kobi menmMëWmllm^ minigtellOi. Hénêt^ «nténd ce mot dsrns le sens itoonés trtii Miciefniciiiem dans tes ConstUuHom ap<wtoi»9tier <i'ar1l8an et le ûMye de ministeriarius ^ qui avait cetle signifi- (lib. lU , cap. n) , comme faisant partie des serviteurs ou minisf«ll«H «a msycn âge. D*«Hfres disent ^n'on «ppetsU les pe€4es- tfes de second rang (ordHie» nUmareê) MUbqael» on întei-dtsait le mnsfelens ministelli, parce qu'ils se trouvaient au nombre des droit d'administrer le baptême. De là, dans la auUe, la synonymie des «»rtfmin ée tmr ^ remptissafcnt des fonction» de second noms de clercs, ciMtttresiNiniéaestreli(c<«r»d, €onfonii,mim>ofài^. I>«««l-êiwi amrtiis {Éh^. ungL), n\Halt II pas amsl telli) , noms qui finirent pw «^nppUçner aax clinntiMirs pi^ dloKné^ 4a verli< que quelques tins l'ont cm, en donnant à ce fones. mot «tm orlirlnttccci^slasilqnc et en le faisant venir dn nom de (2) Mmts^^^ menesfretl, menmtrê, mmmtrtr^ mê/MtreiÊX^ ceux

qui stnnieni le cliwur dans les égUsen cntlK^lmles. Oes mtnntrvr^ mfuft/mj, wttmtrkr* Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 12.95% accurate

LE MÉNESTREL m MÉNETIUfiR DE LA DANSE DES UORTB. 1*9 le mot ménestrel^ doDl on ùi plus tard niénéirier. Malgré la rigueur qu'affectait de déployer CQXiir^ eux TÉglise militantet les eûlauts de rbai'iuouio trouvèreot au berceau mèm^ du cbristiauisoze» parmi 1^ membres du haut clergé* de puissauts protecteurs. Au comiBCiiceœejH du second siècle, il était dans l^ mœurs cbi*étieiHies de cbauter des cbausoiis pro£aj>es dans les églises en frayant des mains et eu dao* sant (1). La musique figumit eDcore au noiiibre^des divertifisemeiita autori^ pendant les repas pour éjgayer pieusement les convives ; comment les ménestrels^ les jongleurs^ auraient-ils été proscrits ? D'ailleurs la céié-* bration de certaines fêles annuelles, d'origine paXenne, mais dont le nouveau eallp touteJQis n'avait point dédaigné Théritage, leur fournissait Toccasion de braver les défenses dont ils pouvaient éU'e i'ûtyet m d'autres temps* Peu à peu ils gagnèrent du terrain du coté de l'EgUse; on toléra leur présence dans Jeu lieux les plus saints et jusque dans les nionastères* Au vu^^ siècle^ c'était un usage eJ9 qu^ne sorte gé^ i)éi*al; mais comme il en était résulté des abus, on essaya plusieurs fois de l'abroger. Un capitulaii*e de Charlemagne de l'année 7SQ défendit aux évêques^ abbés et abbesses, de recevoir che^^ ens d^s jongleur^». Plusieurs défenses de ce geore furent renouvelées par les conciles^ mais toujours sanssuccèi^ A^ mu* 9»èQle, saint Tbomafi d'Aquin éleva la voix en faveur dâs comédiens {hisirmes). que la portion la moius éclairée du clergé ne cessait de persécuter injasteoHUXt. Le célèbre dopinieain déclaj'a que l'art du comédien et du musicien n'avait rien de mauvais en soi au point de vue religieux , et qu'il était perous k tout cbrélieo de payer des histrions pour se diveftû\ si<ces Uistrions se renfermaient dans les bornes de la décence et s'obligeaient A re^ecier les lois de la morale cbrétiejime (2)^ Tous les honunes vraio^ent éclairés iJureoU du mên^ avis que £aint Tbomas, et le nombre des protecteur:» de l'institution poétique et nau^oale dont il ^'agit devint par % en peu de texnps^ ti^ès considérable. Ausw voyons-nous cette institution florir généralement en Europe. L'Angleterre n'eut pas seulement ses baides druidiques qui, à une certaine époque^ se confondirent avec les nimslrds ou bardes chrétiens ; elle eut Auseî ses rymours^ ses ^sk>urs^ j&es jugleors et auUBS miitfiiciens appelés glçeme», L'Allemagne, indépendam» ment de ^es mimesœnger et de sea fim$termnger (.3)» posséda un grand z^ombre

d'artistes ambuiaote désignés sous les noms génôdques deFiadler ^iSpidkutfi. A cette arméemusiciewe et chantante, la Franee put opposer ses dercs^ ses trouvères, ses chantères^ ses troubadours, aes eoateur^^ ses romanciers, se$ jongleurs (&), enCn ses ménestrels ou médtriers^ JDèsles preoaiers temps de la monarchie^ ilsXiireOtt admi^ isolément ou par bandes auprès de la personne du souverain , ou bien dans les armées. Clovis avait son musicien favori, nommé Acharède, que Théodoric, roi des Ostrogoths, avait chargé Boéce de lui procurer. Acharède était réputé J'un des plus habiles joueurs de cithare de toute fltalîe (5). Nous voyoiis dans la Vie de saint Ansbert que Thierry lU avait descbantres et toutes sortes de mttsicîeA& Philippe-Auguste (1 J llàuser, GesohicMe de$ Kircksngemages^ j^ 9. — GfiKbnnU ^ readinent célèl>r«s çn France. Us meistcrssepger, qui leur ««icDecantuetmu^icasacra^Ui^fLlL ç<^dèront cl formèt'ent 4es associa lious poéUques et iiiiiaicales, (:;) «Ludufl, sicutdiclttiii efll&ii^ra^ est. neeessarius ad conserva- d'abord à Maycnce, ensuite dans plusieura villes imporlanles^ ifonein-vitaeliumanœ: ad omuiaattlein«<|iue.anAt.uUUa conserva^ coname Nuremberg, Strasbourg, Augsbourg, Colmar, Ulin^ ne 4toui linmane, depulari powuni aligna officia Udta ^ el ideo eliam datent que du commencement du xiv* siècle» bien que les aanaies <)fficuim hjatrionuro , guod ocdinalur ad 6olatium homiaibns ex- de plusieurs de c^ associations, notamment celles des ariisans hibendum, none«t«ecttndt<in.5et/ZiC2h4f»» necaunlin statupeo- meistersaenger, de Strasbourg, aient la prétention de faire recati, dummodo jBHXlerateludo utaniur, id est, nonutendoaliquihus monter TinstUation au jx* siècle. ilUcitis vcrbis et non adbibendo ludam negolUa et temporibus (A) Jongieors, jugleors, juglèrs, du moi latin joculator^ qui Indebitis ; nnde Uli, qui moderate iis subven}uot, non peccant, sei vient lui-même de jocus, parce que, d'après Tabbé de la Uue^ \ç» juste faciunt merccdem minislerio cariUQ ils tribuendo. £t iicet jongleurs accompagnaient leurs chants de gesticulations et de toura D. Augustjnus dicat, quod donaie res auaa hietdoQibus, (yoA in d'adresse qui pouvaient amuser les spectateurs. Itulo uiiintur illicitis , vcl de illis.qui superflua aua in .tales.conau- (^) Gassiod., Varor., Mb, N, UU Cet écrivain nous a conser?é muuU non de illis bisirionlbon, 4ui moderaie ludo «lUuilac » la Lettre que Tbéodoric adressa au monarque dea Franks pou^r lui (Thom. Àquin.» Summa Jl« 2 guœst. i(>8 , act. â.) <;;ommexe3 annoncer renvoi du cilliarède : a Nous vous avons ausbi cuvojé, paroles miâéricocdieuaes contrastent avec les «paroles

deliafne que dit Théodoric-, pour réjouir la gloire de voue puissance, un çiibade faux dévots ont encore osé j)roférer, de nos jours , conireiea rèdc habile dans son art cl qui joint à son çltan.t les squs liurmoarlistes et les comédiens I Dieux d'un instrument. » (Voy. Manuel général de musique mjili" (3) Les minnesaeiiger ou poètes sooabesHaricent. en Allemagne^ taire à Vusage des armées françaises^ pBV Georges iCasin.er. t peu près dans le temps où les troubadours ou portes provenf^aux Paris, 18û8, p. 63.)
Digitized by Google

 8e plaisait à écouter le poëte Elinand, qui loi racontait pendant son repas des aventures de chevalerie et d*autres sujets tirés de la fable ou de Thistoire (1). L'usage d ajouter aux plaisirs de la table, au luxe con^îval , par des spectacles, des jeux et des concerts , est encore un de ceux qui furent communs à ranliquilé et aux temps modernes. Tous les peuples semblent Tavoîr connu : il existait encore dans les Gaules après rinvasion des Franks (2). Sidoine Apollinaire, dans sa description de la table de Théodoric, roi des Visigolhs de France, loue ce monarque de ce qu'il n'abusait point des spectacles de mîmes et de baladins pendant ses repas (3). La noblesse eut aussi la même habitude : des jongleurs attitrés et des poètes courtisans égayaient ses festinç. Les laïques seuls ne se procuraient pas l'agrément des propos de table et des concerts de musique convivale. Les évêques, les abbés et plusieurs autres grands dignitaires de l'Eglise, parmi lesquels les révélations impartiales de l'histoire nous autoriseraient à ranger des papes, se plurent à embellir leurs fêtes de la présence des chantres inspirés (A) ; souvent aussi ils allèrent jusqu'à introduire dans leur intimité des comédiens et des bouffons (5); enfin il y eut des prêtres et des moines qui prirent part à ces divertissements, et remplirent eux-mêmes, au grand regret de TEglise indignée, le rôle de ménestrels et de jongleurs (6). Si l'on voulait rapporter tous les exemples de cet usage chez les différents peuples qui l'ont connu et observé généralement depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on ferait un gros volume (7). Je m'en tiendrai donc à ceux que je viens de citer. Quant aux preuves de la présence des ménestrels à la tête des armées et au milieu des camps, elles ne sont ni moins anciennes ni moins nombreuses. Maniant l'épée aussi bien que la parole, ils prenaient souvent part à l'action dont ils devaient faire ensuite le récit. Tels les bardes et les scaldes des peuples du Nord, qui ne se retiraient du champ de bataille que pour en reproduire, dans leurs vers liéroïques, les mille bruits tumultueux. Au souvenir des hauts faits de leurs compagnons d'armes ils joignaient celui de leurs propres exploits. Ce n'étart pas là du reste une apologie mensongère ; souvent leur valeur égalait celle des plus braves soldats. Dans mon Manuel général de musique militaire, j'ai rappelé le fait suivant : A la bataille d'Hastings (Ift octobi'e 1066), un jongleur normand, <[uî marchait au premier rang de l'armée de Guillaume, poussa son cheval en avant du front de bataille et entonna le chant fameux dans toute la Gaule de Charlemagne

et de Roland. Ce jongleur s'appelait Taillefer. C'était, dit Geoffroy Gaimar, poëte anglo-normand , un vassal noble et audacieux. 11 avait des armes, un bon cheval et une grande intrépidité. En chantant, il faisait manœuvrer sa lance, la prenait par (i) On elle fréquemment le passage suivant de VAlexandre d'Alexandre de Bernay, qui en fournit la preuve : Quant li Roi» ot mangié, s'appela Elinant. Por H e«banoOr commande que il chant, eu commence a noter, ain6i^x>m li Jafant (géants) Voureiit monter au ciel, corne nombreux gens mescrëants. (2) Edelesland du Méril, Poésies populaires latines du moyen âge. Paris, A. Francis, p. 195, et note 2 de la même page. Celle coutume exislait chez les Anglo-Saxons, dès le vii« siècle. (3) « Sanè intromittuniur, quanquàm raro , inter cœnandum » mimici sales. » {ApolL Sid. Epist, Mb, I.) (A) « Et cantabat joculalor quidam, nomine Ttierebertus, canti» cum Colbrondi nec non gestum Emmae reginae a Judicio ignis M liberalae in aula Prioris.» (Regist, Priorat. S. Swithini Winlon^ ms. ad ann. 1338; cité par Warlon, History of the English poetry, U I, p. 93.) « In feslo AIwini episcopi... Et durante pic» tancia In aula conventus ex minislralli cum quatuor citharisa» loribus faclebant mluistralcias suas. Et post cenam In magna » caméra arcuata dom, prioris cantabant , idem geslum, in qna 3» caméra suspendebatur, ut moris est, magnum dorsale prioris, ha• bens pictura triuni regum Coleln. Veniebant autem dictl Jocula» tores a caslelli domino rogis, et ex familia episcopi..* » {Regist^ PrioraL S. Swithini Winton^ mss. ad ann. 137/i; ibid,, t. III, p. 11,} n Dat. Sex ministrallis de fiockyngham cantantibus in re» fectorio marlyrium seplem dormientium infestoEpiphami.» (In Thesaurario Coll. Trin. Oxon., mss. ad ann. ik^2;ibid , t. 111» p. 11-12.) Dans beaucoup de monastères, les Jongleurs furent employés à traduire en langue vulgaire des légendes de saints, ainsi qu'à composer et représenter de petites pièces ou scènes dramatiques sur des sujets puisés dans les saintes Ëcril lires. (6) Aux viii* et IX* siècles, les évoques, les abbés et jusqu'aux abbesses en avaient auprès d'eux, en titre d'office. Nous savons que Charlemagne, dans un capitulalre de Tannée 759, défendit cet usage; mais ni les ordonnances des souverains, ni les arrêts de prohibition des conciles, ne purent l'abolir. (6) Le concile de Saitzbourg, l'an 1310, défendit aux clercs de faire les bouffons et les bateleurs {ne sint joculatores seugogllardi), défense que réitérèrent plusieurs autres conciles. Le synode diocésain de Chartres, de l'an 1358, interdit aux prêtres, et surtout aux curés, de faire le métier d'histrions et de jongleurs (non histiiones, non joculatores), Cos

prohibitions confirment la réalité et Puniversalité du fait que nous signalons. (7) Les Grecs, les Romains, avaient des danses, des chants, des concerts, des pantomimes pour égayer leurs repas. Plaute et Térencc en font foi. Athénée donne à cet égard des renseignemenis pleins d'intérêt. On Ht dans Tite-Live : « Tum psaltriae, sambacistrisqne et convivalia ludlonum oblectamenia addita epnlis. (Tite-Live, lib. XXXIX, cap. 6.) Les Romains introduisaient aussi dans les festins des parasites, des bouffons et des acteurs. De là le nom de parasiti, 6u/fone«, donné aux ménétriers dans les temps de la basi^e latinité. Digitized by Google

 le bout, la jetait en Tair et la recevait par le fer. Tout à coup il la lança contre les Anglais, et perça l'un d'eux au milieu du corps; ensuite il tira son épée et se mit à jouer de celte arme comme il avait joué de)a lance. Les assistants, selon Gaimar, se disaient les uns aux autres que c'était un enchantement. On ajoute que les Normands encourageaient Tadroit jongleur, en répétant ses refrains et en criant : Dieu aide! Dieu aide! Mais le sort ne fut point favorable au noble champion de Guillaume. Comme il venait de frapper encore plusieurs Anglais, il fut lui-même rudement assailli par une grêle de javelots et de dards. Bientôt il tomba mortellement blessé, ainsi que son cheval. Malheur à lui! s'écrie à cet endroit de son récit le vieux poëte normand , malheur à lui qui demanda à fmpper le premier coup! L'auteur du Romande itoti, Robert Wace, environ un demi-siècle après Gaimar, à ce que l'on croit (i), rappela le même fait dans un passage que l'on a souvent cité (2). Berdic, autre ménestrel , remplaça Taillefer près de Guillaume le Conquérant. Il chantait, dit-on, comme son prédécesseur, des chansons héroïques avant le combat. L'époque de la chevalerie, époque de mignardise guerrière et d'afféterie galante, imprima une nouvelle physionomie aux œuvres de la Muse. On vit surgir alors de tous côtés une foule de poètes de cour dont la principale occupation était de parcourir les châteaux des suzerains pour y faire le récit des joutes, des tourhois et des fêtes rendues célèbres par le double attrait de la valeur et de la beauté. Dans les pays du nord de la France, on les appelait trouvères; dans les contrées du midi, troubadours (S). Quelquefois ils voyageaient isolément, chacun pour leur compte; ce qui arrivait surtout quand, doués d'une égale habileté dans plusieurs parties de leur art, ils pouvaient se passer du secours de leurs confrères pour amuser le public et lui offrir tous les genres de divertissements que l'on demandait aux gens de leur profession. Le plus souvent, à la vérité, ils se réunissaient plusieurs et faisaient de petites associations où chacun exerçait une industrie spéciale. Les uns se chargeaient de la composition et de l'invention du récit ; quelquefois aussi de la déclamation et du chant; les autres se livraient principalement èi la pratique des instruments , aux jeux de différentes sortes et aux tours d'adresse (&)• 11 pouvait donc arriver, et il arrivait souvent, qu'un troubadour menait avec lui ses ménestrels et ses jongleurs, à peu près comme on a vu depuis le maître de danse se faire accompagner par le

ménétrier qui joue de la flûte ou racle du violon. C'est ainsi encore que les poéteraux du siècle de Molière avaient souvent à leur gage des musiciens attitrés qu'ils conduisaient avec eux pour chanter la petite pièce de circonstance, ou pour donner le régal en musique. Quand l'art de la ménestrandie se scindait de la sorte et admettait plusieurs spécialités de talents affectées à différents individus, les noms de ménestrels et de jongleurs ne s'entendaient plus guère que des chanteurs exécutants, des joueurs d'instruments, des farceurs et des faiseurs de tours (5). Peu à peu ces petites associations partielles devinrent plus nombreuses, plus fréquentes, plus régulières. Elles finirent par se réunir, par s'agglomérer et par se soumettre, non plus à des conventions particulières, mais à des lois générales. Comnie toutes les autres corporations d'artisans qui existaient au moyen âge^ elles eurent leurs règlements, leurs statuts, discutés en commun et sanctionnés par les lois du pays. Le but qu'elles se proposèrent fut l'application des efforts (!) noqueforl (Etat de la poés. fr.) dit que Gaimar composa wmsont donc synonymes sous ce rapport. Mes de ce m palloient son histoire dfs Bois anglo-saxons de 11/|2 à liû5. Cette histoire miè, ne ne cressoient li trouveor qut ont trouvé pour faire les se trouve au MUsemi britannicum, Bibl. rcg., o" 13, A, xxi. rimes plaesans. (Voy. Fauchet, Orig. de la Poésie.) (2) Taillefer kl molt bien cautoit Li trôuverre qui sa bouche ceuvre Sur un ccval kl tost alolt Por boune œuvre cottter et dire. Devant ax s'en aloit canUnt (Toitruoyetnenl de l'antechHtt,) ï)c Karlemalue et de Roland ^.. . . , . Et dOilvicr et des Vasseaus ^*) ^'^ ^^^^^ *»»«"» ^ «* "» jongleur ; Ki morurcnl à Rainscevaus. Cit dit beaux mots, c eal ung troaveor. (Voy. Manuel général de musique milUairê, p. 73.) (^^^" ^**"«' Anzeiger, 1835, p. 200.) (3) Ainsi nommas de Paction de trouver^ d'inventer^ de œm- (b) Là estoicnt liarpcurs, flustenrs poser, qui faisait le fond de lenr art. En provençal. Tait du f rou- ^^ «*« •n<«>»^ d'iustrumens jongleom. badour était Part de irobear, it devint, au xiv siècle, sous l'in- ^ '^'"'^'* '" '*' ^'"^' ^ fiuence des lois académiques de IMnstiiuilon toulousaine des Jeux ^' *' J^^'^s^^"" Hui lor vicient. . ,' . . , \ iioman ae Fereevai,) Floraux, la gaie science ou le ga% savoir {la çtençia gaya, el gay saber], parce qu'on mettait tous ses soins à trouver des choses Jo- oTuciîa8^ns"? umenteî'^*^' lies, agréables, récréatives et amoureuses. Troubadour et trou- . (Bible hittonattx, ciiépar Borel.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 18.02% accurate

IM LE HtHESTKSL OU MÉNÉTRIER DE LA DANSE DES MORTS, individuels à des entreprises utiles et profitables au bien être de tous. Il ne faut pas le conlester^ les jon^eurs et les ménestrels étaient alors aâsîoiiiés aux arii$ans^ aux ouvriers, et leur art portait le nom de métier. Il est vrai que ces expressions n'avaient pas encore le sens affaibli qu'elles ont de nos jours lorsqu'on leur oppose les dénominations (ïarU et d'ariûjèr, qui pourtant en sont naturellement dérivées. Dans la langue de nos pères, la signification des termes métiers, ouvriers, ariisaM^ se r^>poriait en bien des cas à Texercice des plus nobles facultés intellectuelles. Tout homme qui par son génie, son talent, son adresse, produisait une œuvre utile à ses semblables, pouvait à bon droit se déclarer ouvrier et se trouver fler de potier ce nom. Il h*avait pas même besoin, pour composer avec son orgueil, de recoimr à la distinction vaniteuse et blessante, imaginée de nos jours par quelques uns de ceux qui , voulant obtenir un fenooi po* fHilaire, n'ont rien trouvé de mieux que de se qualifier d' ouvriers de l'intdlige$ite^ donnant ainsi gialadroitement à entendre que les dons de l'intelligence n'appartenaient qu'à eux. Quoi qu'il en soit, les nems d'artisans et d'ouvriers, donnés aux musiciens de profession dai^ le moyen âge, rappelaient celui d'ar/tfiées par lequel ils étaient désignés chez les Romains. Nous lisons dans les deux Bordeors ou Traveors ribaux, petit poëme public par Roquefort dans son EUU 4e la fH)ésie française data les xiv et xiii' siècles , comme accusation d'ignoranoe dirigée par Tmi des Iroveors contre son rival : « Tu n es mie joenes» treux , ne de nule foone oeuvre ovrieis. » Nous trouvons aussi dans le ràgleœent £ait au j^iv* siècle par les ménétriers de Paris la déclaration suivante : « Que plusieurs, qui après avoir lait marché d amener • des laboureurs, villeurs, organeurs et autres jongleurs d'autre jonglerie, fournissent les onisiciens qu'ils » veulent^ sur lesquels ils gagnetit beaucoup, et souvent prennent gens qui rien ne savent, et laissent les » bons ouvriers. » L'ordonnance du 27 octobre 1S72, par laquelle on enjoint aux ménestrels de ne plus donner de sérénades et de hais de suit, appelle leur art un métier^ « Qat doresnavant nuls ménestriers ne • soyent si osés ne hai*dys de jouar ne ùdre leur mestier^ soit en tavernes ou dehors, après l'heure du couvre» feu sonnée; » f^e ntétier do jongleur était donc sa jangk ou jotkglerie^ comme on disait autrefois, mot qui le plus souvent, k partir du xiv* siècle, ne désigna plus que ie jeu.des insli^uments et les tours

d'adresse. Quant à la ménestrandie^ c'était la réunion de toutes les industries que pouvaient exercer les jongleurs et les ménestrels, considérés soit comme poètes, soit comme musiciens, soit comme acteurs, bouffons et prestigiateors. Lasciesèce et ta mtuique de niémsirerie furent donc l'objet de la grande communauté qui réunit sous la même bannière et sous les mêmes lois tous les musiciens errants de France* Elles furent ^alexnent celui des iustitutions du même genre qui ont briUé l'espace de plusieurs siècles en iilemagne et en Angleterre. L'organisation des sodétés ou associations d'artistes s'appartient point &à propre au moyen âge; l'an* liquité en a fourni des exemples. L'honneur de celte idée féconde revient aux prêtres du paganisme. L'histoire fait mention des confréries artistiques qu'ils avaient instituées, et qui florirent pendant longtemps sous la tutelle, et quelquefois au sein même des collèges sacrés. En Grèce, l'époque de Dédale et de l'école d'Ëgine vitéclore plusieurs de ces confréries d'artistes, qui se livraient, dans l'intérêt du culte et sur les ordres du sacerdoce, à différents travaux d'ornemeiUalion^ de sculpture, de peinture, de ciselure et de musique, ajoutant même à ces fonctions celles de composer des hymnes et de cultiver la danse pour former des chœurs autour des victimes. Chez les Germains, les Gaulois, les Bretons, florit, comme branche de Tordre des Druides, l'institution des bardes, laquelle réunissait les chanteurs et les musiciens de la nation. L'association des bardes n'était point établie sur un pied d'égalité ; elle admettait une hiérarchie et se divisait on trois classes principales : les bardes aspirants, les simples bardes, et les chefs des bardes ou bardes en chef. Les bardes aspirants étaient les disciples de ces derniers. Selon les commentateurs et les traditions, dit M. Th. Ilersartde la Villeraarqué que l'on sait profondément instruit de tout ce qui concerne les antiquilcs bretonnes, « ils formaient diverses catégories et subissaient, durant plusieurs années, divers stages » ou épreuves devant un chef des bardes qui , d'après leur plus ou moins de génie poétique, les admettait » dans l'ordre ou les repoussait. Les aspirants, ayant part aux largesses des cliefs, et recevant des rétribu» lions en argent lorsqu'ils chantaient dans les banquets 4Mi assistaient aux mariages, devaient au chef dei Digitized by Google

 loi » bardes,]>our prix de ses leçons, le tiers de leur gain. Toutefois, s'ils quittaient leur instituteur, soit pour « manque, de capacité et après avoir échoué dans les épreuves, soit pour toute autre cause, ils avaient » droit à une harpe; la loi leur assurait ainsi leur gagne-pain. Au contraire, Taspirant qui était sorti vain* qaeur de toutes les épreuves parvenait au second degré de Tordre, et prenait place parmi les bardes » royaux. » Telle était encore l'organisation des baixles longtemps après la chute du druidiane, et lorsque, n'exerçant plus d'autre sacerdoce que celui de fart, ils se trouvaient placés à peu près sur la même ligne que les ménestrels proprement dits, avec lesquels ils finirent par se confondre dans la suite chez la plupart des nations. En Angleterre, en Ecosse, en Irlande et dans TArmorique, ils jouirent pendant plusieurs siècles des anciens privilèges attachés à leur caractère sacré, l^'un des plus remarquables était le droit qui leur était accordé de conduire au roi tout homme qui en insultait un autre, et de protéger quiconque manquait de protecteur. Ce rôle de médiateurs fut, nous le savons, commun aux bardes et aux ménestrels ; toujours ils s'interposaient entre le peuple et le souverain pour faire rendre justice au faible et à Topprimé. Le barde royal, entre autres, avait des devoirs singuliers à remplir. Si le chef du palais désirait qu'il chantât, dît M. de la Villemarqué, il devait faire entendre trois chants de trois espèces différentes; si c'était la reine qui l'en priait et qu'elle le mandât dans sa chambre, il devait se rendre à ses vœux et lui dire trois chants d'anaour, mais à demi-voix , pour ne pas troubler la cour. Si un noble lui demandait de chanter, il devait aussi chanter trois chants; « mais si un paysan Ten prie, qu'il chante jusqu'à l'épuisement, » dit le législateur, voulant montrer par là que le barde appartient bien plus au peuple qu'aux rois,, aux reines et aux nobles (i). Au xiV siècle, les bardes du pays de Galles avaient encore une hiérarchie régulière, qu'ils conservèrent pendant de longues années. Conformément à l'étymologic du nom de méneslrel, qu'on explique comme ayant emporté danssa signification primitive une idée de subordination, et comme ayant désigné un serviteur ou bas officier, ce furent les bardes du second ordre, ou bardes non gradés, qui reçurent ce nom, par lequel on les distinguait des bardes gradés occupant à la cour les plus teoits emplois. C'est ce qui résulte d'un document très curieux du xii"" siècle qui détermine la constitution hiérarchique de l'ordre des bardes dans le pays de Galles. Ce

document, que Jones a publié (2),. et que j'ai reproduit page 6 de mon Manuel général de musique militaire, eat intéressant à consulter sous plusieurs rapports, cai* il n'établit pas seulement les divers degrés de considération dont jouissait chaque espèce de musicien, il noonlre aussi le plus ou moins d'estime que l'on avait pour certains instruments, dont les plus ordinaires, comme la flûte, Je violon ou cruth à trois cordes, et le tambour ou tambourin, tombaient dans les mains des bardes du second ordre ou ménestrels. J'aurai donc occasion , en parlant des înstruments, de rappeler plus d'une fois la circonstance de l'appréciation diverse que l'on faisait, dans l'origine,, de plusieurs d'entre eux, par rapport au caractère et au rang des musiciens qui les avaient primitivement cultivés. C'est pourquoi il importe que l'on autdès à présent sous les yeux le document dont je viens de parler* Le voici : (1) Bera^t de la Viltcmanioé, Poëmes des bardes bretons du (IQ Edward Jones, Mueical and poetical relicks ofthe Welsh VI* siècle. Paris, J. Renouard, 1850* i vol. iii-S. barde, tliefourtli édition. London.R.ltees, 1825, 2 Tot. grand fn-&.. Digitized by Google

 / Priv-vardd, ordre primitif, barde inventear ou chef des bardes. L Pas-varrd, barde diplomatique ou barde moderne. Lbs qoatre obdres gradés 1 Arwydd-vardd, barde généalogiste. DES BARDES. j Prydydd neu BarddCaw; a hwnw o dri rhyw; sew Têlynatvr Crythawr ; r Datceiniad, c*est-à-dire le poète ou barde investi; ordre qui admettait V trois genres : le harpiste^ le joueur de violon et le chanteur. Quant au barde «ppelé Cadeirvardd ou Poncerdd^ c'est-à-dire barde de la HUIT OUDRES | chaise, ou barde en chef, il portait sur la poitrine un objet (ariandlws) d'or ou DE \ d'argent qui avait la forme d'une chaise, ou bien un bijou ayant celle d'me MUSICIENS.] harpe , ce qui était tout à la fois une récompense de son mérite et la marqae distinctive du grade de docteur en musique qni lui avait été conféré. / The pif er, le flûtiste. [The juggler^ le jongleur. Les QUATRE ORDRES ifoic GRAoés^] The crowder thatplays on the three stringed crwth, le ménétrier qui joue sur ou MÉNESTRELS. j le violou garni de trois cordes (c'est-à-dire, vraisemblablement» une sorte f de rebec). V And the tabourer^ le joueur de tambour, ou plutôt de tamb^^urin. Chacun de ces ménestrels recevait un penny et devait jouer debout (i). Dans certaines parties de l'Angleterre, les ménestrels ou minstrels héritèrent des principales prérogatives accordées au premier ordre des bardes, notamment le ménestrel en chef, ou chef des ménestrels, qui portait le titre de roi. Comme le barde royal, il exerçait une juridiction sur les musiciens de différents districts pu comtés. Il en pouvait prendre à son service, et pouvait aussi avoir des officiers de différents grades. Sous le règne d'Edouard II, nous trouvons un sergent du roi des ménestrels. La charge qu'il exerçait avait un caractère intime et confidentiel qui lui donnait accès auprès du roi à toute heure et en toute circonstance (2). Je crois que le mode d'organisation des collèges bardiques ne laissa pas d'exercer une grande influence sur la forme et les règlements donnés en Allemagne et ailleurs k^un grand nombre d'institutions de chanteurs, de comédiens, de poètes et de musiciens. Dans la plupart de ces institutions, en effet, l'ordre hiérarchique est établi sur des bases à peu près semblables au système d'organisation des anciens bardes. Ainsi la vaste association de mimes, d'histrions, de chanteurs et de jongleurs, qui se forma en Autriche dans le xiv« siècle, sous le nom de Pfeifferschafty reconnaissait un chef suprême portant le titre de comte et ayant le droit de nommer un vicaire ou lieutenant, qui portait le titre de roi.

Sur le modèle de celte société autrichienne, on en créa d'autres en plusieurs contrées de l'Allemagne. Celles-ci eurent leurs statuts, leurs règlements, leurs privilèges et leurs cérémonies. Elles se composaient de chanteurs et dMnstrumentistes; mais les organistes n'en faisaient pas partie. Une exclusion analogue fut décidée pour l'institution de la ménestrandie en France. Les chanteurs et instrumentistes associés prirent, chez les Allemands, les noms de Stadtpfeiffer^ Kunstpfeiffer, Thûrmer. Ils formaient des élèves et fournissaient des musiciens à tous les services publics et à toutes les fêtes particulières. Ils s'assemblaient une fois l'année, à jour fixe, pour fêter l'anriiversaire de leur institution ou bien le saint patron qu'ils s'étaient choisi. De semblables corporations ont existé fort longtemps en Allemagne, jusque dans les plus petites localités. Il n'y a guère plus d'un siècle qu'elles ont cessé d'avoir une organisation régulière, et que l'institution mère a elle-même perdu toute prépondérance dans la société artistique. L'Alsace est le pays qui en a conservé le plus longtemps des traces. A Ribeauvillé, à Bouxwiller, à Dettwiller, le Pfeiffertag, ou jour de fête des ménétriers allemands, était célébré par de grandes réjouissances, de la musique, des^ chants, dés repas, des exercices poétiques et des luttes musicales (S). Armés de leurs bannières et de leurs instruments, ils par« couraient la ville et se rendaient processionnellement à l'église pour y entendre une messe. Ils allaient (1) CambrO'hriiannicœ cymrœcœve legum institutiones. By (3) Il existe encore dans les petites viiles, nolamment à DeltwilOr. John David nhys, p. i/i6, W cl 303. 1er, une fôle annuellç célébrée par ies municiens de la contrée, (2) Warton, Uistory of Englhh poetry^ vol. lU comme reste traditionnel de Tancienne coutume. Digitized by Google

LE MÉNESTRBL OU HËNÉTRIBR DE LA DANSE DES MORTS» 15t aussi avec beaucoup de solennité faire une visite d'iionoeur au comte» Enfin, après avoir observé plusieurs autres coutumes de leur antique cérémonial , ils prenaient part à un banquet fraternel, et terminaient la fête par des jeux et des danses. Au xvii' siècle, les joueurs de trompettes et de timbales, qui jusqu'alors avaient été attachés & la maison du prince et placés sous sa juridiction immédiate en qualité de Kriegsbclatente (serviteurs dans les armées), formèrent, en vertu d'un privilège spécial que leur accorda, en 1623, l'empereur Ferdinand II , un corps 4)articulier, qui reçut le nom de Cameradschaffl (sociéïé des Camarades ou Compagnons). Les membres de cette société se donnaient eux*mémes le titre de trompettes et timbaliers savantB ou expérimentés {.gelemt). Une des clauses de leur privilège leur imposait Tobligation do ne jouer qu'avec qn camarade, c'est-à-dire avec un musicien faisant partie de l'association. Tous ceux qui n'avaient point cette qualité rentraient dans la classe des trompettes et des timbaliers ignorants ou inexpérimentés {ungdemte). C'est parmi les. membres de ce gymnase musical que se recrutaient les trompettes de la cour {Hoftnmpeter), ceux de la ville {Stadtrompeter) et ceux de l'armée {Feldtrompeter) (i). Les poètes artisans et chanteurs eurent en Allemagne des sociétés semblables à celles des musiciens instrumentistes. Il faut principalement citer les Meistersœnger^ qui s'honorent d*avoir compté parmi eux des hommes tels que le célèbre Hans Sachs. Les coutumes et les règlements de leur corporation rappellent beaucoup celle des anciens collèges des bardes. En France, au xii* siècle, les poètes et les musiciens errants ou gyrovagues^ si l'on peut les appeler ainsi, se donnaient communément le titre de trouvères (Jrofoeors) , jongleurs (jugleors) ou mènestreux et ménestrels. On croit que leurs mœurs déréglées, leur audace, leur cupidité et leur insolence, aussi bien que leur afïluence par trop considérable, autorisèrent Philippe-Auguste & les frapper d'un arrêt de bannissement dès la première année de son règne. Mais peut-être cette mesure rigoureuse fut-elle prise injustement et sur des rapports calomnieux où certains faits étaient exagérés à dessein. Ce qui permet de s'arrêter à dette conjecture et d'y trouver beaucoup de vraisemblance, c'est que l'exil des jongleurs fut de courte durée, et qu'un roi très pieux, saint Louis, non seulement leur permit d'exercer librement leur profession dans tout le royaume, mais encore leur ouvrit gratuitement les portes de Paris (2). Le Ik

septembre 1321, trente-sept jongleurs, hommes et femmes, celtes*ci appelées jangleresses et ménestrières^ présentèrent à la sanction du prévôt de Paris un règlement dont le but principal était de concentrer en leurs mains les privilèges et les bénéfices de leur métier. Leur société ayant été approuvée peu de temps après par des lettres qui , selon l'usage d'alors, furent scellées au Châtelet, elle choisit pour patron saint Julien, le pauvre, Thospitalier, et saint Genès, le mime romain, qui, sous Dioclétien, en Tannée 303, avait souffert la persécution et le martyre. Les membres de cette première association des musiciens de France habitaient dans une rue qui prit leur nom, et qui par conséquent se nomma d'abord rue des Jongleurs et ensuite rue Saint-Julien^des-Ménétriers (3). C'était là qu'on s'adressait pour se procurer ceux qu'on voulait employer dans les fêtes, dans les noces, dans les assemblées de plaisir, comme jongleurs d'aucuns (1) G, Kastner, Manuel général de musique militaire, p. 122^. mais aux célesUas. Les religieux de cet ordre notaient exempts de (2) n les exempta da droit de péage à l'entrée de Paris sous le payer l*entrée de leur boisson qu'à la charge qu'un père célestin périt Chatclet, à condition quils feraient sauter leurs singes et marcherait à la tête de la première des charrettes sur lesquelles on chanteraient une chanson devant le péager. C'est ce que prouve conduisait le vin, et sauterait d'un air gai, en passant auprèsde la an arllcle des Establissements des métiers de Paris, par, Estienne maison du gouverneur de la ville- Le père Lecomte, célestin, donna Boileau, qui fut prevost de Paris depuis 1258 jusqu'en 1258. connaissance h Richelet de cette singulière coutume; il ajoute (Yoy. Ms*- fonds de Sorbonne, n"" 2A9, T 20â, 2* col., 2* chap., Del qu'une fois un de leurs frères parut devant lescliarreties plus gailpaage du Petit-Pont.) « Li singes au marchant doit quatre deniers lard que tous ceux qu'on avait vus auparavant, et que le gonver* » ae'il pour vendre le porte ; et se li shiges est à home qui l'ait neiir s'écria : « Voilà un plaisant céléstin I » c'est-à-dire un céles» aciiete pour son déduit, si est quites, et se li singes est au joueur, tin qui, en matière de gambades, l'emportait sur tons ses compa» Jouer en doit devant le paagier, et par son jeu doit estre quites gnons. Cela passa en proverbe ; mais lorsqu'on dit à un homme : » de toute la chose qu'il acheté à son usage, et ausi tost li jougleor Vous êtes un plaisant céléstin, oh marque à cet homme qu'il n'a » sont qiiiie por I ver de chançon. » De là le proverbe payer en pas le sens tout à fait droit. gambades ou en montiaie de singe. A Rouen, en Normandie, une (3) Il n'y a pas longtemps que cette rue a fait place à une

rue franchise semblable fut accordée naguère, non pas aux singes, nouvelle.
20 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.77% accurate

«&à LE MtMESTRSL 00 MËNtTRIBR DE LA DANSS DES HOETS. vutrumwu (1). Uéiu mosiciens oa ménétriers , liés ensemble d'ane étroite amitié, Tim nommé Grare, dit l^ppe^ né à Pistoye , l'autre appelé Huet, né en Lorraine, ce dernier « gaette dii palais da roi»^ conçurent le projet de bâtir un hôpital pour servir de retraite aux ménestreis indigents. Cette bonne idée ayut été suivie d>«ie asse^ promf^te exécution , les eonfrèrœ earent bientôt on boapice et one église goo^ sacrés à saint Julien. Cependant, malgré toutes les dispositions prbes en commrni pour, mener ane Tie paisiMe, bmmèfee et régulière, Tesprit moi-al de la compagnie, à ce que Ton prétend , loin de s*améiiorer, s'altéra de plus en ptus. De nombreuses infractions aux règlements de police de la corporation forent commises et éveillèrent Tattention de l'autorité sur les abus qui en résultaient. De méchants musiciens, des apprentis op «oM» m^^ien, usurpèrent les droits des mattres. Sans taiwt comme sans dignité, ils fauitaient les mainrâîs lieux , et cependant prétendaient se faire reoevoir awo noœs ^ostemHéeM hanoTMei^ Souvent ils refosaîeat de prêter sernoient devant le chef de la corporation et même de s'attacher 4 celte dernière, aux règtemeals de laquelle ils refusaient d'adhérer. Tout cela occasionna des désordres et motiva des prohifaîtimis de diverse nature. Au xiv< siècle, on distinguait les ménestrels faiseurs de iits^ et les ménestrels jongleurs ou joueurs d'instruments. Pour désigner les premiers, on se servait de Texpres^n méMttreU de bomhe. Ceux-ci exploitaient le domaine de la chanson et captivaient Toreille du peuple dans les rues et sar les places publiques, comme celle de la foule dorée dans les salons et dans les palais. Plusieurs fois les pointes de leurs couplets piquèrent au vif la susceptibilité des partis. Dansées temps, comme aujourd'hui, la propagande politique au moyen des chansons, paraissant dangereuse et suspecte à Tautorité, était sévèrement réprimée par des ordonnances de police. En ^voici one qui pourrait consoler nos chanteurs des rues des petites tracasseries qu^on leur fait essuyer :< Soit crié de par le roy, etc. Nous dépendons à tous dictears, » faiseurs de dits et de chançons, et à tous autres menestriers de bouches et recordeurs de dite , qu'ils 9 ne facent, dyent ne chantent en places ne ailleurs, aucuns ditz, rymes ne chançons qoi faoent mention du ' » pape, du roy notre seigneur, de nos diz seigneurs de France, au regard de ce qui touche le fait de Tunion » de TEglise, ne les voyages que ils ont faits ou

feront pour cause de ce, sur peine d'amende volontaire et i> d'être mis en prison deux mois au pain et à Veau. Escript soobs.nostre signet, le mardy quatorzième jour r> de septenf)bre, mil trois cent quatre-vingt-quinze (2). » Les différentes conditiom que Ton mettait à leur admission dans la ménestrandie, les dispositions réglementaires auxquelles ils étaient assujettis, fn'ent prendre aux jongleurs la résolution de se partager en deux bandes. Les uns continuèrent de se livrer à Texercice des tours de force et d'adresse : ce furent les bateleurs proprement dits, dont nos sauteurs, nos danseurs de corde, nos faiseurs de tours de force et de voltige, nos charlatans, nos saltimbanques, nos bateleurs et nos baladins sont les descendants directs; les autres, après avoir fait divorce avec les singes, qui restèrent à la cour en compagnie des foris pouf Tamuseraent particulier des princes et des rois, formèrent proprement le corps des ménétriers ou joueurs d'instruments du royaume de France. Comme tels, ils prirent le titre de ménestrels ou ménétriers (ménestreurs), joueurs d'instruments tant hauts que bas (8). Le roi Charles VI confirma ce titre et leur octroya, le 24 avril 1407, des lettres patentes à la suite desquelles se (1} « /t6m, se aactm vient en la roe aux Jongleurs pour louer (it) Apres estoient les menestriers du roi, ncans jonglears ou jongleresses, cic. » {Règlements concernant ^"^^^ ^"^ ^*"** instruments. tes jongleurs et ménétriers dans ks Establissements des métiers de ("«• ^^ Mémoire de Paris, cité par Borcl.) Paris, par EsUenoe Boiïeai,, mss f de Sorbonne R. 612, F. C.) „ ^^^^ avons reçeu l'amble supplicaiîon da roy des menestriers Comme les ménétners allaient où ils étaient appelés en pl.s grand ^^ ^^^ ^^^^^^ menestriers joueurs dMnstrumens. tant haulx comme nombre que celai dont ou ékmt convenu, et qu'ils exigeaient tousle . ,avj *- i^Ai^i^i^ «^-.j-«« ^« »>».•.. Ri><r 1. 1 X A* I T. . /^ Il A ^ . , bas. » (i4fc/i. dw roy., section judiciaire, paWem. tfc Ptfrw, Reg. méaie salaire, le pré vôt de Pans, Gmllaiime de Gerraout, corrigea ^ , ,,« i j rLj . j- tr : nr • !•' ^ . ,/i. j . j . . .des ordonn., IW vol. des Ordonnances de Henrt II J^ t. 1 ♦ cet abus par une sentence qui défend a ceux des jongleurs ou jon- - , „«c . \ ^ . ^ „^„ * aqc i^. ^.^^m^^^ At^ ^ .' ^ ^* A.A? A A^ n I J j. fol. 265 reclo.) Dans un compte de Tan 1385, les musicieDS de gieresses qui auraient ét^ lovés xl'aller en plus grand nombre que ^^ , „r i w • i . ^^ •#--/« n. «^n« '*,,,. .. . ,, j/ • X 1 1 Charles VI ne sont plus appelés simplement ménestrels, ils sont celui dont on serait convenu et d'y envoyer d antres à leur place. ,^.^ ,.^^ , i i, - \ ^ *l ,^, . ,. -, .. , , ,. ,, .. - , dé\h qmïiûés de ménétriers hauts et bas. (2) Archives de la préfecture de

police, collection Lamoignon, ^ ^ intitulée : Ordonnances de police, t. III, fol. 198 recto. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.17% accurate

LE MÉNESTREL OU &IËNÉTRIER DÉ LA DANSE DES MOATS: iSS trouvaient des ordonnances relatives aux noces et aux autres assemblées de plaisir où devaient aller dés musiciens. II existait anlrefois un usage singulier qui date des temps les plus reculés, et qui n*estpeut*être pas enttèrement abolL Chaque compagnie, diaque corporation on communanté faisait choix d'un chef portant le titre de roi. ï^es ménestrels eurent aussi cet usage, et le conservèrent jusqu'au siècle dernier* Les dynasties et la chronologie de leurs rois ne sont pas exactement connues. On sait que du temps de Philippe le Bel un certain jongleur, nommé Jean Charmillon, par lelfres patentes de Tan 1295, avait été proclamé roi des jongleurs dans la ville de Troyes, en Champagne. Du Cange nmis a conservé les noms de plusieurs personnages qui furent revêtus de la même dignité (1). Enfin, on sait d'une nuinière certaine qu'à un sieur RouBse), qui administra le corps antérieurement à Tannée 1575, succéda Claude de Bouchandon, hautbois de Henri 111 , puis Claude Nyon, ^'iolon ordinaire de la chambre de Henri IV, puis un autre Claude Nyon, ^t Lafont. également violon de la chambre. En i620, le même titre fut porté par f rançois Rishomme ; et en 162A, le roi Louis Xlil en gratifia l'un de ses violons, nommé Louis Constantin. Vint ensuite la dy* fiastie des Dumanoir: Guillaume Domanoir, premier du nom^ et Guillaume II , fils du précédent. Enfin le sieur Jean-Pierre Guignon vint occuper le dernier le Irêhe de ta ménestrandie. Un fait remarqudole de rhistoire de cette royauté, qui en elle-même n'avait rien de burlesque, ce furent les querelles sans nombre qu'elle suscita parmi les musiciensxle France. En effet, une certaine classe d'artistes, composant ce qu'on pourrait S4>peler l'aristocratie musicale, tendait depuis longtemps & repousser toute accointance avec les ménétriers joueurs de rebec, Tinaplilude, les mauvaises mœurs et la présence continuelle de ceux-ci dans les guinguettes et dans les cabarets étant une cause de déconsidération pour la profession même de mu-* stcien. Dumanoir 1", vraisemblablement dans le but d'arrêter les progrès de la décadence toujours croissante de son empire, substitua à son titre de roi et maître des ménétriers celui de roi des violons. Guillaume II, fils du précédent, plus hardi et plus entreprenant que son père, voulut, dit-on, faire peser le joug de son sceptre et de son archet sur tous les musiciens de France. Non content de régner sur les maîtres de danse et sur les artistes exécutants qui se huaient pour faire danser dans les réunions publiques ou

particulières, il prétendit soumettre aussi à sa domination les compositeurs, les professeurs de chant, les organistes et généralement tous ceux qui se mêlaient d'enseigner quelques parties de l'art musical. De là d'interminables débats dans le détail desquels je ne puis entrer. Des plaintes et des récrimî-» nations très vives éclatèrent de part et d'autre et furent portées, à différentes reprises , devant l'autorité compétente; mais des jugements rendus conlradictoirement ne firent qu'alimenter l'esprit de discorde qui enflammait les adversaires (2). Cela dura jusqu'en 1773, époque à laquelle diverses mesures prises par le roi contre l'association ménestrière en faveur des musiciens, que l'on déclarait affranchis de toute obligation envers leurs anciens confrères, réussirent à dégoûter le sieur Guignon de son trône et de ses grandeurs. Voulant donner, dit-on, une preuve de son désintéressement et de son amour pour l'art, il prit le parti (1) ncltenn document de l'an 1338, où l'on Ironve : » Je Ho- autres qualifications, par ce moiif qae phisiears musiciens qui b€rl Gavcron, roydes ménestreuls du royaume de France. «Puis jouaient de cet instrument et s'employaient à faire danser dans an autre de 1357 et 1369, faisant mention d'un individu nommé les bats et assemblées, refusaient de payer les droits dont ils Copin de Brcquin, ray des menestres du royaume de France, étaient redevables à la communauté de Saint Julien. En 1707, les Deux chartes de la fin du xiv* siècle (1392) citent, en la même ménétriers surprirent des lettres paicntes qui les maintenaient qualité, Jehan Portevin, auquel parait avoir succédé Jehan Bof«- dans leurs droits pour tout ce qui concerne la danse, et y ajouiaient sard, dit Verdelet, dont le nom figure dans un compte des fTient» le privilège exclusif d'enseigner à jouer de tous les instiumenis plaisirs de la reine Isabeau de Bavière (Iâl6-i!il7), puis Jehan de musique en usage à cette époque, notamment du clavecin, du Facien. dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitare, (2) Le nouveau titre de rot (fwvto/on5, choisi par Dumanoir T', de la flûte allemande et traversière, etc. D'autres lettres paoyant paru trop ambitieux, fut abrogé par une sentence du parle- tentes annulèrent celte seconde partie de leur privilège, ou do ment. Il ne fut plus permis aux confrères de prendre d'autre titre moins y apportèrent de grandes resti iciions pour tout ce qui conque ceux de maitre à danser Joueur s d'instruments tant hauts que cernait les instruments autres que ceux dont on se servait hablbas^ et hautbois. Le mot de hautbois avait été ajouté, en 1691, aux tuellemcnt'pour accompagner la danse. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.28% accurate

i56 LE MÉNESTREL OU MÉNÉTRIER DE LA DANSE DES MORTS. d'abdiquer volontairement la couronne et de solliciter lui-même la suppression de son inutile royauté. Ua édit du mois de mars 1773, enregistré au parlement le âl du même mois, exauça ses vœux. A. partir de ce moment, tout rentra dans Tordre, et la guerre cessa entré les musiciens et les ménétriers (l). Comme tous les corps de métiers et toutes les confréries artistiques en général, rassociation des mené* triers de France célébrait à certaines époques de Tannée des fêtes solennelles, notamment sa fête patronymique, celle de la Saint*Julien. On voit au xiv* siècle les membres de cette association s'assembler aussi le jour des Rois, et observer une coutume qui était en vigueur parmi tous les corps gouvernés par des chefs décorés du titre d'empereur, de roi ou d'abbé. Cette coutume consistait à faire ce que Ton appelait une monstre ou revue générale de tous les associés, de tous les sujets du royîuime ou de l'empire. Le roi et le parlement payaient les dépenses qu'occasionnaient ces joyeuses cérémonies. Le fait qui précède peut s'induire d'un passage d'un compte pour la rançon du roi Jean de Tannée 1367. II y est dit qu'une somme avait été fournie pour l'achat d'une couronne émargent que le\roi donna le jour de la Tiphaine au roy des menestrels (2). Un tel usage rappelle celui des musiciens de Rome, et les progressions masquées et publiques du collège des Tibicènes pendant les petites Quinquatries {Quinquatrus minores ou minusculœ) (S). Toutes les associations de ménestrels ou de poêtes-chanteurs, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, comme ea France, ont eu des fêtes analogues; celle de la Saint-Julien des ménétriers fut Tune des plus en vogue et des plus importantes. Elle occasionnait, à Paris, des promenades nocturnes au son des instruments {h)* Ces promenades réunissaient tous les membres de la corporation , parmi lesquels se faisuent distinguer, dans les xvi^ et xvir siècles, les vingt-quatre violons de la chambre royale. On sait que, dès la fin du xiii^ siècle, les états de la maison des rois mentionnent un certain nombre de ménestrels de coUr jouissant des privilèges d'officiers domestiques et commenscuix du palais. Cette musique royale fut complétée et régu* lièrement organisée sous le règne de François T". C'est environ depuis cette époque qu'elle se partagea en deux branchés, en deux corps distincts. Dans le premier figuraient les musiciens de la cftamfrr^, c'est*à*dire les chanteurs et les symphonistes cultivant des instruments, tels

que la harpe, le luth, la viole, Torgue, l'épinette, et donnant leurs concerts dans l'intérieur des appartements ; dans le second, il y avait les violons (basses et dessus), les hautbois, les saquebutes, les cornets, les musettes, les trompettes, lescromornes, les trompettes marines, les fifres et les tambours qui formaient la bande de la grande écurie, ainsi nommée parce que ses membres faisaient partie des officiers de Técurîe. Cette bande d'instrumentistes était ordinairement requise pour les fêtes et cérémonies militaires, pour les entrées triomphales des princes, ou bien pour lesdivertissements et les spectacles de la cour qui avaient lieu en plein air , dans les bois ou dans les jardins. A ces deux corps, il en fut joint plus tard un troisième, composé d'abord de vingt-quatre, puis de vingt-cinq violons, qu'on appela la grande bande des vingt-quatre violons de la chambre du roi. Enfin l'affection toute particulière que Louis XIV avait pour LuUy donna lieu à la création d'un quatrième corps de musique, qui (1) On possède d'assez nombreux documents sur celle guerre (3) Elles avalent lieu aux Idc* de juin. Les membres du colWge înicsliac du royaume de riiarmonic ; nous y renvoyons le Iccicur. des ïibiccnes se réunissaient dans le collège de Minerve, parcoaLes plus Inléressanis ont pour Ulre : Discours académique pour raitnl la ville et se rcudaienl au forum, où ils amosaient le peuple prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des par des sc(:nes et des conccris exécutés dans le temple de Minerve. instruments de musique, et qu'elle est en tout indépendante du (Magnln, Oriy. du théâtre mod., t. I,p. 281.} — Voy. en outre violon. Paiis, Pierre le Pelil, 16Go. In-12. Plularcli., Quœst. rom., 89 ; Val. Maxim., lib. lI,De inst. antiq., D[i\UnoU{Gu\\hume)',Le Mariage de la musiqueavec la dance. cap. v, S ^î Ovid., Fast,^ lib. VI, v. C92; GruL, ïnscripl.t Taris, Guill. de Luyncs, i65/i. In-12. p^ 475^ „» ^q^ ^^ ^ 2G9, n- 2 ; Fest., v MiwuscoLJi. Baisons qui prouvent manifestement que le compositeur de mu- (4) pjies fui ont interdites plusieurs fois Ik cause des abus qui en sique ou les musiciens qui se servent de clat)ecins, luths et autres étaient résultés. Un arrêt dgi parlement du 26 août 1595 fait déinstruments d'harmonie, pour Vexprimer, n'ont jamais esté et ne . fense à toutes personnes de s'assembler et aller en troupes par les peuvent estre de la communautée des anciens menestriers. Paris, rues, y porter luths, mandolles et autres instruments de musique, 1697. Iii-û. — Abrégé historique de la menestrandie, Versailles, et sur quelque prétexte que soit, aller de nuit, à peine de la hart, 1774. I"-16. (1

clibien, Histoire de la ville de Paris, preuves , t. III , p. 28.) (2) Du Gange, Gloss,, vîvMixistelu et Rex ministellorum. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.85% accurate

 prit le nom de bandes des violons du cabinet ou bandes des petits violons. Il jouissait de plusieurs privilèges (i)) et les artistes dont il se composait touchaient leurs pensions sur la cassette du roi. Après avoir donné un court aperçu des associations de ménestrels et de poëtes-chanteurs, il nous reste à entrer dans quelques détails sur l'art qu'ils exerçaient. Les parties les plus importantes de cet art étaient la composition en vers et en prose, l'invention ot Tarrangement des airs placés sur les paroles destinées à être chantées, la translation des vieilles légendes en langue vulgaire et en beaux dits nouveaux , enfin le chant pratique et l'accompagnement instrumental. On n*était pa$ un parfait ménétrier, si Ton ne savait conter en roman et en latin, chanter toutes sortes de chansons, selon le goût de la compagnie, des chan« sons guerrières pour les nobles chevaliers, des chansons d'amour pour les nobles dames ; on n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait jouer de tous les instruments usités, et divertir ses auditeurs par le ohairme de ses concerts, la malignité de «es récils et U grâce de sa pantomime ; enfin on n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait fahre des tours de jonglerie et jusqu'à des enchantements (2). Le répertoire poétique des ménestrels devait être très varié, très complet; il devait contenir une notable collection de chansons de gestes, plus ou moins célèbres, et ^ une grande quantité de chants d'amour. La forme littéraire la plus ancienne, la plus répandue et la plus populaire dans la bouche des ménétriers, fut sans contredit l'espèce de composition, tantôt gale, tantôt triste, à laquelle on donnait le nom de lay. Ce nom parait même avoir eu un sens général très étendu, copme synonyme de chantf mélodie^ atr, ce que les Allemands entendaient par Lieder^ l'on, Gesang, fFeisen^ et ce que nous avons nous-mêmes désigné par les mots noies^ sons^ caneons, quoiqu'il y ait eu des cas oh l'on ait dit notes et lay, comme on dit encore en Allemagne Ueder et Weism, en indiquant plus particulièrement par l'un de ces deux mots les paroles de la chanson^ et par l'autre la mélodie jointe à ces paroles (3). Toutes ces dénominations dans la langue du moyen âge n'eui*ent pas à beaucoup près un sens absolu ; il en fut de même, comme nous verrons plus tard, de plusieurs noms d'instruments : c'est là ce qui rend impossible les classifications savantes, les nomenclatures à bases fixes qui attribuent à chaque chose un seul et même caractère, une seule et même

pro~ priété; tandis que la comparaison des documents vient établir à posteriori qu'elles en ont eu plusieurs et qu'elles appartiennent à des classes tout à fait différentes. La science archéologique est un sable mouvant ; s'aventurer sur ce sol mc^ile formé par la poussière accumulée des siècles, c'est se ménager de continuelles déceptions, des déceptions auxquelles les esprits les plus éclairés et les plus pénétrants ne sauraient échapper. Dans celle élude laborieuse et ingrate, mais pleine de séduisants mirages, on traverse des déserts pour arriver à des ruines. Les trouveurs ou Irobadors provençaux enrichirent le répertoire des méneslrels de plusieurs sortes de poésies qui, dans le xu« siècle, acquirent une vogue universelle. Telles furent les sirventes^ les rotruenges, les pastourelles, tes ton^on^, nommés jeua> partis par les trouvères. La plupart de ces compositions étaient chantées au son d'un instrument* Si l'on se servait ordinairement de la harpe pour accompagner les lays, on employait principalement la rote pour exécuter les rotruenges, et c'est de là que ces chansons à refrain ou retournelle tirent leur nom (4). Les ménestrels faisaient usage de ces différents moules poétiques pour mettre au jour leurs propres élucubrations ou pour raconter des faits, des légendes qui avaient acquis une certaine vogue. Quelquefois les éléments des récits populaires provenaient de faits relatés dans dés vieilles (i) Un des plus curieux est celui dont j'ai fail tnculion. Manuel tk pcumiei olr il. caUmels catanc, général de musique militaire, p. iU, noie 2. Tabu« et cifoni«i » vont ior to« calant. * ^ (Boman de Godefroi de Bouillon, — Voy. (2) VoycE plus loin Tendroii où il est encore question des Jhux ^' ^^^^' Trittan, a, 219.) borieors ribaux. ^^^ J« "«« «• f « noaueiics Et autres mélodies bides. (3) Et Jugleor I cantcnt et laU et ton et dit, (Roman det sept sages, publié par le Dr. Relier, p. 3.) (Roman du Cbevallrr au cygne.) Chansons, sons, lais, Ters, reprises. Clljnsleor violent înis (Voy. de la Rue, I, p. CG-67, et Fauchet, Œuvres, feuil. 551.) Et sons et noies et conduis. (U) On verra plus loin que la rote parait môme avoir élé con(Roman de la rioletie.) fondue assez souvent avec la harpe.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.46% accurate

iSB LE HÉNESTBBL OU MÉNËTRIBR BE LA DANSE DES MOUTTS/ chroniques composées en latjn, en grec ou en d'autres langues, et précieusement conservées par les reli-^ gieux et les moines, qui en faisaient eonu^tre et en Iraduisaimt aux trouvères peu leltréa les passages que ceux«-ci ppuvaient arranger le plus convenablement sous forme de contes ou de cfaansotts ^ dans le style qui plaisait au commun des auditeurs et dans la langue qui se trouvait à la portée de tous. Cest pourquoi il existe tant d'œuvres littéraires du moyen ftge roulant sur la même tradition» racontant les aventures du même héros et reproduisant d'une manière plus ou moins complète, plus ou moins embellie, la même donnée historique ou imaginaire. Quoiqu'on aimAt beaucoup les productions consacrées par une vogue de plusieurs siècles » on n'était cependant pas fâché de porter son attention sur des essais de fraîche date. Aussi vQyons*nous des ménétriers s'annoncer à leur auditoire comme sachant des cbansons nou^ velles, de nouveaux stms, de nouveaux dits (i). A peu près tout ce qui fut créé de la scMrte au moyen âge fut chanté dans ies fêtes et dans les repas, oii j'ai déjà dit qu'on se plaisait à int}*oduire les poëtes^anteurs. Mais il existait aussi des chants composés tout exprès pour ces sortes de circonstances, c'est-iHlire des chansons de table et des chansons de noces. Ces dernières lurent dans Torigine qualifiées par les pré* dicateurs intolérants de carmina diabolica. Nous dirons aussi, en passant, que Ton donnait encore ce dernier nom aux chanimi magiques, que le peuple allait répéter la nuit sur les tombeaux pour faire des évocations et des sortilèges. Quand les ménétriers avaient diverti une noble et brillante assemblée, ils pouvaient s'attendre à recevoir une rémunération proportionnée au plaisir qu'ils avaient hki^ Ces dons n'étaient pas seulement des dons pécuniaires, ils consistaient aussi en chevaux, en habits et en fourrures : une chaîne d'or, une coupe pré* cieuse étaient offerts aux plus habiles (2). Les ménestrels avaient soin , dans les grandes occasions, de se montrer revélus des somptueuses parures qu'ils avaient obtenues, afin d'engager tous ceux près desquels ils devaient exercer leurs talents à faire également preuve de générosité. C'est aus^ dans une intention semblable qu'ils se plaisaient à rapporter les traits de magnificence dont ils avaient été témoins ou qu'ils en attribuaient aux héros dont ils vantaient les exploits. On peut croire que ce fut là une des principales causes de leur avilissement ; car le sentiment de la cupidité les entraîna

souvent à jouer le misérable rôle de parasites. Semblables alors au barde dégradé qui, tout essoufilé et en tendant la main, courait après le char de Louern, roi des Avernes, pour exiger le salaire de ses louanges intéressées (â), ils justifiaient (I) Mais an trouveor bien ayicnt S'il scait aventure noavelle/ (Uoon (le Hery, Tournuymcnt dé i'anieehnêL) (2) S'appaticnt a ces Jongleonrs, Et a ces antres clianteotm, Qu'ils ayciit de ce» clmvaliera Los robes, car c'est lor inestiers. (Fabliau de la Rose vermeille, cité par Borel.) Dans une pircc en vers du xiii* ou du xiv* siècle, inliluldeDe la maaille, un jongleur se vante d'ôlie toujours convenablement payé. Il est vrai qu'il ûc se montrait pas exigeant et se contentait de tout ce qu'on venait lui ofTrir. En aucune place m'avient Que aucuns preudliomiue mo vient For escouter clianrou ou note, Qui tost m*a donné ^a cote, Son garde-corps son bérigaut. Si en suî plus liez et plus baut, Et en cbante pins volontiers^ Tels i a qui de ses deniers Me donne .iiij, ou .iij. ou .ij. Oiez, il i a pins de cens Qui me donent ainz moins que plus, Et je %\ùs cil qui ne refus Denier, monnoie, ne maaille. Ainz le praing, atnçois que je faille, {De la Maille, ap. A. Jubinal, Jongleurs et trouvères, Paris, 1835, 1 vol., in-8».) An matin, quand 11 fu grant jor, Furent paie li jougleor i Li an or.ent an biax palefrois, Beles robes et biaux agrois (bijoux) ; Li attitrés setonc ce qa'fls cstoleut, Tuit robes et deniers avoient ; Tnit furent paie k l^r gré, Li plus povrc ore k plenté. (Roman de *Mre périlleux, cité par Roquefort, Etat de la poés. franc,, etc., p. 89.) La rénnanération pécuniaire des ofliciers du corps de notisiqoe des rois de France, au xiv* siècle, parait avoir rarement dépassé la somme de trois sous par jour. On voit dans un compie de rhdlcl de Jean, duc de Berry, fils du roi Jean (années 1373137a}, que ce prince fit donner lll francs LX s. (trois francs soixante sous) à trot* femmes menestrières de Paris qui avaient cbantéet fait feste devant lui, en son hôtel à Paris. En ISùQ, il fut délivré une somme de soixante livres à Robert Gaveron, roy des menestres pour départir aux menèstreulx qui avalent ^issisté aux noces du duc de Normandie. Le salaire des musiciens variait, du reste, comme on le conçoit, selon le mérite particulier de chacun d'eux et selon le rang et la fortune du personnage qui les employait* (3) Charmés des vers du poéie, Louern prit une bourse cl la lui jeta. Le barde s'en saisit ; et continuant à suivre le char, il chantait : a Les roues de ton char sur la terre, ô roi l foni germer Tor et les faveurs. » (Voy. Ilersart de la Villemarquë, Poèmes des bardes bretons, Discours préliminaire, p. xzii.) Digitized by Google _

The text on this page is estimated to be only 18.28% accurate

h LE WÈSfEVtKBL 00 HtnÉTHEIt DB LA IMkNSB SES UOMÉ, 4S^ la réfleiion maiigiieiqiie JaeofidiHte peuhooorabia de piusiatrsde ses confrères inepirattà Vw des borde&rf ribmap. « Qui bien sordit et qui bien ment, dit ce personnage du vieux conte, cil est sires des chevaliers. » Plus donnent-ils as menteors, as cointaraox (aux flatteurs), as mal pariters, <|u*ils ne font as bons tro^ » veors qui oontruevent ce que il dient et qui de nului ne mesdient (1). » La rotation de menteurs et de flatteurs fut celle que s'acquirent le plus aodeimement les trouvères et surtout les jongleun*» On se 4rompe peut-être lorsqu'on dit que le mot^M^ierté n eut point, durant longtemps, le sens dans lequel nous Fen* tendons de nos jours* Déjà dans le Roman de là Ro$e^ et dans quelques productions antérieures, ce mot et ' ibeauooup d'autres tirant leur origine de la même source ont des acceptions figurées qui semblent faire ^" aUusioaaux défauts reprochés d'ordinaire aux poètes-musiciens : la paresse, la médteance, ta flatterie, 1^ ^ joensonge, la dissipatioji et la sensualité* Ces témoignages défavorables sont toutefois combattus par dee ' £sit8 d'un tout antre caractère, et d'après lesquels on estautarisé à reconnaître qu'il existait on assez grand noàbre, parmi les gens de cette profession, des hommes rangés, honorables, ayant des sentiments élevé» B) et l'atnour du bien* Une chanson de Colin Muset, sur sa vie de ménestrel , nous fait voir de près quelle 3 était l'existence ordinaire d*un jongleur dans les premières années du xfv« siècle. Colin Muset, bon poète À et vielleur habile, avait femme et enfant; il possédait un cheval, un valet et une servante. Il était bien vêtu et gagnait de l'argent. De retour au)<%is, mi Jui faisait fête, l^e riant tableau qu'il nous trace de son inté^ rieur prouve que œ n'était pas à lui qu'il eât convenu d^appliquer te proverbe : Il eêt comme les ménUriert ï .quinarU pas i<8fj[»à-e ffiat^on^mia^eur (2); Des personnages du plus haut r^ng, des seigneurs et même des iQ rois se sont fait gloire de porter le titre de ménestrels. Plusieurs en ont pris non seulement le caractère, mais ^ aussi le costume* On cite parmi les trouvèreset jongleursillustres : Quénes de Béthune; Charles, comte d' Anjou, iç, roi de Sicile ; Jeu de Brienne, roi de Jérusalem ; Blondel, gentilhomme et favori de Richard Ceeur-de-Lion ; ii Richard Cœur-de-Iion lui-méipe; Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre ; Lusignan, comte de la i;. Marche ; Raoul , cliàtelain de Coucy, et beaucoup d'autres. L^s monuments figurés du moyen âge et de la rejji

naissaiicenousoffrentassezsouventdesreprésentationsde trouvères etdejongleursjouantdeteuins instruments ,,. et formant desconcerts variés. Adenès, Irauvèreet ménestrel de Henri III , est figuré avec le costume de joueur ^. de vielle dans le manuscrit n» &28, Buppl. du fonds latin de la Bibl. nationale. La plupart des jeunes héros :,- de légendes et de gestes ont souvent aussi en main des instrunvents de musique, et sont représentés comme trouvères chantant au son de ces instruments des poésies composées ou apprises par eux. C'est ainsi que -^ plusieurs miniatures ou vignettes de manuscrits nous montrent Trislan, ou quelque autre amant infortuné, racontant les peines de son cœur et soupirant des lais d'amour au son de la rote ou de la harpe. Nous voyons aussi dans les livres de piété le roi David prendre la figure et les attributions d'un ménestrel. Un - grand nombre de sculptures, de détails d'ornementation architecturale, dont il ne faut pas retrancher des statues et des bas-reliefs d'église, représentent des scènes musicales et des personnages figurés comme '■ musiciens. Ce sont ou des allégories religieuses, des tableaux de piété, principalement des choeurs d'anges (3),. de saints, de bienheureux , des portraits de la sainte Cécile, des représentations des noces de Cana et de ^ quelque autre sujet biblique, etc., ou des scènes qui n'ont rien d'allégorique, ni de religieux à proprement (1) Les deux bordeors ou troveors ribaucOt ap. Roquefort, Etat sraïue, celle de sairtl Julien, el cek donne lieu de penser que les de la poés, fr.^ p. 2d8. statues des deux patrons de la corporation de^ ménétriers avaient (2) A droite du portail de l'ancienne église de Saint-Julien-des- été réunies à l'entrée de cette église pour indiquer à la foJ3 ? " Ménestriers, on voyait une statue représentant un vielleur qui tenait Torigine et la destination du monument. C'est dans le même but, son arctiet d^ane main et sa vielle de l'autre. Quelques antiquaires sans doute, que Ton avait aussi sculpté sur la façade de ce dernier c'^ ont voulu que cette statue fût le portrait de Goliii Muset qui» un grand nombre de figures d'anges chantant et jouant de toutes T selon des traditions, aurait contribué à la construction de l'église, sortes d'instruments. MlUin» Antiquités nationales, t. iV, n** XU, 0 '^ C'est comme telle que Laborde a reproduit cette figure dans une pi. I, et Dulaure, Histoire de Paris, vol. II [, p. 166, ont donm^ ^ des planches gravées de son Etsai sur l'histoire de la mu$ique^ des vues de l'ancien portail de Saint-Julien. ;, : " t. U P« 30/1. Toutefois on conteste l'exactitude d'une pareille at-(3) Yoy. pi. XIV, fig. 86, le charmant cbteur d'anges musiciens^ /ri-tribuiion, et l'on conjecture avec plus de fondement que la statue tiré d'un

projet de frise qui fait partie des plans primitifs de la dont il s^agit représentait le moine saint Genès en costume de mé- cathédrale de Strasbourg, lesquels remontent aux xiv*, xv* el néirier. De l'antre cèté do portail, en effet, on voyait une autre xvi" siècles. Digitized by Google

 parler, mais q»i attestent la part que les usages de la ménestrandie eurent dans les mœurs du moyen âge et jusque dans les cérémonies du culte. La réunion de musiciens qui figure sur le vieux chapiteau de Téglise Saint-Georges de Bocherville est donc interprétée dans le sens littéral comme un simple concert donné par des ménestrels* Ce curieux monument, que Ton a fait remonter d'abord au xu* siècle, ensuite au xi^, contient onze personnages occupés à jouer de divers instruments de musique. Au milieu d*eux est une femme qui, le corps renversé, Ja tête posée sur uq vase, les pieds en Tair, semble exécuter un tour de jonglerie. J'aurai souvent occasion de citer les instruments que tiennent les musiciens du chapiteau de Bocherville en parlant de ceux qui figurent dans les Danses des Morts ; mais il existe un second exemple plus positif encore, quoique plus récent, du rôle impartant que jouaient partout jadis les ménestrels. L*au« teur d'une magnifique publication, qui seule suffirait pour éterniser la mémoire de Tartiste, du poète, du savant et de l'écrivain, qui Ta entreprise, M. le baron Taylor, dans son Foyage pittoresque de l'ancienne France^ a, je crois, signalé le premier tout lintérêt que présente, au double point de vue de rarchitecture et de la musique, le curieux édifice situé à Reims, au milieu de la rue du Tambour, une des phis anciennes de la cité. Ce spécimen remarquable de larchitecture civile du commencement du xiv« siècle, ou de la seconde moitié du xiii«, est la Maison des chanteurs^ des musiciens ou des ménélfiers^ dite aussi, mais à tort, des comtes de Champagne. On annonçait, il y a quelque temps, la démolition ou la ruine prochaine de cette maison, dont la partie extérieure était encore assez bien conservée quand M« le baron Taylor entreprit de la décrire. Elle occupait alors, dans la rue du Tambour, une longueur d'environ 67 pieds, et formait deux maisons bien distinctes. Toute l'ordonnance du i*ez«de-chaussée avait été bouleversée par suite des travaux nécessaires pour approprier cette partie de la maison à Tusage du commerce et de l'industrie. On n'apercevait plus de toute la décoration première que deux ou trois arcades, qui peut-être elles-mêmes provenaient dé mutilations postérieures. Cependant, plus haut, la façade de Tédifice avait conservé d'anciennes sculptures pleines d'intérêt, rappelant son aspect originel. Ces sculptures consistaient en cinq figures de musiciens assis et de grandeur naturelle, qui jouaient chacun d'un instrument diiféi^eat. Le premier, à gauche, tenait une flûte et un tambourin. On voit

une partie de cette figure et les deux instruments indiqués planche XX, figure 176. Le second musicien jouait d'une musette ou plutôt d'une cornemuse, dont le chalumeau a une forme assez bizarre (pi. XV, fig* 108). Le quatrième avait une harpe montée d'un petit nombre de cordes; le cinquième une vielle à archet. Un seul , celui du milieu , c'-est-à-dire le troisième, avait les mains libres. M. le baron Taylor pense qu'il frappait sur un instrument de musique que Ton avait cassé et qui, selon lui, devait être un tympanon< Ces musiciens, ainsi que nous l'apprend le célèbre voyageur, étaient vêtus de simples tuniques et de hauts-de-chausses à la façon des artistes du xiv« siècle. Des consoles supportaient ces statues. On voyait au-dessous de chacune d'elles des choristes en surplis engagés à mi-corps dans le mur et servant de culs-de-lampe. Derrière les musiciens assis, étaient des niches peu profondes à fond plat ; elles étaient terminées en ogives et lobées. « Quant à l'histoire de cette jolie habitation, dit M. le baron Taylor, elle est parfaitement inconnue, » et nul document écrit ni imprimé ne l'a encore éclaircie ; mais, à défaut d'enseignements historiques, » son nom, sa décoration singulière, ne peuvent-ils passe prêter à une hypothèse admissible? et ne pour» rait-on voir eh elle, au lieu d'un hôtel des comtes de Champagne, qui n'étaient rien ii Reims et n'y pos» sédaient rien, le lieu de réunion de confrérie des musiciens et chanteurs d'église, si nombreux dans » cette ville, en un mot, quelque chose de semblable à la maison de Saint-Julien des Ménétriers qu'on » voyait autrefois à Paris?» Tout le monde a si bien compris que cette ingénieuse supposition de M. le baron Taylor était le vrai mot de l'énigme, que l'on a renoncé à l'ancienne dénomination de Maison des comtes de Champagne pour adopter définitivement celle de Maison des ménétriers; et c'est sous cette dernière dénomination que l'édifice est étudié, dans les copies qui nous en restent, par tous ceux qui s'occupent d'archéologie, et surtout d'archéologie musicale. Il ne faut pas oublier, au sujet des musiciens du monument gothique de la rue du Tambour, de mentionner un détail assez intéressant qui n'a pas été relevé plus haut : c'est qu'un de ces musiciens semble être distingué de ses confrères par une couronne de roses Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.48% accurate

 qui orne son front. Or cette couronne de rodes est le chapel de fleurs que les ménestrels obtenaient à la suite de leurs jeux poétiques comme récompense de leur habileté (1). Quelquefois ces couronnes étaient leur propre ouvrage ; ils fabriquaient eux-mêmes ces dons galants pour les offrir aux dames ou bien aux soupirants d'amour qu'ils aidaient de leurs conseils (2). Je ne pense pas qu'elles aient servi à désigner en toute circonstance, comme on Ta prétendu, la royauté de la ménestrandie, et qu'elles aient été, à ce titre, portées uniquement par le roi des ménestrels. C'était, je le répète, une parure galante et quelquefois emblématique que l'on aimait à échanger, et dont les jéiines gens se faisaient don réciproquement. C'était, en tous cas, pour les poètes et pour les musiciens qui s*en étaient rendus dignes, une marque d'honneur, et souvent, quand ils les recevaient des mains de la beauté, Un gage d'amour. De tous les instruments anciennement cultivés par les poëtes-chanteurs, la harpe occupe le premier rang; elle s'employait surtout pour accompagner les lais. On voit, dans un passage du ronmn du roi Hom, que les habitudes de salon obligeaient toutes les personnes présentes k une fêté bu à un banquet de s'en servir tour à tour pour faire entendre un prélude et un chant Mais, indépendamment de la harpe, il y eut beaucoup d^autres instruments de tout genre entre les mains des ménestrels , selon les ressources de la musique aux différentes époques et dans les différents pays. Les principaiix furent la rote, la vielle, la cliifonie, la gigue, le tambourin, le psaltérion, les cornets, trompes, muses, flageolets, cornemuses, naquaires, etc. Je donnerai des détails sur cet objet dans les chapitres suivants. Les instruments les plus usités pour la danse étaient le chalumeau, la cornemuse, le hautbois, le tambour et le tambourin accompagné de la flûte ou flageolet, la vielle et la rebèbeou rebec. En Allemagne, quand Tart instrumental eut fait des progrès, les Pfeiffer employèrent dans le même cas des flûtes, des tambours, des trompettes, des Zinken, des trombones, l'instrumeat nommé Leye^^ dont j'expliquerai ailleurs les différentes significations, et quelques instruments de percussion d'un genre particulier, principalement les cymbales. On présume que le luth servit aussi assez anciennement pour Taccompagnement des danses* En dernier lieu, l'instrument appelé en allemand Drehleierj en vieux français, ckifonie^ en français plus moderne,

vie/te, en latin, lyfamendicorumj en italien, girondaribega ou ribeca^ fut, ainsi que le violon à trois cordes, abandonné aux ménétriers apprentis et même aux musiciens ambulants de la plus basse classe, aux mendiants et aux vagabonds, d'où leur nom dHnstrwnents truands (3). Giraud de Colençon, auteur du xii* siècle,, donnant des conseils à un jongleur, nomme les principaux instruments qu'un bon musicien devait connaître : « Sache jouer, dit-il , du tambour, des tablettes, de la symphonie, de la citole, de la mandore, du mono)» corde. Fais garnir la rote de dix-sept cordes; sache harper et bien accorder, et tirer des sons agréables » de la gigue. Fais résonner les dix cordes du psaltérion. » Enfin, à ces divers instruments, Giraud de Colençon ajoute les trompettes (estives), les cornemuses, la iyre et toutes les clçches du temple (cascavels), c'est-à-dire, peut-être , le carillon. L'auteur des Deuoo bardeors ribaux fait une énumération analogue. Comme il imagine, dans sa fable poétique, que deux troupes de musiciens ou jongleurs se sont rencontrées dans un château, et veulent divertir le seigneur par une querelle (note) qu'ils font naître, il place dans la bouche de chacun d'eux toutes les forfanteries que l'amour-propre peut inspirer à des gens trop prévenus en leur faveur. Les deux ribaux affirment tour à tour qu'ils connaissent tous les poètes, leurs (1) On lit dans des lettres de grâce de 1401 : • Les eompagnoos t'ne pticele me pria » de la paroisse Sainle - Marguerite, en la ville de Saint-Quentin, si- ^'" ^?" "f* ^" If ?^*' »r gnifièrcnt qu ils donnerorent un chapeau de fleurs au mieux chan- com longement kc gi mesissc. •« tant une chanson de ce sitcle. « (Ou Gange, t. VI, p. 20, col. 2.) (^„, ca^ [ehapel] a v^ Fhur. - voy. Ach. Jubinal, \V Si sai porter consels damors Jongleurs et trouvères, p. 17.) Et faire chapeier de Hors. Colin Mn^^f H»nJtn 1iT^"T"^'*"'*"r'^ (3) Au xvii' siècle, il était dëfcudu aiït ménétriers non reçus cohn Muset, dans une de ses chansons dit : : j, . j x » » i» . . . .,.,,.. maîtres « d entreprendre à Tavenir sur Texercice des joueurs d'inEtjalai faire un chapelet ^ , . , , j, . , , j , En la Terdor » strumenls de musique et de Jouer d'autres violons que du rebec, » Je ie fis bel et oointe et net Les dessus, basses ou autres parties de violon leur étaient inter-* (ci»n«>„de,^,S»;:.2?.tSorde,l^,,,.*/„m«., dits ; en ca, de contrwenUoB. 11. éiaieul cond.mn& ï la priwn. t. u, p. 208.) ^ vingt-quatre uvres d'amende et au bris des instruments. 21 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 18.33% accurate

 contemporains ; qu'ils savent conter en roman et en latin ; réciter les aventures des chevaliers de Charlemagne et du roi Arthur; chanter un grand nombre de chansons de gestes, et d*aatres de toute espèce; jouer des instruments de différentes sorbes, comme vielle, muse, frestel, harpe, chifonie, gigue, armonie, salteire, rote; pratiquer mille jeux plaisants et divertissants, mille tours de force et d'adresse, mille escamotages et enchantements ; enfin , au besoin, dit l'un d'eux , faire un peu de cuùine (1). En vérité, comment ne pas reconnaître le mérite de gens qui possèdent des connaissances aussi variées, des talents aussi divers! Ailleurs on trouve encore le portrait d'un parfait joi^leur; mais» cette fois, très sérieusement tracé (2). La dissertation qui précède ayant pu donner au lecteur une idée génénde de ce que fut au moyen fige la profession de ménétrier, j'appellerai de nouveau sou attention sur le personnage qui est le r^éseotant de cette profession dans la Danse des Morts. Toutes les rondes funèbres n'ont point ce personnage. On le cherch^ait vainement dans U Danse des Morts des manuscrits allemands décrits par Massmann, manuscrits qui appartienneiU, comme oa sait, k la moitié du xv* siècle. On ne le trouve pas non plus dans le Doêen tanz , mit figuren clag linioii^fiwrf, mais on le rencontre dans les deux Danses b&loises, dans la Danse Macabre, dans celle de la Chaise-Dieu, dans les Simtdachres d'Holbein et dans quelques autres Danses imitées de celles-là. Ces différentes représentations font passer sous nos yeux le type du ménestrel ou ménétrier du xiv« au xvii* siècle. 11 se montre à nous tenant les instruments employés d'ordinaire pour la danse, et portant le costume qui était sans doute le costume distinctif des gens de sa profession. Ce ne sont pas en effet les vêtements modestes dont les peintres des groupes funèbres l'ont revêtu que l'on pourrait prendre pour ces riches parures que les seigneurs donnaient aux ménétriers en récompense de leurs services. Dans la Danse du Petit«Bàle (tâl3), il est représenté nu-tête et tenant de la main gauche un dessus de hautbds ou un grand chalumeau; le squelette le prend doucement par le bras et fait de l'autre main le geste de quelqu'un qui donne amicalement un avis (voy. pL Y, fig. 38). Les savants qu'intéresse l'histoire du costume au nooyen âge ne aianqueront pas de remarquer que le musicien porte un vêtement mi-partie. Dans la Danse du Grand-^Bâle (xv* siècle), (1) Voy. le passage où rua des joDgleun vaDle

ses tateu en maskiaect en cuiatee, dans RoqueCori, Etat d» la poéMie ffançaitè^ p, 290 : Les deitx bordeors ribaux. Le fabtiau, si ioiéressanr pour rhistoire des andeos méoétriers, que je viens de citer encore une fois, provient des msa. delà Bibl. nat., fonds Satot*Oerma}n/Q* 1830, loi. 69, ¥ % et même fonds, n* 7218, fol. la, v*. U n'a pas été publié seulement par Itoquefort , il se trouve aussi dans Robert, Fa^ bliaux inédits^ p. 16 ; A. Jubinal, Œuvres complètes de Rotebœuf, 1. 1, p. 831. Le Grand d^Auiay Ta reproduit, nais en Tabrégeant, dans son recueil de fabliaux, t, 11, p. 369; Leroux de Liucy en a cité et traduit des fragoients dans Tintroduclion de l'ouvrage qui a pour litre : Recueil de chants historique» frençai» , depuis le m* jusqu'au XTiu* siècle (Paris, 18i7), p, xxiv et suiv. Gomme satires dea jongleurs contre leurs confrères, on peut citer, outre les Deux bordeors, une pièce publiée par A. Jubioal, dans ses Jongleurs et trouvères^ sous le titre suivant : Lss tuboureurs* C'est une pièce bonne à consulter pour riiisloirc de la méaesirandie. (3) Ou du moins d'un personnage qui pourait passer pour tel. Blegabres regaa après li. Cil sol de nature de cant, Onques niM n'en sot phM, ne Umi t De los estrumeiM aol nalilrit. Et de diverse canterie ; St malt soi de iaia et de rote, De viele sot et de rote t>ellrect'deaateHoo p« harpe sot et de cbaren. De figue sot, et de tinipbwile Si savoit assez d'armonie ; De tous glez et k graut planlé» Plain fu de de boaioairelé i FOC œqnHeildÉal] Disoieot li gens, à son tent Omit cri Oex im ieglawi Et Dex de tôt les cbanteon. {▲p. P^ Paria. Jtfaa. fr., I, p. a»U> htm an paMage da rooMia de Fiamença^ on peoi aussi prendre une idée des dléments ordiaabres d'un coocect de Jongleiirs : Apres si ievon li Jugleor; Caaeua tô^ vole dira analr A donc auiiffas retentir Cordas de mania lempradnra. Qui soeup novella violadnra, Ni eanao, ni detoort» ni lais Al plus que.poc, atan al trait. Dans viola lais del Canbrefott, Et l'autre od de Tintagoil t L*ua cantet tels des fis amani, . Et Tautre cel que fais Ivana { L*us menet arpa, Tautre viuta ; L'us flautella, l'autre slula ; L'us mena giga, Tautre rota t L'ua dii lo» mots et l'antre la nota» (Ap. RayDouard, Lex, rom,, I, p. 8 et 9.) Ces aortes de oa&ceru aTaient ordinairement lien après lei repas. En void un qui fut donné pendant les fêtes d*iu i<Nini<»* dont faitmentfon un auteur du xiii* alède : Facto fine cibia v^a tmba raeutlt ad artei, Qnisque suai repetftt Inde ptaoeia volena : Hic canit. auditom dntoedine vocU anIcaM, lUe refert lyrico carminé gesta docum. Hic tangit digitif diatinctas ordlne cbordas. Hic facit arte sua duloe sooare lyram. Tibia dat varias per mibe foramlna vooes,

Dant quoqne terribilem tympana p«isa aonnm. (Jastin. Upp., ▼. Helbom., ScripK rtr. Germ., .1.1.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 14.60% accurate

LE MÉNESTREL OC MÉNÉTRIER DE LA DANSE DES MORTS. KS il a un coslmne quelque peu différent de celui qu'on lui vmt dans le tableau do Petit-Bftie ; il est coiffé d'une sorte de bonnet, et porte par-dessus ses manches justes des manches larges, ouvertes et tombantes. Il a une bouteille à sa ceinture, et tient de la même mani^ que dans la peinture murale du Petit-Bile Tinstru* ment dont j'ai parlé plus haut. A ses pieds g!t un autre instrument que Ton peut prendre pour une flûte. Le spectre lui joue du violon comme pour lui rendre plus agréable k passage de vie à trépaè. Autour des flancs du squelette passe un cordon ou une courroie qui retient une petite botte placée devant lui, et dont je n'ai pu m'expliquer l'usage. Le musicien tient de la main droite le bout de ce cordon (pi. V, fig. 29). Le texte du Petit-Bâie donne au ménétrier le nom de Pfiffer {Pfeifftr)^ le texte du Grand-Bâle, celai de KUbepfé/fer, ou Kirbepfeiffer (1). Les quatrains explicatifs ne sont pas tout à fsdt semblables dans les deux Danses, quant aux idées qu'ils expriment (2); mais pour le sens général , on peut les rapporter tous les deux & la traduction donnée de ceux du Grand-BAle dans l'édition de Birmann et fils en 1830^ Cette tra» duction , la void : La Mort au Ménétrieiu Çà, qnei air allons-nous Jouer? Quoi? la chanson du gueux ou Tair du Pot qui danse ? Mais le jeu ne taut rien^ il le Irat avouer, a tu B'f Hens «nier poar mariner la. cadence. FtiPOIfSE DU MÉfféntTCR. 11 n'était poinl de fêle oà, malgré la distance, • On ne me vU porter mon instrument joyeux; Adie« 4011$ ttespcofils l «a brayasie cadepoe . Ne doit plus anîner les danses ui les jeux (3). La plus ancienne édition de la Danse Macabre, celle de 1485, regardée comme la première, paisqu'on n'a pu jusqu'à ce jour en découvrir une plus ancienne, contiei)t, dans la treizième gravure de la suite des groupes, la figure du bfiénestrel qui fait pendant à celle dé Ladvocat (4). Cette même figure est reproduite (1) Kirbe ou KUbe, kerniess^, foire; Ktlbepfeiffer^ ménétrier La mow m wwKim, forain ou ménétrier de viUage, autrefcris ménétrier du bas métier^ Notre Damse de» aoitf ert ««eace iainiftMr* aujourd'itui simplement WK«tté*«mr. llDousy «aiivicimjo«e«ra€cla^ (2) Danse du Peilt-B-lle {Kletn-B^êel) , 1315 : Ausrt bien de loa te«|» me <r«it4l poMt 4e Me . Toiii. Où ne retentit ta «Miaettef Stoez in din ofifT lier nfiller ^^^^' sacke que» chez nous, il faut changer de ton : Dtt niost danxe» den rczer ^ Mort ne danse pas ainsi qne la Boabrelfe. Ich pfiff dir in recht«n mo^ ^ »<>«* d" a»^"^» *'" • ^'^^ «" »«*«'. ^"^<*

<»AlsobdTwersldesKcisersgno.. . Voyons si je pourrai, rader i« vtoton î ^^ Pour toi qui, si souvent, fis sauter fa gnsetta '****• Danse, àtontoor.unrlgtdoa. ich habgepfiffea mengen Ueigen réponse nv mauam a la Mo». Bede prafTen vnd Icigen «^ ^ ^^ ,_.. . ...^ NunmotzichanaenJàmerMts Chacun dans «m méileriiiéiite4|nû. Iboftotc, Das utiwt Hûr nuivt uad froude^anli. ^^^^ ^^ "'* deonemi que celui qui l'ignore, j ^, j «Al /-r. r. I. On sait que la musique esl im charme ditin, Danse du Grand-Bâle (Gross-Bagel) : Plos p«iMtnt niie k Tte. . Ton. Un joueur sait, avec adresse, Was wblln wir for ein Tàntzlc haben : Apaiser U douleur, dissiper la tristesse ; Den Betller odcr schwartzcn l^naben, ^^ ^®"" *** P^"» bourrus il adoucit le fiel ; ii^4n Kilbehaas, apial wer nicht gants ^^ <Hève, en un mot, une àihe jusqu'au ciel. WeraluaochnichtaDdiesemTanti. Si, loin de servir Ma danse. J'avais, dés ma plus tendre enfance, iULBEPFEiFFBiu Employé mes talenb« à des concerts pieux, Kein kilb war mir wegshaib zu wcil. J'irais aujourd'hui, tout joyeux. »BTonichiiidrthabbraditmeiB^eat! Me jolnére sa sacré eboBur dea ang», JhraMsausn.'vregmiiszlchinttBotb, P«ur ebanier wec eua Die Pfelir ist g'faUen mir iue Koth. Les divines louanges (Voy. Massmann, Die Baseler Todtenidnze, lï. Die alten HeimzeUen ^" monarque des deux. der Todientàuz-Gemiide in Deuischand, tab. x.j (Û) tin proverbe français du xvi* s»cle étaWt «B f»jfi|irech^ (3) Dans les anciennes éditions de la Danse de Bâle, gravée par ^ ment semblable dans une intention satirique : Mérian, on trouve de mauvais vers français qui ne sont point une t hea di traduction , mais Lien une longue paraphrase des quatrains alle^ nc^h^^Basiicn "iwigieur. mands. Les voici : (Boviiu. j*«>p.) Digitized by Google

HORT& dans les éditions subséquentes. Le dessin du squelette et du ménétrier que je donne pK Y, fig. 30, est tiré dç l'édition d'Antoine Vérard (vers 1500), petit in-fol. Ce dessin représente le ménestrel dans un costume h peu près semblable à celui qu'on lui voit dans la Danse du Grand-Bâie. Il est coiffé d'une sorte de toque ou béret, et a de grandes manches ouvertes et pendantes. De la main droite il tient un instrument qui est aussi un hautbois. A son bras gauche est passé le chapel de roses^ prix de ses talents ou récompense de ses services. Derrière lui on voit, couché à terre, un instrument qui, dans la gravure de l'édition d' Antoine Yérard (f 500), est monté de cinq cordes. Le squelette prend le musicien sous le bras. Dans sa main gauche il tient le manche d'une sorte de bêche ou de pelle de fossoyeur qu'il porte renversée. Dans le beau manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7310, 3, et intitulé Danse Macabrée^ le ménestrel n'a point de hautbois et ne tient aucun instrument ; mais derrière lui , et vraisemblablement comme une imitation de la Danse imprimée, gît un instrument monté de quatre cordes que l'on pourrait prendre, à sa forme échan* crée et à la belle rosace qui le décore, pour une guiterne ou guitare (pi. Y, fig..31) : il porte au bras droit sa couronne ou chapel. Les vignettes des livres d'heures qui présentent des sujets tirés delà Danse Macabre reproduisent aussi le ménestrel ovi ménétrier, mais réduit à de très petites proportions, en sorte que ie dessin de l'instrument à vent donné au musicien, comme celui de l'instrument à cordes couché à ses pieds, y est encore plus imparfait qu'il n'était dans les figures précédentes. On pourra, du reste, s'en convaincre par l'inspection du dessin de la figure 3&, pU Y, que j'ai empruntée aux Heures de Simon Yostre {Heures à Vusage de Rome, 1&99, 1 vol. in-8 sur vélin, avec encadrements et figures dans le texte). Quant à la grossière édition de Troyes (Jacques Oudot) elle reproduit l'image du ménestrel comme je l'ai donnée même planche, fig. 32. Ydci les strophes rimées dans lesquelles la Danse Macabre explique l'apparition du nrasicien. Le texte le plus ancien est tiré de l'édition de i486 (Paris, Guyot-Marchanl) ; le texte le plus moderne, en langage plus poli ou renouvelé, est celui de l'édition de Troyes (Jacques Oudot, 16&1). Le Mort (1). Ménestrel qui daoses et notes (2) Sauez : et atiez beaa maintien. Pour Taire csioir sos et soles : Quen dicte vons, alons nous bien, M68trc vos faull puis 9 vous tien Aux autres cy : ung tour de danse» Le contredire n'y vault rien, Maistre doit

monstrer sa science. Le MiNESTECL. De danser ainsi neusse cure, Certes tresenuiz je meu mesle : Car de mort ncst painne pins dure, Jay mis sub le banc ma vielle. Plus ne cornera'y sauterelle (3), Nautre danse : mort men relient, La Mort. Ménétrier qui danse et noues Apprenez avec beau maintien,^ A mille sots, a mille sottes, A votre avis allons-nous bien. Je veux vous apprendre pour rien. De la mort la légère danse ; Je suis un danseur ancien. Maître doit montrer sa science. Le M£r£trier. De danser ainsi Je n*ay cure. Et le désir ne m'en prend point. Il n'est point de peine pki» dure Qoe de crever en son pourpoint. Et neanimoins, o mort cruelle, H faut vouloir ce que tu veux : (1} Bemarqtions qu'il y a ici le mort et non pas la mort , et qu'il en est de même dans l'édition d'Antoine Vérard, qui est du commencement du xvi« siècle. Au contraire , dans les Icçops plus récentes, la mort remplace définitivement le mort. J'ai fait connaître la raison de ce cbangementdansJa première partie de mon ouvrage (voy. Symbolisation, personnification et représentation de la mort) ; et je ne crois pas me tromper en disant qu'elle est encore une preuve significative de l'assimilation de celui qui a cessé iVétre au principe destructeur de l'existence, à la mort. assimilation qui, Je le répète, a déterminé l'emploi du squelette comme représentation de la mort personnifiée. (2) Une correction à la main, faite très anciennement dans l'exemplaire de l'édition d'Antoine Vérard , conservé k la Uibliothèquc nationale , nous donne comme variante : Vous mènent rier qui danse et note Scai:e7 et avez beau maintien.... (3) Danse vive et gaie qui devait être analogue à celle que les Italiens ont nommée saltarello ou saltarella, 11 est à peine uécesi Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.03% accurate

LE MÉNESTREL OU MÉNÉTAIER DE LA DANSE DES MORTS. 165 Il me fault obéir a elle. Adieu violon, chanterelle, Tel danse a qui a cuear nen lient (1). La mort n'écoule point mes vœux. {Ce présent livre est appelle Miroer salutaire pour toutes (Xa grande Danse Macabre des hommes et des femmes hisgens : Et de tous estatz, et est de grant utilité et recre<icion. toriée et renouvellée de vieux gaulois en langage le plus Paris, Guyot-Marchant, 1686.} . pply de notre temps. Troyes « Jacques Oudot.) L^édition de la Danse Macabre avec texte latin et la réinopression de ce texte dans la compilation de Goldast donnent en assez mauvais vers la substance des paroles françaises qu'on vient de lire (2). On sait que dans la réimpression de Goldast les figures manquent* La Danse des Morts de la Chaise-Dieu nous olTre un élégant ménestrel coiffé d^un chapeau à plumes et portant barbiche et moustaches. A ses pieds, comme dans la Danse Macabre, est un instrument à. cordes couché à terre. Le spectre, qui rejette son bras en arrière pour prendre celui du jeune musicien, lui tourne par conséquent le dos. Lui-*même n'e voit pas encore Tborrible apparition , mais le contact glacé de la main avide qui le saisit suffit sans doute pour ravertir. (Voy. pi. Y, fig. 33.) Steinhauer^ Tauteur du Fado marù poème du xvm* siècle dont j*ai fait connaître ailleurs la forme et le plan, consacre aux musiciens un passage assez étendu. 11 ne choisit pas seulement un type unique pour les représenter, il fait intervenir successivement tous les membres d'une chapelle et d'un orchestre. Gomme les distiques latins que chacun de ces personnages récite en réponse à Tappel de la Mort ne laissent pas d'être quelquefois plaisants par les jeux de mots qu'ils contiennent, je les destine à clore le présent chapitre. MUSICI. MORS. Musice plaode manu , pede plaudiio , voce , chdyqac Sic omnis teirîcœ Mortis amaror abit. Capella Magistxr. Vado. morî , ludat jam Musica mcesta Piano Jlle^ro tœdet luderè, vado jmori. VOCALISTiB. DlSGAlinSTA. Vado mori , poleram modulando saxa movere ; Mors Immou maaet duraque , vado mort. snire dé faire observer que ce nom vient de saut, en itaUen salto, parce que Tair et la danse y procèdent toujours en sautillant. La plupart des danses écrites m modo di saliarello sont à trois temps, d'un rbythme boiteux et inégal. Telles furent les forlanes de Venise et les gigues anglaises. Dans ces derniers temps une espèce de valse, connue sous ie nom de sauteuse, a été à la mode en France. Les Allemands entendaient par saltareUo une danse courte d'une

allure presie et dégagée, d'un mouvement vif et rapide, laquelle n'était autre chose que le Nachtanz, dont j'ai parlé longuement dans le premier chapitre de celle seconde parti^. (l) On trouve une variante de celte pensée mélancolique dans cet aulVe proverbe : Tel chante qui au cœur n'a joie. Au xin» siècle, il était gépéralemeni reçu de dire : Tel fois chante II mencstrien Que c'est de tous li plus coarreciez, « Quelquefois le ménétrier chante, tandis qu'il est le plus triste de toute la compagnie. » (^) Musiccts. Vado mori, gaadens, non gaadeo tempore longo, ' Ilandi diinitto gandia, vado mori. navKK MORTIS DocEnns husicuu. VenI, mime, qoi cantnsel odas Choreasque eu m modulaotia Harmonica cboreantibus das Arte tua fusa Istitla Cerne si nos in hae pnesentia Imus bene, pande nobis iter. ScieDtiam sine fellacia Bonus del>et pandere magtofer. Musicus. Choreare taliter non euro Non gratenter hoc volo facere SI mors adest, Tivere non spero Ouopnodotnnc |>ossum choreare? Plus neqnibo sonos evomere. Mors me tenes casibus in islis. Talls radit choreas ducere Cuius cor est languidis et triatis. {Roderiei,êpi9e. Zamor^ spéculum 4MMîum statuûm totius orbis ieitaramtsortem generishumani, fjusquecommoda et incommoda reprœsentans , ace. Macabri spéculum mortici' num, ex bibl. Melch. GoldasU. Hanov., lots, 4S) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.17% accurate

IM LE MÉNESTREL OU AiÈNÉTRlER I)E LA DANSE BES VOKtSL ALTISTA. Tâdo mori, ^ox, spes, et amor festinat in altum « Ad tttlf {»ré|p«it> (^«dia , vado nork Terorista. Vado ikiori , ceclni modulamina dulcia quondam ; llaec est fioalis naenia : vado mori. 6a«usta» Vado mori, qucratos imiior moribundus olores, Fata cano rauco guitare: vado mori. INSTUUMENTISTiE. Organista. Vado mori, folles expiraveres gemcnies, Kmic mea mnteêcunt organa^ rado mtni. , TWRBtSTA, Vado mori , si mors non esse surda , movere Te mea debeiet musica : vado m<Nri. . CirsiBALISTA. Vado mori, pectides resonanlia cymbala mukcnt, Mortem non muicent cyml>ala, vado mori. ViOLINISTA. Vado mori , rupta non possum ludere chorda , Corde nec abrupto vivere, vado mori. *' , . Gambista. Vado mori , cliorda Mors semper oberrat eadem , £st audilori nausea, vado mori. VlOLONCELLISTA. Vado mori, resona mea pandurella irophaea, Augebo cœli ca^itica, vado mori. ViOLONISTA. Vado mori , perrtimpe tttvm poTufura ^rt-^im-^^emi Ludens illudens t«r-ta-ra1 Tado neri. GORMICCSC.* Vado mori , plenis inAavi ewmua iiucçis Nunc mea suspendo corntia: vado mori. BUCCUfATOR. Vado mori , binas cava buccina clangit in am*es , Ut sistar coram judice, vado mori. FagotistA. Vado nori , viiltu consuevi flare rabenti , Nanc einaos animam palleo , vado mori. iiAUTBOlSTA. Vado aori , careo splramine , ncscio ikre; Mors mea constrinxit guttun, vado mori. TUBIGEIff. Vado mori , stertam , donec clangore tubamm fiKCitere tnmuli fornice , vado mori. Ttupanista. Vado «orh, resonum date tympana pulsa-tu-muliufnf Sic ego cum sonitu transeo, vado mori (1). (1) Vado mori, ^ve via omnts camis^ Morte dttce, mortalibus vero. Argentorati , typis M^khioris î^auschingeri , f Toi , in processione mortu(ynim monstrata» Autkore Antonio Steinha- p. 22-2/i. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.00% accurate

LE CBANTftE, CHANOINS OU CHAPELAIN DE LA DANSE DES MORTS. iM CBAFimS QUATWatWKD. I<e CWmmtaf^, Cfcumolne ou Cliiipeliiiii 4e la lliiiifle des Blortki, Les noms de chantre^ de chanoine et de chapelain ont été souvent pris dans une commune acception ; quelquefois aussi ils ont été distingués de manière à indiquer différentes charges ou emptoèk On lit dans Guillaume du Peyrat, que la chapelle de plain-chant du temps de Catherine de Médicis était composée « d'un mattre et de douze chantres ou chapelains y h,\ix gages de sept vingt Hvres chacun, d^oD » clerc de chapelle k soixante livres de gages par an. Les chantres ou chapelains Plantaient tous tes » jours à la suite de la cour les heures canoniales ou réglées, reçues au nombre de sept en réglise chpé» » tienne, suivant le verset du psalmiste : Septies in dielaudem diœi Hhi, fort à» propos à cause des sept dms » du Saint-Esprit, et pour les mystères du nombre septénaire. Entre lesquelles heures canoniales les m^ » tines, y compris les laudes, tiennent le premier rang. » Et à un autre endroit on lit encore dans le même auteur: « Nous apprenons de Tureturetus (in lîbro singulari de capellis et capellanis ftegum, fol. 76.), » chapelain de Philippe IV, roy d'Espagne, qu*en ht chapelle du roy d*Éspagne, de mesme sont distes tes y> hautes messes par ses chapelains ; à sçauoir, chapelains de Tautel ou chantres y et les basses ntesses en » son oratoire par ses chapelains, qualifiez chapelains d'honneur ou du banc (4), qui sont les plus estimés » entre les officiers ecclésiastiques du roy. » A la cour des rois de France , avant la révolution de 1789^ tous les ofTiciers ecclésiastiques étaient divisés en trois ordres, dont [chacun reconnaissait un chef immé^ diat. Dans le premier ordre étaient les aumôniers du roi servant par quartier, dans le second les cbi^Mlains ordinaires , les huit chapelains ^ les huit clercs , le clerc de chapelle ordinaire^ le sacristain , les dev sommiers. Quant au troisième ordre placé sous la direction immédiate du mattre de chapelle, il compre* nait : premièrement, les officiers de la chapelle des grandes messes, lesquels devaient servir à Tautel aux grandes l^tes; secondement, le corps de musique de la chapelle, composé d'un grand nombre de musiciens, et, oomme on disait alors, âe symphonistes. L^usage d'avoir une chapelle bien montée et des diaptlains pour dire la messe ou les prières de chaque jour, ne fut pdnt ufte prérogative de la royauté, car on voit, dès le x* siècle, de grands seigneurs déployer le même faste religieux

dans leurs proprea résidences* Il n*y eut pas jusqu'aux simples particuliers qui ne voulussent avoir des chapelains. On donnait jadis la qualification de prineipaua^ ehapelams aux chanoines de là sainte Chapelle de Paris. Quant au nom de chanoine, c*esiun mot qu*on dérive du grec xœviov, qui signifie règle. D'après Topinion la plus commune, ce fut sous les règnes de Pépin et de Charlemagne que Ton commença de donner ce nom au clergé des églises épiscopales. Dans ces temps-là, les chanoines mangeaient aune même table et demeuraient dans un même cloître sous la direction de Tévéque. Le sens du mot s*est peu à peu modifié, et quoique le clergé des cathédrales ait cessé depuis longtemps de vivre en commun, cependant le nom de ehanainê est resté aux ecclésiastiques revêtus de canonicats. Avant la révolution, il y avait des églises dont les chanoines étaient obligés de faire preuve de noblesse. Mais Ton pouvait aussi posséder un canomeat sans avoir em* brassé les ordres, surtout lorsqu'on était de noble lignéjB. Néanmoins les laïques qui n'étaient reçus que par honneur et par privilège dans quelque chapitre de chanoines n'avaient pas ordinairement voioo au chapitre ei n'étaient point prébendes, c'est-à-dire n'avaient point droit au revenu temporel du canonicat. Les chanoines étaient obligés dé résider dans le lieu où se trouvait leur église, et d'y chanter l'office divin aux heures réglées» Du reste, leurs fonctions n'avaient rien de pénible, et ils ont souvent trouvé moyen de se les rendre tout à fait douces et commodes. Au siècle de Louis XIV, d'après Boileau : (1) CiÊppellmi éa tafioo. Atanl MfliiBéft ptrcc ^e dans le» amt les t^ptaictie» rayito» uadis qm let^slwsciMpQMni cteagrandes cérémonies, où paraissait le roi , ils pouvaiem s'aaiMr taicat ton» éeboal» Digitized by Google

i5B LE CHANTRE, CHANOINE OU CHAPELAIN DE LA DANSE DES MORTS. Ces pieux fainéants faisaienl chanter matines, Veillaient à bien 41ner, et laissaient en leur lien * A des chantres gagés le soin de prier Dieu. Mais les chanoines étaient beaucoup moins indolents lorsqu'ils songeaient à se divertir. Comme les églises, les monastères et les maisons épiscôpales participèrent pendant longtemps, par toutes s^ortes de fêtes burlesques, à ce que Ton était convenu d'appeler la liberté de décembre, les chanoines en profitaient euxmêmes, et n'étaient pas les derniers à se signaler dans ces réjouissances. A Lisieux , le soir de la SaintUrsin, ils faisaient une cavalcade en habits grotesques, avec des tambours et des hautbois, A Noyon,.en 1 416, un chanoine de la cathédrale exerçait les fonctions d'évéque des saints innocents. En d'autres temps de Tannée, par exemple le jour de Pâques, comme à Besançon , les chanoines exécutaient, en chantant, une sorte de branle sacerdotal, qu'on trouve désigné dans les manuscrits sous le nom de bergeretla^ et pour lequel on croit qu'il existait quatre différents airs ou chansons (1). Dans plusieurs diocèses de France, on observa pendant longtemps des coutumes analogues. Les chanoines et les chapelains des églises canoniales dansaient ensemble en rond dans les cloîtres et dans les églises mêmes, lorsque le mauvais temps ne permettait pas de danser sur le parterre ou gazon des cloîtres. Il en résultait, assure-t-on, un spectacle des plus plaisants et des plus risibles. Le concile général de Vienne et celui de Bâle proscrivirent ces divtotissenaents sacerdotaux ; mais l'ancienneté de cet usage le fit maintenir dans beaucoijp d'églises, sinon intégralement, du moins en partie. En plusieurs endroits, notamment ^ Besançon, les chanoines se consolèrent d'être privés du plaisir de la danse en se livrant à celui de la bonne chère. Ils régalaient leurs collègues et subordonnés, et, pendant les fêtes de Noël, de Pâques, de. la Pentecôte et de saint Jean l'ÉvangéUste, ils donnaient à dîner au maître de musique et aux huit enfants de chœur. En ces mêmes jours, les dignités et chanoines donnaient aussi à dîner aux chapelains, qu'on appelait familiers^ et aux musiciens. Ces festins, ces galas ecclésiastiques, tirent leur origine d'une coutume fort ancienne et de la vie commune observée autrefois dans léis chapitres. On lit dans la vie de saint Ulrich, évêque d'Augsbourg.au x« siècle, qu'au jour de Pâques il invitait ses chanoines à dîner, qu'il leur servait de la chair d'un agneau et des morceaux de lard qui avaient été bénits à l'autel pendant la messe, qu'il passait le temps de ce repas dans une

sainte joie, et qu'à l'heure marquée une grande troupe de symphonistes venaient dans la salle où ils exécutaient différents airs de musique^. Je termineraice qui concerne ces singuliers usages en rapportant le trait original d'un chanoine diacre d'Evreux, nommé Bouteille, qui vivait vers l'an 1270* Celui-ci avait fondé un obit le 28 avril, jour où commençait la fête connue sous le n.om de Procession noire d'Évreux. A cet obit était attachée une forte rétribution pour les chanoines, hauts vicaires, chapelains, clercs, eufanU de chœur, etc. Mais le fondateur avait exigé que l'on étendît sur le pavé, au milieu du choeur, un drap mortuaire aux quatre coins duquel on mettrait quatre bouteilles pleines de vin et une cinquième au milieu, le tout au profit des chantres qui auraient assisté à ce service. En allemand, les chanoines se nomment Stifls ou Domherren, ou bien encore Charherren, littéralement seigneurs ou maîtres du chœur, parce que c'est dans le chœur qu'ils se rassemblent pour dire ou chanter leurs prières. Dans les chapitres, on désignait autrefois par le nom de chantre des cathédrales et collégiales, ou grand chantre, un chanoine revêtu d'un office ou bénéfice, qui le rendait ordinairement un des premiers dignitaires du chapitre, et qui lui affectait l'intendance du chœur. On le surnommait grand chantre et quelquefois;>rimîc/er, pour le distinguer des simples chantres et surtout des choristes à gages. Le grand chantre portait dans les fêtes solennelles la chape et le bâton cantorar(2). ,It donnait le tonaux autres (1) Dans la première partie de cet ouvrage, J'ai donné, p. 70. en Lcbcr, Collection des meilleures dissertàtiofiè . notices et traités note, le premiei «couplet de Tune de ces chansons : c'est celui que particuliers relatifs à l'histoire de France IX d A20 et suir nousafaiiconnalirerauteurd'uneleuredarw/eifercurede France (2) Ce WWon.^ialt figuré dans ses ftrm^ w^f ma^an/iil « du mois de septembre 17/|2. Celte lettre a été réimprimée par digoilé. . Digitized by Google

chantres en commençant les psaumes et les antiennes (1), comme fait en Allemagne celui qu'on appelle Farsànger. tl était d'ailleurs obligé à la résidence, et ne pouvait se dispenser d'assister au chœur dont la police lui était dévolue. Dans les actes latins, les chantres sont nommés cantores^ prœcentores^ choraules. Le neuvième canon d'un concile de Cologne leur donne le titre dé çhorévéques, parce qu'ils étaient les évéques ou les intendants du chœur. On pense que l'office de chantre existait dans les églises chrétiennes dès le IV* siècle. A partir du pontificat de saint Grégoire, des écoles furent créées en divers lieux pour perfectionner le chant ecclésiastique et pour donner de bons chanteurs à l'Eglise ; la plus célèbre fut celle de Rome. Les chantres sortis de cette école instruisirent ceux de la Gaule et de la Germanie. Ces derniers, d'après le témoignage des historiens, avaient des voix très rudes, très criardes et très difficiles à assouplir (2). Cependant ils se figuraient qu'ils savaient bien chanter, et ne se soumettaient qu'avec peine aux ordres des souverains qui leur enjoignaient d'observer les règles de la musique grégorienne (â). Sous le règne de Charlemagne, une grande contestation s'éleva entre les chantres français et ceux du pape , les premiers voulant être supérieurs aux seconds, et ceux-ci , en revanche, prétendant être les maîtres. Charlemagne se fit juge de cette contestation, et dans une espèce d'apologue où il laissait clairement entrevoir sa pensée, tout en évitant de blesser trop profondément l'amour-propre de ses chantres, il donna gain de cause aux Romains (&). On a toujours reproché aux chantres, chanoines et chapelains, d'être fiers et arrogants, de pousser très loin la morgue et l'insolence. Guillaume du Peyrat rapporte quelques traits prouvant que ce reproche était souvent fondé (5). On sait comment Boileau, dans son Lutrin^ a conçu et tracé le (1) Dans certains cas , il exécatait aa chœur des salutations qui ressemblaient â une danse grave et anliqne. Gela s'appelait haller^ Ainsi , par exemple , on disait : « Le grand diantre ballera au premier psaume. » (2) « Le chant de toutes les églises des Gaules , avant la pre» mièrc race de nos roys, et même sous leur règne, étoit fort rude » et désagréable à Toreflle. » {HisU eceléê. de la cour, ou les Anti' quités et recherches de la chapelle et oratoire du roy de France ^ depuis Clovis J jusqu'à notre temps , par Guillaume du Peyrat. Paris, 16Û5, in-fbi.) (3) « Une plus parfaite science de chanter fut répandue par » toute la France , à la prière de Pépin , par les chanteurs dû » Papi\ n

(Du Peyrat, foc. ci(., p. 150.) Quelque temps après, Charlemagne envoya des clercs à Rome pour y recueillir les vrais préceptes du chant grégorien qu'il désirait introduire en France dans toute sa pureté. « Carolus rex oflensus dissonantia ecdesiastici n cantus inter Romanos et Gallos, et judicans jnstius esse de pnro » fonte quam de turbato rivo bibere, duos clericos Romam misir, o Ht auihenticum cantum a Romanis discerent, et Gallos docerent. » {Sigiberti chron.^ ad. ann. 776.) H pMa même, dans la suite, le pape Adrien de lui envoyer deux de ses chantres les plus fameux, Théodore et Benoit, et quand 11 les eut obtenus, il ordonna que i'un irait à Metz et l'autre à Soissons, pour y fonder des écoles de musique. La venue de ces chantres italiens et la fondation de ces deux écoles déplurent beaucoup aux Français. {h) « Et reversus est rex piissimus Carolus, et cclebravil Romœ Pascham cum Domino aposlolico. Ecce orta est contcntio per dies festOH Paschae Inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Gain melius cantare et pulchrius quam Homani. Dicebant se Romani doclissime cantilerias ecclesiasticas proferre, sicut docti fueranla S. Gregorio papa, Gallos corrupte cantare, et canlilenam sanam destruendo dilacerare. Quse contentio anic Dominum regem CarOlum pervenif. Galli vero propter securitatem Domini régis Caroli valde exprobrabant canloribus Romanis. Romani vero propter aucipritatem magnae doctrinae eos stultos, rusiicos et indoctos velut bruta animalia affirmabant , et doctrinam S. Gregorii praeferebani rusticitati eorum ; et cum altercatio de neutra parte fiiiiret, ait Dominus piissimus rex Carolus ad suos cantores : DIcite palam quLs purjor est, et qnis mellor, aut fons vlvus, aot rivuli ejus longe decurreotes? Responderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos aulem eJus quanio longiusa fonte recesserint, tanio turbulentos et sordibns ac immundiiiis corruptos. Et ait Dominos rex Carolus : Revertiminf vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corrupislis canlilenam ecclesiastica m. » (Vita Caroli Magni permonachum Engoli9mens.t ap. DuGhesne, Scriptores hist, Francor,, t. Il, p. 75.) (5) Cet anlear prétend que les chapelains de Charlemagne avaient, en général, le défaut d'être orgueilleux à Texcès. Celui, dit'il, que Ton dépeint, d'après le témoignage du moine de SaintGall , comme ayant été audacieux et superbe entre tous , poussa un jour la témérité jusqu'à faire une demande insuhante et déri* soire à Notker le Bègue, parent de Charlemagne. Un enticiicn que ce dernier avait eu avec le grand monarque ayant excité la jalousie du chapelain , ce chapelain, le trouvant dans l'église de Sain 1 -

Gall, appuyé sur son psautier, lui adressa ces paroles : « Nous » sçavons que tu es le plus docte homme du monde , que lu sais » par études toutes sortes de sciences, et par ta bonne vie et par » méditation ordinaire tu as révélation de tous les secrets célestes; » c'est ponrquoy nous désirons apprendre de toy si tu le sais a » quoy Dieu s'employe, et ce qu'il fait maintenant au ciel. Ce saint)} personnage lui répondit sur-le-champ : Oy (oui) , je le sçay et le i* sçay très bien : car il fait maintenant la même chose qu'il a » toujours faite, et laquelle il fera ressentir en bref à toy-méme. II » élève les âmes humbles et abbaisse les superlies. » Réponse, ajoute du Peyrat, qui ne fut point faite par esprit de vengeance, mais par esprit de prophétie ; car peu de temps après le chapelain, ayant fait une chute de cheval , et s'étant cassé la cuisse , ne put obtenir sa guérison qu'après avoir demandé pardon à Notker et avoir imploré l'assistance du saint homme qu'il avait offensé. Guillaume du Peyrat cite encore comme un type d'orgueil un ecclésiastique de la chapelle de Catherine de Médicis. Celui-ci, qui se nommait Philibert de Lorme, eut maille à partir avec Ronsard, en sorte que VHomère des Français^ comme l'appelle du Peyrat, fit contre lui une satire intitulée : La truelle crossée, parce que cet abbé avait été maçon. 22 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 22.70% accurate

170 LE CHAÎiTRE . CHANOINE OU CHAPELAIN DE LA DANSE DES MOBT». caractère d^an chantre. Dans le Doten Dantz mît figurm doge und <miw&rt, le spectre, puiaiit au cha se sert des expressions vivantes : O toi, chanoine orgueilleux ! {Du Stolzer jDomfterr /) Indépendama Ja fierté, on reprochaîl encore à cette classe d'ecclésiastiques sa mollesse, sa nonchalaiioe, son dévot réîsme. De là le dicton : Mener uf%e vie de chanoine, pour dire mener une vie douce et tnanquillc. Enl chantres gagés passaient pour fréquenter trop assidûment les vignes du Seigneor, d'où résulta ui dicton : Botrc comme nn chantrey qui fut l'équivalent de : Boire cemmenn templier ^ boire c&mme mww Dans la vieille Danse allemande que j'ai citée plus haut, le Domherr {der Domherr)^ qui est dis d'avec le chapelain (rfcr/fappeWan), dont la figure se rencontre un peu après la sienne (voy. pi fig. 44 et 46), se montre couvert de son aumusse à oreilles, et tenant à la main un lÎTre d'hean squelette s'avance vers lui en pinçant de la harpe comme pour accompagner le diant do chanoine, la Danse xylographique du xv« siècle, tirée du manuscrit de Heidelbcrg, et publiée par Massma saint personnage affecte de prendre une attitude pieuse et pleine de componction; ii joint les m; semble attentif au son de l'instrument dont joue le squelette (voy. pi. XIII , fig. 8S). Cet instmmei le texte désigne sous le nom de pfeife, est, dans Timage xylographique dont j'ai donné la reproductio corne ou cornet que le squelette eml>ouche. La Danse du Grand-Bâle et celle dm Petît-Bâle n'attr point ici d'instrument an spectre, quoique le texte fasse positivenïent mention du pfeife. Dans le Petit le squelette n'est remarquable que par le reptile qui lui passe autour du cou. Dans Mérian (Danse du lière des dominicains), il a cela de particulier, que l'artiste Ta représenté, non pas avec une tête de mais avec un visage humain dont on distingue parfaitement les traits. Le chanoine qu'il prend par la en gambadant ne paraît pas très effrayé. Les quatrains de la Danse du cimetière des dominicains g par Mérian et ceux de la Danse du Petit-Bâlc et des manuscrits cités par MassoMUiQ présentent le i sens; mais l'idiome et l'orthographe diffèrent. Voici la traduction libre en vers français qui en a été di dans l'édition de Birmann et fils, en 1830 : La Mort au CHAifonns. Dei MBs.liarM»ni6fK tas oreille iraurrie £ipèfe CBOêr goéier dTagrc^ables accords ; Mais de root sifflet entend les sons discords (1) : Ce «era désormais la senle mélodie. |

(£P0K$fi DU CHAHOllIE. Jovr et iiuU de mes diams la grave mélodie Remplissait le saint lien du nom du Roi des rois ; La Mort ra terminer met citants avec ma vie , El son aigre sifflet déjà couvre ma voix (2). Dans les Simulachres d'Holbein, le squelette nionlre au chanoine une horloge de sable. Derrièn est un oûicier qui tient un oiseau de proie ; un fou ou la Folie raccompagne. On a joint à celte gravi double texte que voici : Tu vas au chœur dire tes heures , Prianl Dieu pour toy et ton proche. Mais il faut ores que lu meures. Voy tu pas Pheure qui approche 7 (I) « So merket auf ! Oer Pfeiffen Sckal^ » eic <2) Voici le texte aUemand de ces qyatraiaa d'après la plut ancienne leçon : Der tôt. lier chorphaf, hânt ir gestingen jor Sfiezeu sanc in inrem chôr, So merkt ôf miner pbtféii «chai, Verkiindet iu des tôdes val. Dn CBOKBEiak. iGh bâa $U eineMcherre fri Gesangen manec liepliche melodt. Des Todes phtfe slét dem nilit geltcb Sie bat tô sére encbr«ok«t micb. La version dn ms. de H[eideri)erg H> (14û3-û7) met : Cahonicus. In cboras cantavi mdodias qaas adamavi, Dêscrepat itle fouus et ««rtl^ Mate toM» Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.01% accurate

'^1 IS LES INSTftUlUKTS 0£ VUSlQiE DES IXANSES DES MORTS. 171 Tu pefis ecce ehoran pompa eoBiffaiiff freqtienli ; M» ag€, ijc bMTSs fMe pRcaete l«as^ Nam te Cala vocant, iUa morieris in bor«% Qax tibi fert trislem non revocanda diem. N'cMibU(»^ pas de dire que le mèfsm pef soooage est aussi dans la Danse Macabre et dans quelques autres Danses plus ooooderaesw Dans la Daase Macabre il essuie les sarcasmes da squelette, qui se moque très trrévéreocieaseiQeikt du chanoim prébmié. Ce pauvre clianoiûe se retire de la scène du monde, en disant : Que feraî-jc de tous ces biens Qoe fay mohwmnez dans Pëglise? GHAPITBfi GIHQUIÉME. J'ai déjà fait pressentii' Timportance et Tiatérèt qui s^attacbeut aux Danses des Morls par rapport à rhistoire des instromentsde musique. En effet, malgré rimperfection évidente du dessin dans les anciennes représentations de ces Danses, imperfection qui rend certains points douteux, on peut néanmoins se faire une idée assez eaiacte, d'après les figures qu'elles contiennent, des principales formes assignées à un grand nombre d'instrunoents dans les xiv% xv% xvr et xvir siècles*. La plupart de ces instruments datent d'une époque très reculée, et furent d'un usage général au moyen âge. Or, si Ton considère la rareté des mo-» Duments figurés qui déterminent d'une, manière authentique et suffisamment intelligible la nature et les éléments de la musique instrumentale pendant cette période, on reconnaîtra la valeur et l'utilité des renseignements que nous fournissent à cet égard les images des rondes funèbres, quoique ces renseignements, à vrai dire, ne nous amènent pas sous tous les rapports à une certitude complète. Mais cette certitude, doît-OQ se flatter de Tacquérir en un pareil sujet? Je ne le pense pas. Les musiciens les plus instruits^ lesarebéologues les plus exercés, n'ont pu triompher jusqu'à ce jour des difficultés sans nombre que présente Thiatoire des instruments en général, et plus particulièrement celle des iostruments du moyen âge. Ce sujet, par l'immense quantité d'objets qu'il embrasse, par la variété d'asp^^ts ei les changements de ^gnificatioa que l'mfluence des temps y a introduits, engendre de lui-noême la confusion et qpposeaux efforts les mieux dirigés des obstacles qui semblent au pi*emier abord presque insurmontables. Cependant, quelque embrouillée qu'elle soit, on parviendrait à foi-ce de patience, et après de longues études, àéclaircir cette matière, si l'on n'était à chaque instant détourné de la bonne voie par les indications n^nsongères ou

contradictoires des documents que l'on consulte. Au nombre des causes qui ont contribué à rendre ces documents extrêmement suspects sous le rapport de l'exactitude et de la véracité, il faut signaler la légèreté des écrivains, et surtout des poètes, aussi bien que la négligence des peintres, des sculpteurs et des statuaires, Cest pourtant à enx que s^adressent d'ordinaire ceux qui veulent plonger leurs regards dans le passé pour en connaître tes mœurs et les usages. Le peu qu'on a tracé de l'histoire des instruments est en partie basé sur tes iiidicstioi» qu'ils cmt fournies. Les bomioes spéciaux, les théoriciens et les savants qui étudiaient mathématiquement Tart des sons, tout occupés quMls étaient de musique spéculative, ne nous ont presque rien transmis sur ce point intéressant de la musique pratique. Quant aux musiciens de profession, aor exécutants, qm auraient pu le mi^ix mus faire coimaltre la nature des agents dont ils se servaient pour interpréter les œuvres instrumentales, ils paraissent avoir été étrangers à la coutume d'écrire des traités ou des monographies analogues à ceux que nos artistes exécutants ont publiés et publient encore ^^aqite jour. On cbercberait donc à peu près vainement dans la littérature de l'antiqurté, du moins dans ce que nous en connaissons, des ouvrages exclusivement consacrés à la description et à la pratique des Digitized by Google

 instruments €hez les peuples païens. On ne serait pas plus heureux si Ton fouillait les annales des premiers siècles de notre ère ; enfin, la même stérilité s'est rencontrée jusqu'à présent dans lé moyen âge (1), malgré le nombre assez considérable d'érudîts qui s'y mêlaient d'écrire sur des matières musicales. Ce n'est qu'à partir du xvi« siècle que l'on découvre enfin quelques livres traitant spécialement et scientifiquement des formes* des propriétés et de l'emploi de plusieurs sortes d'instruments depuis longtemps connus, mais qui jusque*là n'avaient été que nommés ou décrits succinctement dans des ouvrages de tout genre. Les personnes qui ont des connaissances bibliographiques devineront sur-le-champ que je veux parler ici du peUt traité de Sébastien Virdung, imprimé à Strasbourg en 1511 , de celui de Martin Agricola, publié à Vittenberg en 1519, avec des figures d'instruments et des explications en vers, puis encore d'un autre traité • non moins rare et non moins précieux , composé par Otlomarus Luscinius, dont le véritable nom en allemand était Nachtigall (Rossignol). Ce dernier traité, intitulé Musurgia^ fut aussi imprimé à Strasbourg en 1536(2). Quelque intéressantes que soient ces deux productions, elles laissent encore beaucoup à désirer pour l'intelligence des instruments du moyen âge, car on y doit signaler nombre de lacunes et d'omissions. L'Organographia de Michel Pr^&torius, laquelle forme le tome second de la vaste encyclopédie musicale que ce théoricien a publiée sous le titre de Syntagma musicum (â), est infiniment plus complète et plus riche en dessins d'instruments ; mais on observera que l'auteur vivait à une époque déjà très éloignée de celle ou l'on veut se reporter ; si bien que les renseignements qu'il nous fournit sur les anciens instruments n'ont plus le cachet de certitude et d'authenticité que le travail d'uq contemporain n'eût point manqué de leur imprimer. De tous les écrivains qui ont traité des antiquités de l'art, Praetorius passe, a juste titre, pour avoir été l'un des plus exacts ; et cependant que de choses il nous laisse ignorer que d'anciens documents nous révèlent! Nous ne saurions pas encore les noms d'une foule d'instruments employés par les toénestrels et les jongleurs, si des passages de romans, de fabliaux et d'autres pièces, en vers ou en prose, ne les avaient fait connaître. Nous ne serions pas mieux renseignés sur les fqrnjes données aux instruments de cette époque, si nous n*en avions trouvé des représentations dans les vignettes des vieux manuscrits, dans les gravures des anciens imprimés, dans les sujets des

peintures murales, dans les détails d'ornementation des édifices religieux, dans les compositions des vitraux d'église, et enfin dans les tableaux placés à l'intérieur des temples et des couvents. Malheureusement ces témoignages n'ont pu fournir que des données incomplètes et souvent même de simples conjectures. Le vague et l'incertitude qu'ils laissent dans l'esprit autorisent les interprétations les plus contradictoires, et l'on peut penser que, parmi les suppositions auxquelles ils ont donné lieu, les erreurs ne manquent pas : il en devait être ainsi. Ces témoignages n'émanaient pas d'hommes compétents et intéressés par leur profession ou par la nature de leurs études à se montrer exacts et bien renseignés sur tout ce qui avait trait à l'art musical. Quelquefois même ils étaient donnés par des ignorants ou des indifférents. Cet inconvénie^nt est inhérent, en général, aux sources qui proviennent de l'antiquité : voici pourquoi. Les poëtes, dans leurs citations, sont sujets à réunir et à confondre des choses qui n'ont aucun rap(1) n faut dire pourtant que M. le baron de Reiffenberg, à dung, Prieslcr von Aoiberg, etc. Strasbourg, 1511. — MusicainBruxelles, possède un manuscrit du xiu* Mècle, contenant le sirumentalis deudsch, etc., von Martin Agricola. Wittemberg. traité d'Alain de Lille, De planctu naturœ, avec des annotations 1519. — Ottomari Luscinii Musurgia, seu Praxis mtmcœ, Arou gloses en flamand écrites par un contemporain, et que dans ce gentorati, apud Joannem Scholtom, aiino GbrisU 1536* cnneux document on trouve les instruments de l'époque décrits (3) Mich, Prœlorii syntagma musicum ex veUrum et repl commentés, ainsi que des dessins à la plume qui en donnent centiorum ecdesiasticorum attctorum lectione, polyhistorim la figure et sont joints aux nolos. (De Reiffenborg, Le dimanche , consignatione , variarum linguarum notatione^ hodierni seculi Rrnxelles, 183/i, in-12, t. If. p. 2C9.) Le ms. n*» 171 de la biblio- usurpatione, ipsius deinque musicœ artis observatione collectunu llièque de Gand contient aussi un petit traité des instruments à t. I, II, lif, lGl/i-lG!8, tn-ti". A la partie qui traite des inslrucordes remontant au moyen âge. Peut-être découvrlra-t-on dans mcnis de musique est annexée une très riche colleciion de gra1a suite plusieurs autres ouvrages du m^me genre, qui , s'ils ne vures représentant la plupart de ceux dont on faisait usage depuis sont pas précisément des monographies ot des traités spéciaux , la (in du xv* jitscju'du commencement du xvii* siècle. Quelques auront néanmoins du prix pour les recherches. instruments encore plus anciens y sont également flgurés. (2) Musica gedutsch und a^Asgezogen durch^ Sebiislianum VirDigitized by Google

 port entre elles, ou bien à les présenter à une place et sous un point de vue qui en donnent une idée tout à fait fausse. De là des contre-sens inévitables. Tantôt, chez eux, ce n^est qu'une inadvertance passagère ; tantôt c'est un manque de connaissances fondamentales dans la matière traitée ; mais le plus souvent ce sont des concessions faites à la rime ou à Tharmonie du style. Gomme on cherche dans les productions de la muse, non la précision scientifique, mais le brillant de Tinspiration , on ne relève ni ne blâme de telles inexactitudes. C'est un tort cependant, car elles ont dans la suite de fâcheux résultats. Il arrive une époque, en eifet , oii le livre, oublié des littérateurs, à cause de son ancienneté, mais à cause de cette ancienneté même recherché par les archéologues, devient dansTopinion des érudits un titre précieux, un document historique. Un mot qu'on y remarque, parce qu'il se trouve amené et placé de telle sorte qu'il paraît avoir un sens conforme k l'opinion que Ton s'est faite à frtori , acquiert la valeur d'un renseignement certain , d'un argument en règle, d^une preuve positive et incontestable. Et pourtant ce mot, que le poète a pu mettre là au hasard et souvent à la place du terme propre qui lui manquait, signifie peut-être tout autre chose en réalité que ce qu'on veut y voir. Indépendamment des noms faussement appliqués à certains objets, il y a les anachronismes, et, indépendamment des anachronismes, les expressions figurées de la langue poétique, lesquelles peuvent donner lieu aux plus plaisantes méprises (1); il y a enfin les fautes et les étourderies des poètes eux-mêmes, celles des copistes et des traducteurs (2), puis les variantes orthographiques (â) et mille autres causes d'erreurs qu'il serait trop long d'énumérer. Si un instrument se trouve mentionné dans un livre, il n'est pas dit pour cela que cet instrument ait été encore en usage dans le temps où le livre parut; et s'il n'est mentionné nulle pari dans les écrivains d'une époque qui en citent d'autres, on ne saurait rien inférer de là contre son existence à l'époque même dont il s'agit. La même observation s'applique aux représentations plastiques, tant du paganisme que de la chrétienté. Il est vrai qu'au moyen âge, les artistes qui traitaient des sujets historiques, et même des sujets de l'antiquité, se conformaient généralement à l'esprit, aux mœurs et aux coutumes de leur époque, si bien qu'ils calquaient le passé sur le présent de la façon la plus naïvement grotesque (A). Mais on sait aussi qu'ils ont quelquefois reproduit. (1) Je me flgare qaelqae musicien des temps à venir,

étadiant les anliquilés de son art, et prenant au pied de la leitre certaines expressions consacrées de nos poètes , par exemple , ces vers de LamarUne : Et, oédant mm oombattre au fooffle qvi m'iospirt» L'hymne de U raison 6*élança de ma lyre. Ou bien : Heareax le poète insensible ! Son luth n*est point baigné de pleurs. On bien encol*e : Quelquefois seulement, quand mon âme oppressée, Sent en rhythmes nombreux déborder ma pensée. An souffle inspiraleur du soir dans les déserts, Ma lyre abandonnée exhale encor des vers. S*H n'est suffisamment inslruit, ces divers passages ne manqueront pas de lui faire supposer : 1* que ies poêles du xix* siècle cHaicnt de grands musiciens , et qu'à l'exemple des rapsodes de la Grèce et des ménestrels du moyen âge, ils chantaient leurs poèmes en s'accompagoant d*un instrument ; 2* que le luth et la /yre leur étaient familiers; 3* que ces instruments étaient encore d'un usage général vers le milieu de xix* siècle , puisqu'ils sont mentionnés par les poètes de cette époque. Si le hasard veut, après cela, qu'il ait occasion d'examiner des images satiriques ou des monuments sérieux, tableaux, statues, dans lesquels l'arlisle ait appliqué à un personnage des temps modernes les traditions iconologiques de l'antiquité ; s*il voir, par exemple, un grand poète tel que Goethe, un grand -musicien tel que Mozart, représenté tenant en main la lyre^ il sera plus que jamais |)ersuadé que la lyre était un instniment cher au» poètes et aux musiciens du xix? siècle , que cet insirumeni avait, même encore dans ces temps-là, la forme que lui donnaient les anciens Grecs. On va sans doute objecter qu'il faudrait être plus qu*un ignorant pour commettre de telles balourdises. Mon Dieu , qui nous dit que nos érudits^ en interrogeant le passé , ne se soient pas exposés à en commettre tous les Jours de semblables. Je pourrais citer des erreurs et des méprises échappées à des savants , d^ailleurs fort estimables , qui valent bjen celles-là. (2) Le fragment du psaume xcvii , que j'ai cité un peu plus loin, montrera jusqu'à quel point les variantes des traducteurs diffèrent entre elles et s'éloignent du texte original. (3) « Ceux i]ui ODt jeté les yeux sur nos anciens manuscrits» » dit Roquefort en parlant des manuscrits tracés dans la langue V romane, ont dû remarquer qu'aucun mot n^avait une orthogra» phe fixe et déterminée. J'ai quelquefois compté» ajoute-t-il, • jusqu'à trente variantes orthographiques, et ces variantes se y trouvent dans le même ouvrage, souvent dans la même page, » si le mot y est répété plusieurs fois, et surtout si l'ouvrage est » écrit en vers. » (Roquefort, Mémoire sur la nécessité d'un gloss. général de l'ancienne langue française,

) Le même auteur à recueilli trente et une formes différentes pour le seul mot airagne^ arache , erane et irantaigne. Il arrive souvent que le nom d'un instrument de musique est con^léiement dénaturé par ces caprices de langage , en sorte qu'on est tenté d'appliquer ces différentes dénominations à des instruments différents. {fx) « On aura saus doute observé que les écrivains français du » XII* et du XIII* siècle ne pouvaient s'imaginer qu'il eât existé » d'autres lois , d'autres hommes , d'autres gouvernements , que «ceux sous lesquels ils vivaient. £n rapportant les belles ar.llons »des grands hommes de l'antiquité, ils leur prêtaient les habitudes, » les opinions et les erreurs de leur temps. De cette ignorance qui Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.97% accurate

i7fr LES INSTHVXENTS 1>E MLSIQCJE DES DAKSBS 1>E» lK)RTâ. diaprés des types consaci'és, eertains objets docil oo ne se serrait plus de leur temps^ mais doot oix aiioait à se semrenir. Néanmoins, dans les Danses des Morts, je ne tes soapçorme pas de cei ingéoteiu archaïsme ; tesinstnnneiits qu^its y oDt représentés apparUeBMot étiàemeùmky soos la forme qu'on leur voit« à Tari do fEN^yen &ge. Si ces dessins, relatinMieiit k la stmciiiredes înstrameirts, ne, corroèoreot pas toujours les téimignages des écrivains, c*est que, dfmie part, les écrivains, et surtout les poêles, sont fart vagues, fort mexaets dans leurs descriptions^ et que, de l'autre^ Les peiotres sont encore plus vagues et plus inexacts que les écrivains et tes poètes dans tes figures qu'ils tracent des instruments» Je veux Insisteir quelque peu sur cette observatîon, parce ifm je ne la crois pas sans utilité pour l'art musical, et en général poui* tous tes arts. N'est-41 pas reconnu, en efiet, que tons tes arts et toutes les sciences se doivent un coutuel appui, un concours réciproqm ? ne leur appartient-il pas de se consolider, de se développer, de se perfectionner l^nii par Tautre? Ëb bien , cette condition serait-die remplie si, dans les emprunts qu'ils se font, ils oubtiaient de tenir compte des toîs» des règles, des usages propres à chacun d'eux ? 11 est permis de répondre nëgativeme»t. Sans doute tes beaux-arts, notamtment les arts plastiques, ne peuvent descendre à une imitation prosaïque et servile; ce n'est pas là non plus ce qu'on pcéteud exiger. On veut seuLement qu'ils se renfeiiDent dans les limites du vrai et du possible, tout en revêtant la réalité des séduisantes couleurs de ndéal ; car s'its donnaient toujours une idée fausse des choses dont ils sont appelés à conserver le souvenir, qtfêl parti en tirerai t*on pour la science et pour l'histoire? Il y a bien des questions que l'on n'eut point agitées en vain , bien des points que l'on eût facilement éclaircis, si l'on eût trouvé dans les œuvres des artistes, dans les moniunents figurés des différente âgés du monde,, une ûdéUté de reproduclioa et un degré d'authratici té capables de lever tous les doutes. Mais, au lieu de cela, c'est toujours en hésitant que l'on y a recours, tant ils seR:d>lent porter le. cachet du mensonge ou de l'inexpérience. De tout temps, les peintres, les sculpteurs et les statuaires ont mis une extrême négligence à finir ou même à esquisser les objets servant d'accessoires ou d'attributs aux figures principales de leurs compositions, quand ces objets ont un usage qui leur est à peu près inconnu et proviennent d'une source

artistique étrangère à celle où ils ont coutume de puiser habituellement. C'est pourquoi, lorsqu'il leur arrive de représenter un instrument de musique, il est rare que la figure de cet instrument, dans sa forme générale comme dans le moindre détail de ses parties, ne soit pas remplie d'inexactitudes. S'agit-il d'un insU*ument à cordes? il sera représenté avec un nombre de cordes qui n'est point celui que comporte son espèce ; tantôt il aura plus de cordes qu'il n'en faut, tantôt il en aura moins. Des erreurs du même genre seront commises dans les figures d'instruments à vent pour les trous, les clefs et autres accessoires , s'il y en a. Rarement on placera ces derniers comme ils doivent être placés; rarement on en mettra le nombre nécessaire, un ici, un là, comme tombe le coup de crayon ou le coup de pinceaUi. Enfin l'oubli de plusieurs autres détails, peu essentiels en apparence, très importants en réalité, et surtout le manque de précision des contours du dessin dans la -reproduction de certaines, par lies caractéristiques de l'instrument, par exemple de l'embouchure, empêcheront de reconnaître à quelle classe ou du moins à quelle famille app^tient cet instrument. Que faire pour obvier à de pareils inconvénients, pour prévenir de telles erreurs? Exigera-t-on du peintre qu'il soit musicien? Non, sans doute, car on n'exige pas de lui qu'il soit soldat lorsqu'il peint des uniformes et trace des batailles , ou bien naturaliste, lorsqu'il copie des fleurs, des animaux, des oiseaux ou des arbi*es dans un paysage Ce qu'on peut raisonnablement lui demander, c'est qu'il ne fasse pas tout cela de tête et sans avoir de bons modèles. C'est, en outre, qu'il s'applique à reodi^e exactement ce qu'il voit, et qu'il n'hésite pas à recourir aux hommes spéciaux quand il ci*aindra cje se tromper sur des points qui échappent à sa constance; c'est enfin qu'il consulte des ouvrages destinés à l'éclairer sur le sujet qu*il traite et sur la nature de tous les « avait folt négliger le» anden» amevrs, on Tif sortir cette foale » Tean Muile et é» religfieux. Le même o«bii des » (TanachroDismes qai blessent tontà lafoisrtiistoire etieeostuine. »e«i8taHdan»tesclottres : la Vierge dansait mtxGhanêonaêi reUit Alexandre, Tétii d*iin snrcot, a tn» connétable, des barons et dés » vote sa cotte. » (R(Ni«efort, De la poésie franc, dmns fo> xu* el «^pafr^ Les fiinéraiRes de Jnles GéiMir se fonr avec mecnrfx , de xtn* siècles^ p-. 37/iu) Digitized by Google j

The text on this page is estimated to be only 26.21% accurate

LES fNSTRUMEinS DE HUiSIQCIE DES DAMS&S DBS MOKTS. ÎTS objets qui devront m faire partie (1)« De cetie maaîèt*e il évitera ces grossies auaclinNiisoiies^ «s bévues ritdftculeis qui i*e sont pas remarquées du vulgaire, oials qui fra|>pent du premier coup les çeiis instruits (2), La musique d'ailteurs n'est pas seule intéressée dans la qcwsliaa; d'autres arts, d'autres sciences^ ne ga* gneraient pas moins à une reproduction exacte des crfïjels que le pinceau, le ciseau ou le burin leur empruntent. En effet, pour retracer l'histoire de leur origine et de leur progrès, ou pour la reconstituer si elte vient à se perdre, te léiTwigaage des monuments figurés sera peut-être le seul que Tou pourra invoquer on jour. Si donc ce témoignage manque de précision ou de véi-acité, toutes les notioais dont ii aura été là base seront incertaines ou fausses. Dév€k)ppées plus amplement, l^ considérations qui précèdent pourraient fournir la matière d'un iné^ moire dont il serait facile d'augmenter l'intérêt en citant les cas nombreux oii la l^èi^eté, rinsoudance, l'inexactitude et quelquefois le défaut d'instruction des peintres, des 4»culpteurs, des statuaires, des gr»» veurs. des poètes et des écrivains, ont été préjudiciables aux sciences et aux arts. Je pense que ce sujei n'est pas indigne de fixer l'attention des hommes éclairés, principalement de ceux qui composent l'illustre aréopage dont (es doctes arrêts ont tant de poids dans tout l'univei^s. C'est aux hommes éminents de l'Institut de France qu'il appartiendrait de traiter cette question et de la résoudre; c'est h eux qu'il conviendrait de prendre les mesures nécessaires pour ramener la peinture et les arts plastiques à un degi'é de certitude et de crédibilité capable de sauvegarder IfSè intérêts de l'histoire sans toutefois portei* atteinle au principe d'indépendanee dont on ne saurait les pdver sans méconnaitj^e les droits du génie. 11 est un dictoa que j'ose à peine citer tant il est vulgaire, h savoir, que h soleil luit pour tout le monde : pourquoi le soleil de ia vérité ne pénëtrerdt-il pas de ses rayons toutes les productions des artistes? Les ingénieux mensonges d une fiction ne peuvent être compris eux-mêmes que comme des vérités relatives. J'ai dit plus haut qu'on ne devait point s'en rapporter aveuglément aux téinoignages des poètes en oe qui concerne l'histoire de l'art musical. Cependant les poètes du moyen âge ont; sur leurs devanciers et sur leurs successeurs, cet avantage, qu'ils possédaient presque tous des connaissances en musique, au moins celles qu'il était possible d'acquérir de leur temips^ Comme trouvères

ou troubadours, et comme ménestrels (1) Qu'on ne dise pas que le soin minaUe^x apporlé pour ks plus pelits délails dans le choix des modèles et dans la direcUon des éludes préparatoires soit indigne des préoccupations d^un grand artiste. J'ai moi-mênie acquis la certilade qae nos pkis grands maîtres se donnaient une peine iDfmie pour se procurer des modèles exacts et aulhentiqaes des nooiadres objets qui devaient figurer dans leurs tableaux. J'en connais qui ont fait venir de très loin des costumes et des iostrumenls de musique étrangers, afin de les imiter plus fidèlement. D'autres artistes, en revanclic, se contentent du petit musée de bric-à-brac qtd orne les murs de leur atelier. C'est là qu'on voit suspendus à des clous ou posés sur des rayons mille objets ianés ou mutilés, ou plutôt mille débris d'objets dont l'homme le plus instruit, l'archéologue le plus perspicace éprouve de la difficulté h deviner l'origine etl'usage. Avez- vous besoin d'un instrument de musique pour mettre dans les mains d'un soupirant d'amour tel que don Juan ou le comte Almaviva, décrochez ce luth, cette guitare ou cette mandoline. Le pauvre instrument n'a, je crois, que deux ou trois cordes qui pendent des chevilles à terre : De ses grandeurs passées , voilà ce qui lui reste. Mais, qu'importe ? on y figurera le nombre de cordes que l'on voudra; à la rigueur, on n'en mettra pas du tout, car une corde de plus ou de moins n'empêchera pas don Jiian ou Alrnaviva de gagner le cœur de sa belle. (2) On ne doit pas oublier qu'il est des instruments de musique revêtus d'un caractère symbolique ou allégorique dont il fâttt tenir con^ lortqa'an rappeOe les traditions qni leur.ont fait aliribeer oe caracière. Ces instroncAts, dans ces sortes de cas, ne peuvent s^en^leyer indifléremmeat Tun pour l'autre, dn moins de nos jours, car les artistes du moyen âge, aussi bien qu& les beaux esprits faiseurs d'emblèmes du xvii* siècle, se donnaient pleine et entière liberté à cet égard. Au nombre des instrument» dont je parle, sont la. lyre et la harpe. La lyre, on le sait, fut riBStrument favori du paganisme et l'un des attributs d'ApoHon.. La harpe , placée entre les mains du roi David et employée dans les concerts des bienheureux, fut parlicnlièrement chère aux chrétiens. Faites l'échange de ces instruments en représentant les personnages que je viens de citer : donnez aujourd'hui la harpe bardique au dieu Apollon, la lyre grecqne au roi David, vous blesserez la vraisemblance sous deux points de vue différents. D'abord,, vous méconnaîtrez les usages artistiques de chaque époque et de chaque nation par rapport à la nature même des instruments; ensuite vous porterez atteinte aux croyances et aux traditionssymboliques de chaque culte. Si,

dans l'origine, les chrétiens se servirent de la lyre, il fut un temps où cet Instrument, comme tout ce qui venait du paganisme, leur fut tellement en horreur, que la représentation du roi David srvec âne lyre eût passé pour une profanation. Nousavens vn aHlein-sqne lesfermonaire Abraham à Sancta-Clara déclarait qae la lyre étatt Tinstniment favori du diabje. Je choisis un autre esemple. Mettez dans les mains d'Apollon une lyre à roue {lyra mendiccrrum^ vielle), et faiteslui tourner la manivelle, cela sera uès plaisant; donnez-lui un petit orgue portatif comme à sainte Cécile , et Ton ne manquera t»9de vous citer le fameni tableau du Sacrifice d'Abrt^Mm, où. l'arme & feu de nos fantassins intervient d'une façon si conUqae et si facétieuse. Digitized by Google

 OU jongleurs, ils cultivaient eux-mêmes la musique plastique ou se trouvaient journeliement en rapport avec des gens qui faisaient profession cte la cultiver. Les richesses instrumentales de leur époque devaient leur être parfaitement connues, et les noms des instruments ne pouvaient s*effacer de leur mémoire. Ce sont donc des fragments de leurs ouvrages qui ont fourni jusqu'à ce jour les matériaux dont on s'est servi pour dresser la liste, plus ou moins complète, des instruments employés pendant la période dont il s*agit. De LsJi>orde, Forkel, Roquefort, Bottée de Toulmon et quelques autres, en traitant ce sujet, s*appuient sur Pautorité des poètes, et empruntent à des pièces de vers, la plupart tirées des manuscrits, divers passages contenant des noms d'instruments de musique. Se souciant peu , toutefois, de faire de grandes recherches, ils se sont presque tous copiés et recopiés les uns les autres. Rarement ils ont ajouté aux citations de leurs prédécesseurs des citations nouvelles. Je vais t&cher de rendre mon travail plus neuf et plus complet. Aux passages que Ton a coutume de rapporter, et dont je veux profiter également, par exemple celui de Guillaume de Machault qui offre des indications vraiment précieuses, je joindrai de nouveaux matériaux que j*ai réunis après beaucoup de temps et de recherches, et qui,, je Tespère, m'aideront à compléter, autant que possible, les données recueillies jusqu'à ce jour sur les instruments du moyen âge. Par les détails dans lesquels j'entrerai sur cette matière, je me propose d'éclaircir tout ce qui a rapport à la musique instrumentale des rondes funèbres. Le document que je mettrai le premier sous les yeux du lecteur, est celui que j'ai déjà indiqué ci-dessus comme provenant de Guillaume de Machault, poëte musicien du xiv« siècle. C'est une nomenclature assez riche et assez étendue de plusieurs sortes d'instruments. Cette nomenclature se trouve dans une pièce intitulée : Le temps pastaur ; elle existe également dans un autre poëme du même auteur, sur la prise d'Alexandrie : ce dernier poëme nous la donne même complétée et enrichie de nouvelles citations d'instruments. Voici, du reste, le passage tel qu'il est dans chacun de ces ouvrages : Là avoit de tous instnimens; El s^aucuns me disoit : Tu mens. Je vous dirai les propres noms QuMls avoîent cl les surnoms. Au moins ceuls dont j*ai connoissance, Se faire le puis sans ventance {i) ; Et de tous les instrumens le Roy Dirai le pren^ier, si comme je crois : Orgues, vielles, micamon, Rubèbes et psalterion, Leus, moraches

et guiierncs. Dont ou joue, par les tavernes ; Cimballes, cuitollcs, nacquaires, Et de flaTos plus de X paires, GVst-à-dire de XX manières, Tant des fortes comme de^ legières ; Cors sarrazinois et doussaines, Tabours, flaustes traversaines, Demi- doussaines et flaustes . Dont druit joues quand tu flaustes ; Trompes, buisines et trompettes, Gingues, rotes, harpes, chevrettes, Cornemuses et chalemelles, Muses (PAussay riches et belles. Eles, fretiaux et monocorde. Qui h tous instrumens s'accorde ; Muse de bief qu'on prend en terre, Trepie, Teschaqueil d'Angleterre Mais qui veist après mangier Venir menestreux sans dangier Pignez et mis en pure corps. Là furent meints divers acors. Car je vis là tout en un cerne Viole, rnbebe, gulterne, L'enmoraché, le micamon, Citole et le psalterion ; Harpes, tabours, trompes, nacalres Orgues, cornes plus de dix paires. Cornemuses, flajos et chevrettes, Douceines, simbales, clochettes ; Tymbre, la flauste brehaingne Et 1c grand cornet d'AHemaingne Flaios de sans, fistule, pipe Muse d'Aussay, trompe petites, Buisines, eles, monocorde Où il n*a qu'une seule corde. Et muse de blet tout ensamble ; Et certainement il me semble Qu'oncqucs mais tele mélodie Ne fcust oncques voue ne oye. Car cbascuus d'eus (des musiciens) selonc Tacort De son instrument sans descort. Viole, guilorne, citole. Harpe, trompe, corne, flajole, Pipe, souffle, muse, naquaire Tabourc (2), et quanque on peut faire. (1) Cette déclaration semble garantir Texactitude des citations de Guillaume de Machault, qui, d'ailleurs, était un excellent mtisicien. (2) Tous ces mots proviennent de la conjugaison des verbes i^ioler, guitarer, citoler, tabourer, tromper, muser^ piper, fiûter, harper^ corner^ flageoler, etc., formés naguère pour exprimer Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.35% accurate

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES DANSES DES MORTS. De dois, de pennes et de l'archet, Oîs et vis en ce porchct. {Li temps pastour^ au chapitre Comment H amant fut au diner de sa dame, — Voy. les Mss. fr. de la Bibl, liât., n* 7612, 7995, 477 Chifonie, flaios desaas; Et n'avoit plusieurs corsaus D'armes, d'amour cl de sa gen», Qui estoient courtois et gent. Mais tous les cloches BOuDoient Qui si ires grand noise menoient Que c'cstoient un grand merTeîUe. Le roi de ce moult se merveille. Et dist qu'ottcques mais en sa vie Ne visl si très grant mélodie* {Po'éfne sur la prise d'Mexandrie, BibU nat. , Ms. 25, Lavall, vol II, fol, 6, verso.) 7609, 7221.) Un autre fragment tiré d'un manuscrit de la basse latinité, et rapporté par du Gange au mot Baudosa, contient les noms de quelques uns des instruments qui s'employaient au x« siècle. En regard de ce fragment, je placerai des vers de Giraud de Golençon, qui nous parlent de ceux dont les jongleurs ont fait usage deux siècles plus lard : Quidam Baudosam concordabant Plurimas chordaa cumulantes , Quidam trjpllccs cornu tonabant. Qusdam for<imina inclaudentes, Quidam choros consonantcs, Duplicem chordam perstridentes ; Quidam taborelli rusUcabant, Grossnm sonnm prœmlltenles. Quidam cabreta vasconizabant Levis pedibus per.«altantes. Quidam litam et iibiam properabant , Alios tactu praecedenles. Quidam harpam aile pulsabant Prolixas virgulas sic gcreutes Quidam rebecam arcuabant Mulk'brem vocem confingenles. (Ex Aimerici de Peyrato, abb. moisacens., ^ Vita Caroli M. Ms.) Fadet joglar Sapchas Taboreiiir Et tanleiar E far la senfpiria brugir, £ sitolar E manduréar... Manicorda Una corda E faits la rota A XVII cordas garnir. Sapchas arpar E ben temprar La giga e'i sono esclarzir Joglar leri Del salteri Fara X cordas eçtcangir IX estrumens Si be'is aprens Ben poiras fols esfere^r. E eslivas Ab votz pivas E las lyras fai retentir Etdel temple Per essemple Fai totz los cascavels ordir. (Giraud de Colemion, Fadet joglar. — XII* siècle.) Voici d'autres fragments qui ont encore de l'intérêt pour nous au même point de vue raclion de jouer de divers instruments aux noms desquels ils se rapportent. T^ plupart de ces mots ont perdu leur signification propre et n*ottt plus qu'une acception figurée, comme muser^ piper, flageoler, corner, flûter, etc. Ces verbes ayant cessé d'être des expressions techniques, on les a remplacés, pour certains instruments, par d'autres locutions spéciales, et, pour d'autres simplement par le mol jouer.

Ainsi, on a d'abord dit donner du cor, sonner de la trompette, pincer de la guitare, battre le tambour, blouser les timbales ei jouer du fifre, du clialutneau, de la flûte. de la viole, du violon, du tympanoo. Mais, aujourd'hui, on parait avoir définitivement renoncé à se servir de locutions spéciales, et l'on applique le mol jouer, comme terme générique, à tous les inslrumcnls. Cependant lorsqu'il est fait de ceux-ci une application étrangère à l'art musical, par exemple, lorsqu'on parle d'une Charge de cavalerie, d'un appel de fantassins ou d'une chasse dans les forèis, ont dit sonner de la trompette, battre le tambour, donner du cor, etc. J'oubliais de faire remarquer le verbe pi ano(fer qui a été forgé de nos jours, mais quiseptenden raillerie comme mtwtgti^r. 23 Digitized by Google

 r ■ 1 ÏX 1% * Et si ot a grant planté Estrument de divers metiiers Estives^ harpes et sautiers Vieîes^ gygues et rotes Qnl chantaient diverses notes ; Cha$cun delmiez chanter s^emprcsse SI ni ot pas petit de presse , Et ^es autres oiseillons inendres, De boisines et de chaleniiax De cors^ d'estives^ de fretiax. L'ivoire si forment résonant, Que l'en ni oYst Diea tonant. Cil jugleor en leur vieles Vont chantant ces cbançons no vêles ; ^ L'un salle, l'autre corne, l'autre eslive, Chascuns danse, chascuns est rive De ton compaignoD sormonter. {Roman de la Poire. Pleurez harpes et cors sarrazinoiê La Mort Machault la noble rhétorique RubebeSf leuths, vielle^ syphoniêf Psalterions, tous instramens cojs, RhoteSf guiternef fiautUs, ckalemie^ Traver saines^ et vous B^Foiphet de boys, Timpane aussi mettez en e«vre doit ; El le choro n'y ait Ml qiri le réplique Faictes devoir pkwrez, genUls galoit, La Mort Marchault la noble rbétoriqoe. (Eust. Deacbamps, foU 3« v. coL 3 et U* — ïiv«-xv* siècle.) GuUeme rebebe ensement. Harpe, psalterioiif doucaine N'ont plus amoureux sentement, Vielle, fleuthe traver saine. (Ballade d'Eust. Deschamps, Bibl. nat., Ms. n' 7219, f- 397. — xiv*-xv* siècle,) Sonnez, tabours, trompes, tubes, clarons, Flustcs, bedons, symphonies, rebelles» Cymballes, cors doulx, maoicordions, Decacordes, choros, psalteiions. Orgues, herpès, naquaircs, challemelles. Bons échiquiers, guisternes, doulcemelles Cornemuses, timbres, cloches sonnantes, Pipelz, flajolz, lucqs et marionnettes. (Molinet, Chanson sur la journée deGuinegate. — xv* siècle.) N'orgue, harpe ne chyfonie , Rote, vieille et armonie , Sautier, cymbale et tympanon , Monocorde, lire et coron Ice sont 11 XI [instrument Que il sonne doucement. {Estoire de Troie la Grant, Ms. Bibl. nat., n** 6737-3.) Mutt ot à la cort jugleors , Chanteors, estrumenteors ; Mult poissiez ois chancons, Botruenges et noviax sons , Vieleures, lais et notes , Lais de vielles, lais de rotes , Lais de harpe et de fretiacc^ Lyre, tympres et chalemiax, Symphonies, psalterions. Monocordes , cymbes , chorons. (R. Wace, Rom. du Brut., pabl. par Leroux de Lincy, II, p. 111112. — xif siècle.) La veissiez maint jogleor. Maint hiralt et maint leceor, Giges et harpes et vieles , Muses, flaustes et fresteles ; Tymbres, tabors et sinfonies Trop furent grans les mélodies. (Hébert, Roman de Dolopathos. — xiii« siècle.) Le dépouillement des textes qu'on vient de lire nous fournit déjà une série d'instruments assez imp tante, savoir : vielle ou viole, rebec ou rebebe, roté, luth, guilerne (guitare), citole ou cuitolle,

cythare cyihre, lyre, harpe, psaltérion (sautier), tympanon, choron, manicordion, monocorde, décacorde, chifonie symphonie, armonie, e^Jmr/i/c// (d'Angleterre), owéchiquier, morachc, micamon, trepie, gigue, flûte, fl traversaine (traversière), flûle brehaigne, flajos,flajos desam, fresliau (frestel), eles, muse, muse d'Aussi muse de blé, chalemie, chalemelle, cornemuse, chevrette, trompe, petite trempe, buisine, trompette, esti cloche, clochette, timbre, timpane, labour, nacaires. Toutes ces dénominations ne sont pas des termes géi riques indiquant chacun un instrument d'une nouvelle famille et d'un nouveau caractère. Il y en a p: rieurs qui n^expriment que des variétés du genre; il y en a aussi qui dans un temps ont été synonyme c'est-à-dire appliquées au même instrument, et dans un autre temps ont varié d'acception et ont sîgnî des choses totalement différente.^. Quoi qu'il en soit, on n'a pas encore là un tableau complet des ressouri Digitized by Google

 de raocienne musique instrumentale. Beaucoup de noms cités par les vieux auteurs ne se rencontrent pas dans la liste ciniessus. Il est vrai que quelques uns de ces termes formeraient double emploi avec les précédente; mais il en est d'autres qui indiqueraient des instruments d'une nouvelle espèce ou des variétés d'instruments non encore désignées. Tels sont les moisarosne (araine), clairon ^ g^i^^ moine/ (menuel), escheleUe^ carbùndier, canon^ demi-canon^ oliphant^ graile^ Imcket^ tribler (trublice), courlatUt^ veze^pibole^ pandore 9 mandore^ manicordionyMcquebute^ tor(at?e/fe (oécelle), tarot, eromome, dulcian, cliquet (cliquette), bedon f daqtiebois (régale) et beaucoup d'autres que je dterai dans la suite avec ordre en traitant des différentes sortes d'instruments. Plus on étudie le sujet que je viens d'aborder, plus on voit combien il est difficile , pour ne pas dire impossible, d'en bannir les erreurs et les contre-sens. Non seulement les dénominations ont changé d'application suivant les époques , mais elles ont aussi changé de formes suivant les variations du langage, en sorte que dans les cas où elles désignent un objet unique, on est parfois tenté de les rapporter h des objets différents. A moins qu'on ne soit très versé dans la connaissance du vieux français, on ne laisse pas d'être complètement dérouté par ces métamojphoses. Il sera, par exemple, assez difficile de reconnaître au premier abord dans salteire ou sautier le mot de psaltérion, dans menuel ou momel celui de moinelj dans trubUce ou tremble celui de tribler, et dans flavel celui de flageol. Hoclette ou esquilles ne ramènera pas sur-le-champ à eschelette. Macaria, qu'on lit dans Forkel, et qu'on serait tenté de rendre en français par macaire, rappellera plutôt la Danse Macabre qu'il ne fera souvenir des nacaires (1). Croit-on pouvoir anûver plus sûrement à préciser la nature des instruments de musique du moyen âge par les routes savantes de l'étymologie ? C'est encore là une illusion. Que l'on compare les définitions des termes roteSi crwthowcrouth, on verra si elles ne constituent pas une sorte de dédale d'où l'on ne peut sortir qu'en reconnaissant cette vérité proclamée depuis longtemps par Yilloteau, qu'un grand nombre de termesde l'ancienne nomenclature instrumentale ont souvent à la fois une signification générique et une signification particulière. Je citais tout à l'heure le nom de crwth : eh bien, cette observation ne s'applique pas seulement à ce ïu>m celtique, elle s'applique aussi au mot rotta ou rocla, comme à uneinfmité d'expressions du même

genre tirées des langues anciennes ou des idiomes qui en sont dérivés. Ainsi organum, dans la basse latinité, sera employé dans tel passage pour désigner l'orgue purement et simplement, et dans tel autre il embrassera la généralité des instruments à vent (2). Le vieux français or^rane^, fait du latin organa, retint cette dernière acception. Rabelais, au sujet de deux bandes de musiciens qui réglaient au son des instruments les évolutions d'un tournoi, l'emploie dans un sens général : « Quand soubdain les musiciens de la bande argentée cessarent, seullement sonnoyent les » organes de la bande aurée (3). » L'antiquité donna une extension analogue aux mots lyra et cythara, qui désignaient, dans certains cas, tous les instruments à cordes, et^ quelquefois n'en indiquaient que des espèces. Le moyen âge, en se servant des expressions de l'antiquité, et en les faisant passer soit dans son mauvais latin, soit dans les idiomes nouvellement forgés, n'a pas été moins vague. Sambuca, pscdtérion, choron (ou chorus), canon, symphonie et plusieurs autres, ont eu, aussi bien que lyra, cythara et orga* num, des acceptions très diverses et souvent un caractère générique qui permettait d'en faire l'application à plusieurs instruments à la fois. Il est plus que probable d'ailleurs, et il est même prouvé que les écrivains, principalement les traducteurs, ont été; en bien des cas, très embarrassés pour deviner le sens d'un mot, quand l'objet que peignait ce mot n'était plus sous leurs yeux et avait disparu depuis longtemps. Ils (1) a Aber sie faaUen (les Germains) ein andres Tnstniment un- (2) a Organa dicunior omnia instramenta naasicorani. Non solom i» ter dem Namen Macaria , welches der Pauke nicht nnhânlich illam'organam dicitur quod grande esi et inflator foUibns ; sed quid » gewesen seyn soH, und von welchem der Lebensbeschreiber oputar ad cantitenam et corporeum est, qoo fnstrumento ntitar • Lodwig des Sechsten, Sagerius in foigenden Worien redet : qui cantal, or^fanum dicitur.» (S. Augu8tlnas,tn P«a^.LVi,n' 16.)— » Tympanis et macariis et aliis similibas instrumentis horribliiter « Virgosurda sltad organa. » [Hieronymi Op.^ t l,episL odLactan^ » resonabant.» Mearaius will aber anacaris gelesen haben. (For- tium.) Et saint Jérôitae explique {^expression ad organa dont il s'est JKd, AUg. Gésdi. der Mmik, Leipeig, 1801. t. Il, § 45, p. 120.) «erd. en Hjottlani : « Tibia, lyra, eithara onr ùda «lot* neacUt >» lie noi tmaearis, aoKaire, n'a pas mis F«rkel rar la vole de noire (S) Rabelais, Uv. V, ehap. xxv : CommetU les Pnmte-deuœpervieux français iMoatf». ^mmmgeêàmbàlttmimUmt. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.48% accurate

iSO LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES DANSES DES MORTS. devaient alors s'en rapporter uniquement aux habitudes de leur pays et de leur époque, et remplacer anciens termes par des expressions de leur idiome auxquelles ils supposaient une signification équi lente. Quoique les érudits du moyen âge n'aient pas laissé d'étudier la musique des anciens comme bas(celle que Ton consultait de leur temps, ils étaient exposés à rencontrer dans cette étude les mêmes d cultes qui nous arrêtent encore aujourd'hui quand nous essayons d'éclaircir l'histoire des instrume L'incertitude et la confusion répandues sur celte matière proviennent des sources mêmes où l'on doit pui et les documents dont ils disposaient, étant entachés de ces défauts, ne pouvaient manquer de les induir erreur, comme ils ont induit en erreur les modernes. Pour donner une idée des inconvénients qu(signale , je me contenterai de rapporter quelques versions d'un passage bien connu du psaume cl. 1 le monde sait combien de fois ce passage a servi pour fixer la nature de certains instruments emplo par les Hébreux^ et cependant on verra si, d'après les variantes qu'il comporte, on peut émettre un jugen certain sur le véritable caractère des instruments mentionnés dans le texte original. 1. 'Jïad. lat. de Pliébreu. . . 2. Paraphrase chaldécnne . . 3. Trad. syriaque ..••.. U. La vulgale. . . • 5. Trad. arabe G. Trad. de Lullicr 7. Trad. angl 8. Trad. en vieux français du XII* siùcle. 9. Ti:ad. en français moderne de le Maisire de Sacy. 10. Texte de la Bible franc, de TÊglise évangélique. 1. Trad. lat. de riiébreu . . . 2. Paraphrase chaldécnne . . 3. Trad. syriaque , à. La Tulgate , . . 5. Trad, arabe 6. Trad. de Lullier 7. Trad. en angl 8. Trad. en vieux franc, du X II* siècle. 9. 'l'rad. en franc, moderne. • 10. Texte de la Bible de PÊglise évangélique. 3] Laudate eum in clangore. • Laadate eum clangore. • . — — voce. .... — — in sono ... — — soniiu. • . . Lobet ihn mit Praisehim in thesonnd of ihe I^oez lui en soun de. • • • Louez-le an son de la . . • Louez-k au son de la . . . /Il) Laudate eum in. .... . buccinx. , bnccinae. cornu. • tnbœ . • . buccinap. . posaunen trumpet. esUve. . Laudate eum in. in lobet ihn mit .... praise htm upon the nebcl et cilhara. psalleriis et cilharis. citiiaris ac]yri«. psallerio et cilhara. psalterio et cilhara. psalter und Ilarfen. lute and harp. loez lui en pualtii et en harpe. trompette louez-le avec trompette . . . Pinstrument à dix ce et la harpe, louez-le avec le . . . psaltérion ri la harpe Lobet ihn mit Praise him in ihc sound of ihe Loez lui en Louez-le avec le. Louez-le avec le.

tympano et choro • tympanis et choris lympanis et sistris tympano et choro . tympano et sisiro. Pauken und Ileigen cymbalsanxldiinccs coroth et cp tympan, tambour et lu flûte tambour et la flâtc Laudate eum In. 1. 2. 3. lu 5. 6. 7. 8. 5). upon 9. 10. des les cymbalis audiiis. . cymbalis. cymbalis sonoris. . cymbalis bcne sonantlbus. fidibus dulcisonis . hcllen cvmbelo • . welltuncdcynibals. cymbals bien sonauntz. tybales d'un son éclatant. cymbales retentissantes. chordis et organo. tibiis et organis. chordis iucundi5. chordis et organo. chordis et organo. Saiten und Pfeifen. st rings and pipe, cordes et organ. lulli et avec Porgiic. luih et avecPorguc. cymbalis ovation!?*. • voce et clamore. cymbalis jobilaiionis. instrumentis psiilmo > wohlkliugcndon cyml ioud cymbaLs. cymbals de joie. " . . tymbalcs d'un soo g agréable, les cymbales de tt iomplic (1) Tous les passages de PKcriture où il est question des instruments n'ont pas été traduits dans des termes plus précis. Au diapitre iV de la Genèsej à l'endi'oit où Jubal est cité comme le père des musiciens cv. 21), une version latine nous donne : Ftiit in ior tangendœ ciliiars et testudiuis ; une antre : Fuit paler ca iium citharaet organa ; ia version syriaque : citharam et lide: Digitized by Google

 ]l semble qu'un dernier moyen puisse être employé avec succès pour éclaircir le sens des passages inintelligibles, des expressions obscures qui se rencontrent dans les auteurs ou dans les documents sur lesquels oa cherche à s'appuyer. N'a-t*il pas existé de tout temps, et même au moyen âge ^ des investiga* leurs patients et laborieux dont la vie entière est consacrée à Tœuvre laborieuse de rassembler tous les termes constitutifs d'une langue» et d'en présenter des définitions? Ne saurait-on consulter avec fruit les ouvrages qui traitent de la valeur des mots, comme les lexiques et les glossaires? Malheureusement il faut avouer que cette ressource même est à peu près chimérique, car les livres dont il s'agit fourmillent d'er« reurs et de contradictions. On n'en obtient des résultats utiles qu'en soumettant à un contrôle sévère les assertions que l'on y puise. Quelle confiance d'ailleurs accorder aux lexiques du moyen âge quand nos meilleurs dictionnaires modernes laissent tant à désirer pour l'intelligence des termes scientifiques? Le plus estimé de ces livres, et le plus utile sans contredit sous le rapport littéraire, ne nous donne-t-il pas, comme je l'ai dit ailleurs, cette naïve et insuffisante définition de la clarinette : Clwrineite, sorte de haut^ bois? Craignons à chaque instant d'être égarés par des définitions aus.M peu précises, et soyons d'autant plus circonspects dans le choix des autorités que nous invoquons. C'est là ce que j'ai moi-même t&ché de faire. Quand je cite un écrivain qui m'inspire des doutes, j'ai soin d'en prévenir le lecteur, et quand je rencontre des points controversés, je m'applique à signaler les diverses opinions qui les concernent. Il est surtout une précaution qu'il m'a paru nécessaire de prendre, et que j'ai prise toutes les fois que je l'ai pu. Elle consiste à fixer l'époque à laquelle appartient un témoignage mis en avant pour justifier telle ou telle assertion, afin que l'on n'applique pas ce témoignage à une chose qui serait d'une époque antérieure ou postérieure à celle dont il est question . L'influence des temps a créé pour diaque instrument des phases diverses d'après lesquelles il se modifie d'une manière plus ou moins sensible. Souvent, d'un siècle à l'autre, il change complètement de forme, de nature et d'emploi. Quelquefois l'instrument reste le même, et ce sont les dénominations seules qui varient. Que de choses à observer pour ne pas eommettre d'e^rreurs! Jean- Jacques Rousseau, en faisant connaître les motifs qui l'avaient détourné d'entreprendre la description des instruments dans ses articles de V

Encyclopédie et dans son Dictionnaire de musique^ avait bien raison de laisser cntenclre qu'il faut une patience à toute épreuve pour ne pas se laisser rebuter par les difficultés sans nombre que présente une tâche de cette nature ; et encore il n'avait pas spécialement en vue les instruments du moyen âge! Dans la collection d'instruments de musique que nous ofi're la partie iconographique des Danses des Morls, nous retrouvons à peu près tous les éléments, ou du moins les principaux éléments de l'ancienne musique instrumentale, flûtes, fifres, flajeols, sifflets, chalumeaux, hautbois, muses, cornemuses, cornes ou cors, cornets, courlauts, cromornes, trompettes, sacquebutes, violes, rebecs, chifonies, harpes, psaltérions, tympanons, luths, guitares, mandores, mandolines,, monocordes, dicordes (trompettes marines), tricordes, tambours, tambourins, naquaires, triangles, cloches, grelots,, castagnettes, plusieurs instruments à vent du genre de la flûte, plusieurs instruments h cordes du genre du luth, petites orgues portatives et autres instruments dont je dirai au fur et à mesure les noms particuliers. C'est le spectre funèbre, un mort ou squelette, celui que l'on appelle vulgairement la Mort^ qui lire de cette mine instrumentale les accompagnements ironiques de ses sinistres complaintes. C'est à lui qu'il appartient déjouer le rôle de musicien et de danseur par excellence. Les personnages vivants qu'il entraîne^ à l'exception du ménestrel, n'ont point d'instruments. Ce qui paraît singulier , et ce que Ton n'a pu expliquer jusqu'à présent,, c'est que le texte ne fasse que très rarement allusion à ceux qu'il tient dans ses mains décharnées et qu'il feint de porter à ses lèvres absentes. Pour tant d'instruments de formes et d'espèces différentes représentés dans les images du musée funèbre, les rîmes explicatives ne citent que trois ou quatre noms appartenant rhald^ennc : Ipsê fuit magister omnium canentium in nabiio, barp and organ ; en français : qui fut le père de tous ceux qui scientium cantium cithare et organî : l'aralic : lyaipaoïim cl cl« touchent le violon et les orgues (toacher le irioloo !) lliaram. En anglais, on lit : The father of M sueh as handle Uie Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.81% accurate

i8 LE8 INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES DANSES DG8 MORTS. aux espèces les plus connues, tels que flûte ou chalumeau, luth. Dans la Danse de Berne, j*ai rencontré une fois le nom du cor, Horn^ et dans la Danse de Heidelberg (H^) il est question du Pauken thon, du son des timbales, à l'endroit où d'autres leçons nous donnent Pfifmthon, son du fifre ou de la flûite. Toutefois la légende explicative de cette Danse est en règle avec Timage qui s'y trouve jointe , car dans celle-ci le spectre est muni d'une s(»le de petites timbales que les Européens au moyen âge empruntèrent aux Orientaux. Du reste, il s'en faut que la relation soit toujours aussi exacte entre le texte et Timage. Souvent rinsti^ument peint ou dessiné par l'artiste est tout autre que celui dont le texte fait mention; ou bien, quand il y a un instrument représenté dans le tableau, il n'en est pas question dans le texte, et vice versa. Je ferai voir dans la suite les endroits où Ton remarque ces anomalies. La seule observation que je crois devoir faire dès à présent, c'est que les différents textes des Danses des Morts, c(mime la plupart des œuvres poétiques de ces temps-là, ne sont d'aucune utilité pour faciliter les démonstrations qui concernent les instruments du moyen âge. C'est ailleurs qde je puiserai les éclaircissements que ce sujet réclame; je comparerai les figures d'instruments qui ornent le musée mortuaire avec toutes celles que d'autres monuments épars çà et là nous ont conservées; je les expliquerai et les commenterai à Taide des définitions les plus exactes qui ont été données de celles-ci par des écrivains dignes de foi et bien renseignés, et c'est eo procédant de la sorte que j'essaierai, malgré l'obscurité de la matière, de trouver quelques bonnes sola^ tiens. Je le sais, dans une entreprise aussi scabreuse on doit toujours se défier des résultats que Ton obtient. Que de fois la découverte du lendemain n'a^Uelle pas mis en défaut l'érudiCion de la veille! Un fait accepté comme incontestable peut être à chaque instant démenti. Les assertions présentées sons la forme du doute ont du moins cela de bon qu'elles exigent une sorte de contre-épreuve, c'est-à-dire qu'elles provoquent de nouvel les recherches qui atteignent quelquefois le but Les opinions données pour certaines ont cela de mauvais qu'elles paralysent l'élan des tentatives ultérieures en posant les limites d'un domaine qui semble avoir été conquis, et qui souvent n'a pas naême été entrevu. L'amour-propre des auteurs s*en trouve bien , mais la science ne peut qu'y perdre. Pour expliquer les instruments de musique avec méthode

et clarté, on est convenu de les distribuer en trois classes principales, savoir, les instruments à vent, les instruments à cordes et les instruments à percussion (1). Des ex«nples de cette division se trouvent dans les plus anciens traités. Aur. Gassiodore, écrivain de la première moitié du vi' siècle, et Isidore de Séville, mort en 635, ont aussi reconnu deux ou trois classes principales d'instruments de musique. 11 n'est pas inutile d'ajouter que, parmi les instruments à cordes, on dislingue encore ceux qui sont à cordes pincées ou touchées avec un plectre, et ceux qui sont à ccNrdes frottées et touchées avec un archet. Enfin on établît d'autres subdivisions et l'on classe les instruments i>ar familles et par ^ystéme^. Je suivrai cet ordre, et je désignerai en tête des chapitres, sous leurs dénominations modernes, les principales familles d'instruments de musique dont je passe brièvement en revue les types les plus essentiels depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, tout en rapportant cette étude à l'objet principal de mon livre, c'est-à-dire aux instruments de musique des Danses des Morts. Je dois rappeler ici, une fois pour toutes, que la diversité des sons et d'étendue des voix humaines ayant donné l'idée de produire par analogie la même variété d'eflfets sur les instruments, la plupart de ces der(1) Gassiodore en admet trois et i>artage les instraments en per- bula œnea et argentea, mais aussi les instranents à cordes de la oacussonalia, tensibilia et inJUitilia. Dans la première de ces trois tare de la ciihara et du psàlUrium. Au moyen âge et dans des lemp» classes, fl range : Vacitahula œnea et argentea vel nlia ; dans h |yh» rapprodiés de Tépoqne où non» sommes, on a cwitinué de seconde, chordarumfila in quibus êwU speoies c^tbarmrum di^ tiakiier des iastniiBeitta d'ajtfès ceUe méùiode, lantôt en diffcant versarum ; dans la troisième, tibiœ, organa, calami, pcmduriœ. cem-d en trois classes, tantôt en les réduisant à deux classes prinIsidore de SéTitle se contente de deux grandes catégories dont la cipales, savoir les instruments à vent joués par «i/^tecton, comme première, qu'il désigne sous le nom d'organica^ comprend les on disait alors, et les instruments & cordes ou tensiles. Mais les instruments à vent, tels que tubis^ calami, fistulœ, sambucœ^ or- divisions et les subdivisions de ce genre ëuient, à cette époque, gtma, ptmdurœ, taadis que la seconde, ^'â nomaie rhpOnwy, coaoM dtes k mm eaooie nutateBant, pmeount foddtttiftff embrasse non seuteaMni les iMnmeate à peixsinriM propranenl c'est-A-din sobordomiées au pdnl de T»e ée TaMtear et aiii«i^ dits, comme les suivants : tympanum^ cymbcUum, sistrumj adta^ gettces et k «miky Inilée. Digitized by Google

MOBTa 188 i^iers furent très anciennement subdivisés et classés d'après les lois toutes naturelles de ce système; chacun deux a donc, comme type principal , foorni ploafaeura îastnRBeBts de son espèce, qui dans leur ensemble embrassaient une échelle niusicale plus ou moins étendue, et constituaient un groupe de sonorités homogènes. C'est à ce point de vue que beaucoup d'instruments anciens et quelques uns de ceux qui existent encore, ont eu ce qu'on peut appeler leur famille^ ou pour mieux dire leur système, système qui répondait à celui des voix, c'est-à-dire aux quatre parties dessus ou discant^ haute-contre, taille et basse (1). Mais on ne se bornait pas toujours au nombre d'instruments strictement nécessaire pour exécuter les parties principales, et Ton admettait un plus grand nombre de dérivés de grandeur différentes, suivait leur étendue. Ainsi la famille du hautbois, en Allemagne, au xvir siècle, était ainsi composée : le petit chalumeau , le chalumeau, le petit hautbois ou pommer alto, le grand hautbois ou pomtner alto, le basset ou pommer ténor^ le Jx>mmer basse, le pommer contre-basse* Les distinctions, les différences que l'on introduisait dans cette classification variaient à Tinfini (2). Chaque instrument ainsi organisé, et lorsque son système était complet, pouvait à lui seul former un concert. C'est pourquoi dans les xvi% xvii* et xviii* siècles il était toujours question de concerts de flûtes, de concerts de violons y de concerts de hautbois et de concerts de trompettes (S). Peu à peu on abandonna ces classifications ingénieuses pour des associations d'instruments moîn^ rationnelles. Cependant il en est resté des traces dans quelques combinaisons dont on fait encore usagé. Telle est entre autres celle qui, sous le nom de quatuor ^ forme la partie essentielle de nos orchestres. On sait qu'elle consiste dans la réunion des premiers violons, des seeonds violons, des altos, des violoncelles et des contre-basses (4). . Une autre observation que je dois faire aussi, une fois pour toutes, c'est que la nature de cet ouvrage ne comportant pas des détails techniques sur l'étendue, le diapason et l'accord de chaque espèce d'instrument et de ses dérivés, j'ai dû passer sous silence, dans les chapitres qui vont suivre, tout ce qui avait rapport à cette matière. De pareils développements m'auraient entraîné beaucoup trop loin, et d'ailleurs ils ne sont vraiment à leur place que dans un ouvrage exclusivement consacré à l'histoire particulière des instruments, ou bien à l'art de l'instrumentation en général. (1) Ou, d'après ces dénominations

italiennes : soprano, alto, ténor, basso. Ces quatre parties se réduisaient souvent à trois, parce que la haute-contre et la taille pouvaient être exécutées sur un seul et même instrument. Souvent aussi le système était partagé enjeux, et chaque jeu avait ses instruments relativement graves et aigus. (2) J'en ai rapporté plusieurs exemples dans mon Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, Paris, Heugel. (3) Saint Evrcmont dit, ù propos de Ja pastorale de Cambert ; « On y entendait des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains {les Opéras, comédie, acie II, scène iv). » On lit dans Thistoire de Tordre royal militaire de Saint-Louis, que pendant le siège de Mons, en 1691, les officiers français eurent la galanterie d'offrir aux dames de la ville assiégée un concert de hauibois qu'elles vinrent écouter des remparts. Le passage suivant du Menteur de Corneille fait aussi allusion h l'usage d'eipployer plusieurs instruments d'espèces différentes en chœurs séparés. C'est Dorante qui parle et raconte la magnificence de sa prétendqe fête : Gomme à mes cbers amis Je veux Toosloot conter. J'avais pris cinq bateaux, pour mieux tout ajuster ; Les quatre contenaient quatre cliœufs de musique Capabies^e charmer le plus mélancolique : Ad premier, yiolons ; en l'autre» luths et vols ; Des flAtes au troisième, au dernier des hautbois. Qui tour à tour en l'air poussaient des harmonies Dont on pouvait nommer les douceurs infinies. Cependant que les eaux, les roches «k les airs, Rf^pondaient aux accents de nos quatre concerts. Lorsque ces rémiion A instrumentales se faisaient entendre pcn* dant les repas, elles prenaient souvent ie nom d'entremets, La chronique de Saint-Denis, parlant des noces de Louis dauphin, qui fut roi de France et premier du nom, dit : « Du service ne » doit estre question; car des viandes possibles & trouver y avoit » largement et entremetz de trompettes et clairons, » (à) Il y a plusieurs années, dans un de mes ouvrages relatifs à l'instrumentation moderne, j'exprimais le désirde voir cet ingénieux système de classiâcation reprendre foveur parmi nous, et j'entrais dans quelques considérations sur les moyens de l'approprier à nos instruments actuels. Je finissais en ajoutant que, satisfait d'avoir soulevé cette question, je laissais à d'autres plus habiles et pli» experts que moi le soin de hi résoudre. Le vœu que je formais parait devoir être complètement réalisé sous peu. 11 existe à Paris un artiste que l'on peut croire appelé à régénérer plusieurs branches de l'art instrumental. Cet artiste est M. Ad. Sax, qui a déji eu la gloire de donner son nom à des inventions d'une

incontestable utilité. Dans ses Inventions comme dans ses perfectionnements, il a résolu de la manière la plus satisfaisante le problème de la division des histruments modernes par familles. Il n'en est pas un seul inventé ou perfectionné par lui qui ne possède ses dérivés de toutes les grandeurs, de manière à offrir, en conservant l'homogénéité du timbre, un système complet embrassant la plus vaste échelle de l'aigu au grave.
Digitized by Google

 INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DANS LES DANSES DES MORTS. CHAPITRE SIXIÈME. Instruments reprë«enté« dmtêm Ie« Dnnses de« Bfortii. FLUTES. Dansb ht Petit-Bale : a.) CbarDier. Beinhaus (pi. III, fig. 22) (1). — 6.) L'Emperear. Der Eeiser (pi. XIV, fig. 88). — c.) Le Médecin. Der Atzet (pi. XIV, Og. dO). — d.) Le Maire. Der Schulthess (fig. 92). — Danse dd Grand-Bale : c.) aiarnier. Beinhaus (pL Itl, fig. 23). — /".) L'Empereur. Der Kaiser (pi XII, fig. 89). — g,) Le Médecin. 2>er Doctor (pi. XIV, fig. 91). — Dahse Macabre impr. : h) Un des quatre Squelclies-Musiclens.(pl. IV, fig. 2û).— Danse Macabre, Ms. n» 7310, 3, Blbl. nai. n.) Jd. (§g. 25 6). —Der Doten Dantz : j.) Le Roi. Der Konig (pi. VKI, fig. 50). —k.) Le bon Moine. Der Gude Monich (pU X, Qg. 66). La flûte est l'un des plus anciens instruments que l'on ait inventés. L'observation d'un fait naturel, le frémissenjent sonore des touffes de roseaux agitées par le vent paraît avoir donné l'idée de souffler dans un tube pour en tirer des sons. Il est à présunoer que ce genre d'essai eut lieu d'abord avec une simple tige de jonc ou de roseau, ou bien avec un brin de blé ou d'avoine, ou bien encore avec les jeunes branches de certains arbres ou arbustes. Les petits tuyaux obtenus de la sorte furent taillés de longueur ditTérente et percés de plusieurs façons. La manière d'opérer à cet égard ayant plus ou moins influé sur le nombre et sur la qualité des sons, il en résulta des variétés du modèle primitif, et quelquefois des types nouveaux. Bientôt on dépassa les limites de la dimension primitive, et l'on employa diverses substances pour fabriquer des instruments analogues à ceux que l'on avait faits d'abord avec une simple tige de roseau. Telle est probablement l'origine de la flûte, du chalumeau (calamiLs)^ et en général de tous les instruments composés d'un tube creux et sonore, instruments qui, dans le pinncipe, reçurent en. grec le nom génériqaede syrinXj en latin celui de iuha, et dont les plus petits, rendant un son aigu et sifflant, furent confondus entre eux sous le nom de fistula; en bas latin, pipa; en vieux français, flausle, flageol, pipe, freslel, pfre^ pipeau, souffle, sublet, sihle ou sifflet, etc. ; en allemand, Pfeife, Pfiff; en anglais, pipe ; en vieux flamand, Fluit et Pijp (2). Le règne végétal seul n'a point fourni la matièi-e dont on a fabriqué les premières flûtes ; des os d'animaux creusés et percés avec plus ou moins d'art ont eu la même destination (3). C'est pourquoi (1) Les chiffres romains et les chiffres arabes renfermés dans la parenthèse renvoient aux planches et aux figures placées à la fin du présent ouvrage.

Pour indiquer les sujets des rondes funèbres qui contiennent des dessins de l'espèce dMnstrument décrit dans le chapitre, dessins qu'il eAl été impossible de donner tous, je me suis contenté de Taire connaître Ja qualité du principal personnage qui .s'y trouve représenté avec le squelette, et qui caractérise, comme on sait, le groupe où 11 figure. Je n'aurais pu me servir dans le même but des numéros d'ordre des gravures de chaque Danse, attendu que Tordre dans lequel ces gravures sont placées varie selon les éditions et quelquefois selon les exemplaires. Du reste, on n'a pas besoin de faire de grandes recherches pour vérifier l'application de tout ce qui concerne les instruments de musique , dont je parle , aux Danses des Morts , puisque j^ai extrait des Danses les plus rares et de celles qu'on ne peut se procurer que très difficilement les images où se trouvent figurés la plupart de ces instruments. Je me suis servi des principaux types de rondes funèbres qui ont acquis le plus de célébrité et sont les plus curieux par leur ancienneté, savoir : les deux Danses bâloises, la Danse Macabre, le Doden dantz et la Danse xylographique du manuscrit de Heidelberg. Ces Danses représentent l'art instrumental du moyen âge dans une période de trois siècles. J'ai joint à ces antiques monuments la Danse d'Holbein, qui contient aussi quelques instruments assez curieux à étudier, aujourd'hui complètement tombés dans l'oubli. Mais je n'en ai pas toujours donné une copie, parce que j'ai pensé qu'on pouvait 'facilement les avoir sous les yeux, M. For toul ayant publié, en France, une édition de l'excellent travail de Schlotthauer, qui reproduit très fidèlement l'œuvre d'Holbein. On se rappellera que c'est dans les maia$ du squelette qu'il faut chercher Tinstrument décrit, à moins qu'il ne se rencontre des exceptions, ce que j'indiquerai. (2) Ces noms étant génériques, on déterminait leurs acceptions particulières au. moyen d'un terme indiquant l'espèce d'instruments dont on voulait parler. Ainsi, en allemand, le mot Pfeife donne QuerpfeifSy Feldpfeife . Schweizer pfeife , lorsqu'on veut l'appliquer à l'instrument que nous appelons fifre. Schae fer pfeife, littéralement instrument de berger, s'entend d'une sorte de flûie, de chalumeau. jSocA*p/ei7>, sackpfeife, signifie une cornemuse à ouire, l'instrument que les Anglais, par la même raison, appellent bagpipe , comme ils disent aussi horn-pipe, pour désigner une autre espèce d'instrument à vent. Juniiis et Kilian traduisent en flamand les mots latins tibia e.l fistula par pype et fluyte, et de leur temps on exprimait dans la même langue par ruispyp, loUepype, le mazel ordinaire oudoedelzac, c'est-à-dire la cornemuse ou musette : rutspyp, de ruts,

bruissement, bourdonnement; et lollepyp, de hlle^ miaulement, chant langoureux d'une chatte, en amour. Pour mœzel, les Flamands on dit aussi quene, que Kilian interprète par tibia utricularis, (3) On prétend que la première flûte de cette espèce fut faite d'une jambe de grue, et que l'on enxonstruisit aussi avec des os d'âne. Digitized by Google

FLUTES. i85 la flûte proprement dite prit le nom de tibia chez les Latins. Au surplus, beaucoup d'autres matières ont servi e^t servent encore pour cet objet ; mais le bois est celle que l'on préfère généralement à toute autre. Il est bien peu de nations de l'antiquité ou des temps modernes qui n'aient pas connu ce genre d'instrument, sinon dans toute sa perfection, du moins à l'état d'ébauche, comme l'emploient encore de nos jours les sauvages. Dans l'Inde, en Egypte et parmi les Hébreux, il s'en rencontre différents types d'une origine fort ancienne. Chez les Grecs et chez les Romains, les variétés en furent si nombreuses, que nos archéologues croient pouvoir en admettre plus de deux cents. Néanmoins toutes ces variétés se rédui* saient à trois espèces principales : la flûte simple, la flûte à plusieurs tuyaux ou flûte de Pan, et la flûte double. Les deux premières espèces sont restées en usage jusqu'à nos jours. Quant à la flûte double, on ne sait pas d'une manière positive si les peuples du Nord l'ont cultivée originairement. Toujours est-il que cette flûte existe sur des monuments du ix% du x* et du xi^ siècle. Strutt, dans son Angleterre ancienne^ reproduit un groupe de trois personnages dans Tequel figurent deux musiciens qui jouent l'un de la flûte double, l'autre de la lyre antique. Le manuscrit n* 1118 de la Bibliathèqùe nationale contient un dessin de flûte double datant du xi* siècle. Ce dessin est fort grossier, mais remarquable à ce point de vue qu'il représente un instrument dont les tuyaux, au lieu d'être isolés, sont liés ensemble de manière à ne former qu'une seule pièce. Ils aboutissent en outre à une double embouchure. Cette combinaison fut renouvelée au siècle dernier sous les noms de flûte d'accord et de flûte hatmonique. Si l'auteur des Contes d'Eutrapel ne plaisantait fort légèrement à propos de tout, et ne donnait presque toujours un sens figuré et parfois obscène à ses comparaisons, on serait tenté de croire qu'il voulait faire illusion aux flûtes d'accord, lorsqu'il écrivait ce qui suit : « Les premiers quarante ans de ce vieillard Mace (continuoit Dupold) furent emploiez » au mestier de cousturier et de sonneur de fleute, qu'il appelait un contre (sont ces flûtes qu'on fait à » Crouteles, larges par le milieu et à deux accords).» Toujours est-îl que c'est en s^appuyant de ce seul témoignage que l'on a très sérieusement cité le mot contre dans V Essai de de la Borde comme ayant été le nom d'un ancien instrument de musique. L'espèce de flûte double qu'on appelait flûte harmonique se composait de deux flûtes à bec réunies et accordées en tierce. Au moyen de divers doigtés on y pouvait exécuter

certains accords (1). On fait encore aujourd'hui , par l'application du même procédé, àes petits flageolets doubles qui servent de jouets à l'enfance. Un peuple de l'Europe moderne, les Russes, possède un instrument nommé dudà^ dutka et dudotka^ très ancien dans leur pays, qui est à peu près semblable à ceux que l'on vient de décrire. Il se compose de deux tuyaux ordinairement d'inégale. longueur, joints ensemble et percés chacun de trois trous. La flûte, à cause de son origine champêtre, a joué de tout temps un grand rôle dans la poésie bucolique. Elle a été en réalité l'instrument favori des pâtres et des bergers. On aime encore à l'entendre au village, et les sons aigus du flageolet charnient toujours le paysan. Gomme les poètes s'identifient volontiers avec les héros qu'ils célèbrent, ils ont adopté les pipeaux rustiques dès qu'ils se sont mis à garder les moutons. Cela nous a valu sur la musique champêtre un grand nombre de métaphores^ qui toutes découlent de l'antique fiction du die^i Pan, patron des bergers et inventeur des flûtes pastorales. Marot nous rappelle cette fable dans son charmant et naïf langage : Pan, disait-il, c^est le Dlea triomphant Sur les pasteurs ; c'est celuy, nnon enfant, Qui te premier les roseaux pertulsa, Et^d'cn Tonner des flûtes s^advisa. {Eglogue au Hoi.) La flûte eut aussi un caractère guerrier dont l'origine peut s'expliquer allégoriquement par les traits (1; Un individu nommé Moeket a publié une métiiode pour cet donne une bien pauvre idée de i'effet que devait produire notre instrument. On y trouve un arrangement de la Marseillaise du beau cbant national exécuté sur la flûte harmonique. mémt auteur. Cet arrangement est des plus malencontreux et Digitized by Google

INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DAKS LES DANSES DES MORTS, dieo Pan dans le mythe' de Bacchus marchant à la conquête des Indes. L'invention Liculière de flûte» dont on fait honneur à Minerve, semble donner également la raison pc lation de l'instrument aux fières harmonies du combat. Cependant, quoique la flûte ait i s la musique guerrière des anciens presque aussi souvent que Ta été la trompette, c'es trument qu'est échu l'honneur de représenter par métaphore la poésie épique, tivent question dans les Danses des Morts du son de la flûte, surtout dans les Danses allem iconlre à chaque instant l'expression suivante : PfeiferUhon. Mais, comme je Tai dit aille ayant dans la langue allemande un sens générique qui embrasse tous les instruments i n de Pfeifenthcn peut aussi bien s'appliquer au son du chalumeau, du hautbois, du flagec celui de la flûte proprement dite. Les tradocteurs ne sont donc pas gênés pour en donn [1, et daDs le texte du Grand-Baie, b Pfeifetitbon du funèbre dilettante est souvent rea , tant il nous répugne d'admettre que l'instrument de la Mort puisse être une flûte doue DROITE. — Selon toute probabilité, c'est la plus ancienne. Pour en jouer, on tenait cet mt devant soi. Elle comprenait différentes variétés : les plus simples étaient des ébauche)lutôt que des instruments complets. C'étaient des sifflets ou des chalumeaux grossiers, mcore dans les campagnes pour se divertir et pour prendre les oiseaux à la pipée. Une l e jonc , une tiged'oignoa ou de roseau, percée seulement de deux ou trois trous, consti areil musical C'est là ce qui engendra les instruments nommés sifflet de paysan, pipe, 7S de sans, muse de blé, flûte eunuque, flûte à Crois trous, appelée aussi flûte à l'oignon et n dans son Harmonie universelle, page 227 du livre des instruments à vent, décrit avec î chalumeaux primitifs, notamment la flûte qu'il appelle flûte eunuque, qui n'est autre ch(actuel (1). Quand on pense aux choix étranges que faisaient nos ancêtres dans leurs rumen taies, on est moins.étonné devoir une flûte comme la muse de blé, que l'on prend e le dans la musique sérieuse. L'auteur de Y Harmonie universelle nous dit lui-même qu'< \ ces sortes de flûtes un concert entier, qui a cela pardessus toutes les autres flustes qu e concert des voix , car il ne luy manque que la seule prononciation, dont on approche s flustes. D'après cela, il n'est pas impossible que la muse de blé ait joui de quelque considérations s'appliquent aux flajos de saus, à la pipe et à la fistule, instruments to et que l'on commença par fabriquer dans les champs avec les seules ressources offei h droites, d'un type moins grossier,

avaient trois trous, indépendamment de ceux des l'ouverture latérale appelée lumière. Elles étaient faites de différentes essences de r embouchure une sorte de gros sifflet formant la tête de l'instrument, d'où le nom de une certaine époque, servit à les désigner en France. Peu à peu le nombre des t t porté de troiâ à quatre, puis à six et même au delà. nainations de flajeol, fifre, fistule^ sublet (pour sifflet), furent appliquées d'une façon g^ Les de variétés de flûte, mais principalement aux flûtes droites d'une petite dimension . Elles ont exprimé aussi des variétés du chalumeau. La dénomination la plus répandi icontre le plus fréquemment dans les vieux auteurs français, est celle de flageol, avec s graphes; elle semble même, jusqu'au xV siècle environ, avoir été préférée au mot /Itlte ver è déGnJi' ce que Gaillaume de Machault enten* tionnée par le trouvère du xiv* siècle était le même ii rehaigne, on avait rapproché les explications don- que la flûte eunuque dont parle Mcrsenne. Il est probabh [Uie à propos de la flûte eunvqiw do mot français là une opinion erronée, et que le mol brehaigne, dansi tel en vieux langage signilîe stérile, inpuissant, et H s'agit, n'est pas un adjectif, nais an nom propre de l de ce rapprochement que l'espèce de flûte men- sorte qac fiûte brehaigm Ao\\ pi atôl signifier flûte de Bi Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 18.84% accurate

I FLUTSS. <8Ï Flajbol. — Fiajel, flagiel., flageoU, flajeds, fiageos, flajeost fkq'os, flageuoo, flagieao^ fiaxdy flaveteaut fimidet flagolet^ flageokt. Sonnent buisines et labours, ' Pois prens sa ninse et si travaille Grans cors 4'arain et raoend, Et son /loue/ 4e cortooaffle (1) FKVaiilx,IUt9emdœ et chaleml. Et espriagse et saaiele et baie, (Aoman d'Athis, ms. cité par du Cango.) Et ficrt dé pié parmi la sale. (fiomon de Ja flose, xiii* siècle.) liors r'oMsiei trompes soner. Cors, labours, /la^euj et clievreltes.. Les cloches sont tabourins et doucines, (Guill. Guiart, wii" siècle.) Harpes et laz, instrumens gracieux, Uaatbois, flagtolt trompettes A bnccinet. . (Marot, !e Temple de Cuptdo, XVI* siècle.) ....; fit les cordes toucher ^ Des iBsiriim«B(8, et les flûtes sonner, E Doubles jlageols faisoient tani raisonner. (Maitnpr'te de Navarre, xn* siècle.) On appelait fiaiolliers, flageolleuco, fkigeoUeurs ceax qui jouaient du ftajot, et en général de la Hûte ou du chalumeau. Dans l'an des deux états des officierfe de l'hôtel des rois PhUippie le Hajrdi et PhUippe le Bel, des années 1274 et 1288, il est question d'un roi des joueurs ée fiûte, ttoranié dans le texte latin reœ flaioletm (2). Un ancien compte mentionne h l'année 1492 des /?«««««* qui reçurent xxvi sols à tUre de gratification. Oh se servait aussi du mot fMteurs, comme le preuve l'aocieodieton./liîteur* d'Orléans. Nous disons aujourd'hui /ttî<tste« et joueurs de flageolet. ' Sous la dénomination de flajeol on comprenait autrefois, non seulemeiit des espèces de flûtes différentes, mais des vaiiétés delà même famille, ainsi que nous le donne à entendre GuiUaume de Machault dans ce passage: « £t de flaiosplus de x paires, c'est-à-dire de xx matUètes, tant de fortes comme des légères, » Tops c«a instruments se réduisent à quelques types principaux, savoir : Là flOte longue a trois trous. — Cette espèce de flûte fut très en vogue dans les iiv. xv et xvi« siècles, voird antérieurement, pour accompagner te rbythme. du petit tambour ou tambourin. Cette destination lui était encore attribuée du temps de Thoinot Arbeau, qui dans son OrcKésographie, imprimée à Langres vers la fin du xvi' siècte, nous doune des renseignements trèsexacts sur la inanière de l'employer :« Quant à notre tabourin , dit-il, nousn'y mettons point de sonnettes et raccompagnons ordinai» rement d'une longue flûtte ou grand tibie : et de la dicte fluUe le joueur ehante toutes chansons que bon » luy semble, la tenant avec la main du bras gauche, duquel il soustient le tabounn... Le bout près » de la lumière est soutenu dans la

bouche du joueur, et le bout d'en bas est soutenu entre le doigt auricu» laire et le doigt médecin (le médiaire), et oultre ce afin qu'elle ne coule bas hors la mam du joueur, il y » a nne esguillette au bas de la dicte flutte oh se met le dict médecin pour l'engaiger et la soutemr ; et n'a « que trois pertuis, deux devant et ung par derrier, et est admiratHemeut inventée, car du doigt démons» trant (l'index) et du doigt du meillieu qui touchent sur tes deux pertuis devant et du poulce qui touche » sur le pertuis derrier, tous les tons et voix de la game s'y trcuve fadteroent. » C'est-à-dire qu'usant d un artifice qui consistait à souffler dans te tube de manière à faire qumter et oetavier l'instrument, on obtenait toutes les intonations qui ne pouvaient être produites nalureltement. Un dessin de l'homme jouant du tambour ou tambourin et de la longue flûte à trois trous accompagne dans l'ouvrage de Thomot Arbeau la description d^ieseus. Je Tai donné pi. XX . fig. 178, Mms no«s trouvons des exemptes beaucoup plu» anciens de cette fonction ménétrière dans les Danses des Morts. L'un des quatre squelettes-muacieos de (1) D«»réditio.der<*béL«qsietDuton«y,ce«««.««ai»d. I^tS^r'ée-cZ^t'f *""""" Aux instruments de Comaialle; dans le manuscrit que possédait . j^ .«^^v >^/ • vi* Hoquefort, H y avah : Et son flajos de Comoaile; et affleurs (3) Lud^. Reli<i«i« manuscrtft. onmk ^aedi» «oi, t. X«, Digitized by Google

& la Danse Macabre (xiv* et xv* siècle) tient de la main gauBhe, en h et en i (pi. IV, fig. 2i et 25 i longue flûte, et de l'autre main frappe sur un petit tambourin suspendu à son bras gauche au moyen lisière ou courroie. Le modèle de flûte que Ton trouve dans ces deux dessins est semblable à celui qu voit dans VOrchésoffraphie de Thoinot Arbeau; les trous sont figurés ici tous les trois au-dessus Ti l'autre du même côté, tandis que, conformément à la description précédente, il n'en aurait fallu ma que deux à cet endroit, en laissant supposer que le troisième existait de l'autre côté du tube. Le sqi du Doten Danlz joue du même instrument ; mais, par une inadvertance du dessinateur ou du graveur, de la main droite qu'il en joue. Comme il porte la main gauche sur le bras du roi , il n'est point mi l'os ou de la baguette qu'il tient ordinairement pour frapper son tambour. Du reste, ce dessin est fort sier. En a et e (xiV et xV siècle), la forme de l'instrument à percussion est- plus aplatie que da exemples précédents, et la flûte qu'embouche le musicien du charnier paraît être une flûte à six 1 en a (pi. III, fig. 22), cinq de ces trous sont apparents, et en e (fig. 23) seulement quatre, comf peut s'en assurer par le dessin que j'ai emprunté à Massmann. Mais cela ne signifie absolument rie dans rédition de la Danse du Grand-Bâle par Mérian, et dans plusieurs autres de la même Danse, toujours des différences de ce genre à constater : ce sont là évidemment autant d'erreurs. Quoique 1; à six trous fût en usage à l'époque de l'apparition de la première Danse bâloise, il n'est pas pn qu'un même individu l'eût employée isimultanément avec le tambour, car il lui aurait fallu en jouer seule main, ce qui ne lui eût été possible qu'avec la flûte à trois trous. C'est donc ce dernier instn que l'artiste aurait dû représenter pour être exact, et qu'il aura voulu représenter peut-être, sauf qu< petits points de trop qu'il aura mis là sans le vouloir. De la Borde a reproduit, tome II, page 288 (Bistoire de la musique^ une estampe tirée d'une édition de la Danse atuc aveugles dont il n'indique date. On y voit un joueur de flûte et de petit tambour précédant la Mort montée sur un bœuf. La Se phia ou Theatrum inslrumentorum de Prœtorius contient les deux instruments dont je parle. Le tex s'y rapporte indique qu'on les associait très fréquemment en France et dans les Pays-Bas pour ace gner la danse. Praetorius parlant de cet usage comme d'un usage étranger, on est tenté de croire c ménétriers allemands du xvii* siècle ne pratiquaient déjà plus ce genre de combinaison. Il est à rem; que les deux

instruments reproduits dans la Sciagraphia, et que l'on trouvera ici , pi. XIX , fig. ' ont encore la forme qui leur était propre à une époque beaucoup plus reculée, notamment au xni* I^ tambour, dont le cylindre de bois est presque aussi peu élevé que celui d'un tambour de basqi semblable par ses dimensions à celui que tient suspendu à son bras le squelette du charnier des I bâloises. C'est cette forme que l'on remarque dans la plupart des monuments qui appartiennent époque antérieure, et dont on peut citer un exemple assez renrmrquable au xin* siècle parmi les seul de la maison de la rue du Tambour, à Reims. Un des cinq compagnons ménétriers qui décoraient la de cet édifice tenait, moitié sur son bras, moitié sur son épaule, un petit tambourin semblable à celi j'ai donné le dessin d'après Prsetorius. Le musicien n'était point représenté jouant de cet instrunient embouchant une flûte à trois trous qui mérite une attention particulière en raison de sa forme ori^ Le tuyau, au lieu d'être droit dans toute sa lenteur, était coudé à chaque extrémité en sei verse (voy. pi. XX, fig. 165). Il est percé, au milieu, de trois trous dont le musicien ne fait pas i bien qu'il paraisse souffler dans son instrument. Mais je répèle que l'on ne peut attacher aucune i tance à des particularités de ce genre, parce qu'elles sont la plupart du temps l'effet du hasard. D; description de la Maison des musiciens à Reims, M. le baron Taylor désigne cette flûte de tambour! le nom de fretiau. VA de la Danse des Morts (Alphabet d'Holbein) contient aussi ta représer des deux instruments associés. Au xv* et au xvi* siècle, la caisse du tambour paraît s'être allongée. T Arbeau dit qu'elle avait deux petits pieds de long et un pied de diamètre. Plus tard elle s'agrand core; en revanche, le tuyau de la flûte diminua en longueur. Au xviii* siècle, l'alliance de la flûte et di tambour, après avoir subi de légères modificationç, constitua la combinaison instrumentale que nous Ions encore tambourin, du nom de l'instrument à percussion qui a fini par s'entendre de la réunion

Digitized by Google

 des deux instruments. Les Provençaux ont employé jusqu*à nos jours ce modeste concert pour donner des sérénades et pour égayer leurs fêtes et leurs solennités. Cette coutume n'est plus générale dans le reste de fa France, et le tambourin que Ton y rencontre en de rares occasions, principalement dans les mains des conducteurs d'ours funambules, est presque toujours calqué sur celui dont les Provençaux font usage. C'est une caisse ronde et cylindrique du diamètre à peu près du tambour de guerre, mais d'une longueur double. Elle est généralement faite d'un bois léger, et se suspend au bras gauche dans la position du tambour ordinaire. La flûte de ce tambourin se nomme gahubet (du provençal gatoubé); nous Tappelonà aussi fhUet (1). C'est une petite flûte à bec qui n'a que trois trous, et dont le son est fort perçant. Quelques années avant la fin du xviii' siècle, le tambourin et le galoubet étaient encore rangés dans la classe des instruments propres k la danse, avec la musette, la vielle, le taimbour de basque et les castagnettes. I^ existait aussi une petite flûte h bec, ou flutet, du même genre que la précédente, mais plus longue de quelques centimètres, dont on se servait pour accompagner un tambourin à cordes appelé bedon, ou tambcmrin basque (3). Les Allemands appelaient la flûte à trois trous, Sckwiegel^ Schwagel, Stafnmentienpfeife. «C'est » cette flûte, dit Prœlorius, qui est delà longueur du ûfv^on fi$tulamiUtari9{Çuerpfeife), etdonton voit quel» ques Anglais faire usage pour accompagner le petit tambour. » Ce petit tambour est celui dont j'ai parlé plus haut, et dont on trouve le dessin pi. XIX, fig. 175a. 11 était tout simple que les ménétriers anglais l'eussent conservé, puisque sous une forme presque semblable, et sous le nom de toftor (pi. XIX, fig. 17&), il avait été particulièrement attribué aux bardes non gradés, ou minstreU. En France, selon Doni , la flûte à trois trous fut non seulement jointe au tambour, mais aussi h la vielle, ce qui, d'après son témoignage, lui valut te nom de flûte des vielleurs, Lx FLÛTE DROITE A SIX Tivous. — Quoique cette flûte, par le nombre de ses trous, semble être déjà plus compliquée que la précédente, elle exigeait si peu d'habileté de la part de l'exécutant, du moins dans son état primitif, qu'on attribueàcettecirconstance l'originede la façon de parler proverbiale : Pour jouer delà flûte ^ il n'y a qu'à souffler et à remuer les doigts; locution qui s'applique encore, de nos jours, à toute chose dont on vient facilement à bout. Les ménétriers en faisaient usage ainsi que de la flûte à trois tmus. Ils l'appelaient flageol, flageolet ou /lave/, comme

tous les instruments en général qui appartenaient à la même famille. D'anciennes vignettes nous montrent les visiteurs de la crèche, les bergers jouant, non seulement de la cornemuse, mais aussi du flajeol ou flûte à bec à six trous. C'est ainsi qu'en Italie les pifferari, qui descendent des montagnes aux approches de Noël , continuent cette tradition en s'associant par couples et en se servant, pour fêter la Vierge et le ftamfrmo, l'un d'une cornemuse (piva), l'autre d'une sorte de clarinelle qui tient lieu de l'ancien instrument & vent dont nous parlons ici. Le modèle de flûte à bec qu'on voit ordinairement représenté dans les mains des bergers dans les xv* et xvi* siècles est celui dont j'ai donné trois exemples, pi. XI Y, fig. 96, 97 et 98. Les personnages des figures 06 et 98 sont en effet deux bergers. Le premier est tiré d'une gravure du Mystère de la Conception et Nativité de la glorieuse vierge Marie^ imprimé a Paris dans les premières années du xV" siècle. L^ sujet de cette gravure est l'Annonciation de la naissance du Sauveur. Dans le texte du Mystère, les bergers devisent entre eux des cadeaux qu'ils feront à l'enfant Jésus. 11 en est un, nommé Pelion, qui se décide à offrir au fils de Marie son beau flageolet tout neuf, qui lui a coûté deux bons deniers (â). On voit dans le dessin que j'ai donné d'un de ces bergers jouant du fla(1) Le fiuUt ft le golouhet ODt été quelquefois distingaés rim de rifflabt. Taulre el regardés comme deux variéiésdu même imtrument. Luy donneras tn du pain bit. (12) Voy. l'expUcition de cet instrumeai aucliapitre MonocoftDJSs pbltor. et au cbapitre TAynouRS. Nenny. (3) Le dialogue des bergers a Heu d*ttii bout à l'autre sur le ton rifflaat. de la plalsamerie. En voici un fragment : Luy donras ta da let. RlFFbAaT. PELYON. Luy donraa Ui tan chiea. Bref, il aara mon HagoUet, Ffxton. Tout neuf, il n'ei>t pas de refus ; Nenny. One pais en Betliiem ne fus Qui retoarneroit mes brebis? Que a ung de ces petits mercier» > Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.73% accurate

 geolet, que le modèle de cet iiDsh*uuient diffère dans ôa dimension de celui que Ton emploie de nos sous le même nom, et que c'est proprement une flûte ordinaire ou flûte à bec à six trous. La figure contient un second exemple. Le berger y est représenté jooant de son instrument; auprès de luie chien fidèle; Cette figure provient des jolis encadrements d'un livre d'iieures, pid[)lié à la mémeépoqi le Mystère de la ConcepUonet Nativité ée te vietge Marie. Il en est de même de la figure 97. Ici^c partout ailleurs , le nombre des points destinés à figurer les troas de la flûte à bec est compléteme bilraire. Du reste, dans ce genre d'instrument, la posîtion des trocis était variable. Taatôt il y ei quatre devant et deux derrière, tantôt ils étaient tous les six du même côté : il en résultait un doig feront La flûte à bec, percée d'après le preoûer système, est celle qui a retenu Tancienne dénomi de flajeol ou flageolet, qui s'est prise longtemps dans un sens générique. M^rsenne dit naîvemeot q instrument est Tua des plus gentils que l'on <x)nnaîsse » et les rimeurs de fadaises et de brunetles oi ticuiièrement affectionné celte expression de gentil fiageolet^ Le nom d'or i^o^ s'appliquait à cette fl xvi* siècle, ou du moins à l'iu^d de ses variétés; quelquefois alors on la substituait au fifre pour i pagner le tambaur militaire. «< Âulcung, dit l'auteur de VOrcbùtfgraphie, usent, eo lieu du fifre, » ftajeol et flutlol, nommé arigot^ lequel i selon sa petitesse, a plus ou nooinsde trous; les mieux fe » quatre trous devant et deiuo derrière^ et est leur sOfi fort éclàitânt^ et pourrait-on tes appeler petites t A cette description est joint le dessin que j'ai reproduit, pi. XI Y, fig.^A. :il représente un soldat JQi rarigol. Ce flageolet primitif, à sk ti'ous sans def , s'est conservé jusqu'à l'époque actuelle. Mais à h siècle passé il n'était déjà plus qu'un. instrumei!)t de fantaisie et d'amusement, aujourd'hui il est cuit quelques ménétriers de village, par des amateurs d'oiseaux (1) et par les petits enfants. Quant au fia il a subi des perfectionnements en rapport avec le mouvement progressif de l'instnimentation, et si est asseK important dans la musique de danse et dans les concerts de société. Je n'ai point reoco flageolet proprement dit dans les rondes funèbres, et quoique les instruments deb,Cy i, f^gifi fig. 88-92), par la forme et la longueur du corps sonore, aient de l'analogie avec le& flûtes à sL\ tr nombre tout à fait ^biti^aire des points figurés sur plusieurs de ces tubes et Tabsenee de tout

sign blable sur d'autres dénotent ici l'œuvre du hasard et font douter que l'artiste dans ces dessins incor soit proposé de représenter une espèce de flûte déterminée. D'ailleurs il est à remarquer que le se qui tient cet instrument en joue d'une seule main, oe qui indiquerait plutôt qu'il se sert d'une flûte trous. En b et en c (l'empereur et le médecin de la Danse du Petit-Bàle, xiv siècle : voy. fig. 88 les points destinés à figurer les trous manquent; en d, il y en a probablement plus qu'il n'en faut (dèles ne servent donc qu'à flxer la forme géaérale de l'instrument. On voit qu'ils indiquent tous !< des flûtes à bec de la même longueur et du même diamètre. De toutes les espèces de flûtes emplo] moyen âge, les plus communes, les plus vulgaires, ont été sans contredit ia flûte à trois tixHis, cell trous et la flûte traverstère^ dont je parierai toat à l'iieure. Cependant, par suite des perfectionn apportés au modèle primitif de ce genre d'instrument, on arriva bientôt à des comUnacisoas moâns £ et plus artistiques. Tdle fut celle qui donna naissance à la flûte à neuf troua, eàaployée en France ju milieu du siècle dernier sous le nom de flûte domce ou flûle d'Angleterre. Elle composait, par ses n de différente grandeur, tout un système du grave à l'aigu. Mersenne le partage eo deux jeux prim H me couste desx bons deniers lï sera pour renfast esbalre Homme n'y a qui leust pour quatre Mais néantmoim «t ftisNl plus riche ti i'aura. AL0R18. Le don n'est pas niée, Mais digne de gràntgnerdon. Le mistère de la Conception et Nativité de ta glorieuse vierge Marie avecques le Mariage diedU la Nativité Poêsion Resurection etÀS9ênoiiM de NoHre S(»uveur et âedempUmr im Chri Paris r«fi de grâce mil cinq cent et $epU imprimé en dH i Jêktm Petit Oeuffroy de MmrmfH Miekêl k Neir, tic. (1) Celui dont on s'est servi pour siffler Jet eèMam et q peut flmgeoletdroiieaiiit, m IUi§eole€demrin^élakieftm composé de deux parties qui m wèj^fsàeA On ijo«tilc t rinstroment un tuyau ayant ua reoleiiient^rà ron introdu peiite éponge. La force de reir éfanf nMgée par l'effet petite éponge, le son du flageolet imitait la toIx des oiseai blés de siffler et de retenir les airs q^'oa leur serine. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.23% accurate

FLUTBa 191 le petit jeu çt le grand jeu. Elle avait sept trous devant et un derrière ; mais le dernier trou percé au bas du tube était double, pour que l'artiste pût se servir de sa main gauche ou de sa raain droite, selon l'habîtude qu'il avait contractée. C'est aussi ce qui s'observait dans les anciens modèles de flûte à siîj trous, comme le prouve un dessin de celte espèce de flûte- contenu dans la Musurgia de Luscinius, Du reste, ces deux trous percés à côté l'un de l'autre donnaient le même son; on bouchait avec de la cire celui dont on ne faisait pas usage. C'est à cela que l'instrument devait son nom de flûte à neuf irvus, bien que,* en réalité, il en eûtseulement huit principaux. Les basses avaient une clef que le petit doigt faisait mouvoir pour ouvrir le dernier trou du côté opposé à l'embouchure, et les flûtes les plus graves s'embouchaient au moyen d'un sei'pentin qui descendait le long du corps de l'instrument jusqu'à l'endroit oîi les lèvres de l'exécutant pouvaient facilement s'y appliquer. La planche IX de la Sciagraphia ou Theatrum instrumetitorum de Prastorius contient la représentation très exacte de tout le système de ces flûtes à bec que les Allemands appelaient Blockfloeten^ Ploekfloetm^ Ploekpfeifen^ On en trouve aussi des dessins dans Mersenne (liv. V, page 2^^9), au nombre desquels sont deux variété que Praetorius ne donne pas, et dont ta plus grande, percée de onze trous, pouvait avoir 7 ou 8 piedé de haut. A Ja bibliothèque de Strasbourg on voyait autreI fois deux insti:uments de cette famille assez bien, conservés, et provenant du dépôt d'anciens instruments appartenant à la ville, et dont on disposait pour la^ musique et les concerts des fêtes solennelles. Je les ar i essayés pour vérifier l'exactitude des éloges donnés, paur Mersenne à ces sortes de flûtes qu'il prclendait avoir été appelées douces « à cause de la douceur de leurs sons, qui représentent le charme de la douceur) » des voix. i> De tels éloges sont un peu exagérés» Ces ilûtes sont douces, en effet ; mais ce qui leur commu1 nique principalement ce caractère, c'est moins la douceur de leur timbre que leur peu de sonorité. Ce* i pendant, sous le règne de Louis XI Y, toutes les parties de flûte, dans la musique dramatique, étaient con; fiées à des instruments de ce genre. Le nom de flûte à neuf troM a été donné aussi à la flûte de Pan, en sorte que lorsqu'on rencontre cette dénomination dans les vieux auteurs, on est assez incertain de savoir à quel instrument elle s'applique. Je pense toutefois que dans le passage suivant, tiré de Rabelais,

c'est bien j de la flûte dont j'ai parlé ci^essus qu'il est question : o II apprint (Gargantua) iouer du lue, de l'espineite, j » de la harpe, de la flutte d'Alemant et à neuf trouz^ de la viole, de la sacqueboutte. » (Rab,, liv. I, chap. xxiii.) Dans la dernière moitié du xviii* siècle, la flûte à bec à plus de six trous tomba en désuétude. Elle fut reléguée dans les campagnes, et définitivement remplacée par la flûte traversière. Déjà, vers 1761 , quelques auteurs ne la citent plus que pour mémoire. Celle dont ils nous parlent, et dont ils attribuent l'usage aux bergers et aux paysans, avait la forme d'un grand flageolet; elle avait six trous par devant et un par derrière, et une sorte de patte ou il s'en trouvait un huitième pour le petit doigt. Observons ici qu'on ne doit pas donner à \q, flûte douce les noms de dulcian, dulcimer^ dulce melos, qui ' appartiennent à des instruments d'un tout autre genre. Flûtb TRAVEBSiàfiE. — Ou a donné à cette flûte l'épithète àe flûte traversière pour la distinguer de la flûte droite, et pour indiquer qu'on l'embouche, non point par le haut, dans une position verticale, mais de côté, par une embouchure latérale, en sorte que l'instrument est placé horizontalement en travers du visage de celui qui en joue. On en a un exemple (pi. XIV, fig. 95). Dans cet exemple, le personfiagc qui joue de la flûte traversière ou fifre est un soldat que Tboinot Arbeau, dans son Orchésographie, a représenté ' avec le joueur d'arigot dont j'ai parlé plus haut. Les Français ont connu et cultivé très anciennement la flûte traversière, car il en est fait mention dès le xiv* siècle dans un fragment d'une ballade d'Euslache) Deschamps, que j'ai d^i cité : ^ • GiiHerne, rubelK eMemest» Harpe, psallerion, doncaine, ' N'ont plas amoureux senlaneni, ^ Vielle, fleuthe traversaine» Toutefois elle n'était point aussi populaire que la flûte à bec, parce qu'elle exigeait plus d'art et pré* sentait plus de difficulté pour la production du son. Au lieu d'être un bec taillé en sifflet, l'embouchure de Digitized by Google

 cet instrument consistait dans un simple trou rond percé d*un côté du tube à peu près à la bauteu lumière était placée dans les flûtes droites. (Voy. pi. XIY, fig. 93, deux modèles de flûte traversii Querpfeifen^ tirés de Prsetorius.) La manière de serrer les lèvres et de les poser sur ce trou pourt dans le tube et en tirer du son exigeait un soin particulier et beaucoup de pratique. Indépendamn ce trou servant d'embouchure , il y en avait six autres pour les doigt3. Dans la suite, il y en septième que Ton ouvrait par le moyen d*une clef. Enfin, après de nouveaux perfectionnements, F ment fut tellement amélioré, qu'on ne se persuade pas aisément que notre flûte actuelle descende en ligne de la flûte traversière. L'ancien type pourtant existe encore dans le /î/re, dont nous n*avoDS[à fait perdu le souvenir; car le fifre n'est autre chose qu*une petite flûte traversière employée pour I; qu'on appelait le desms. La flûte traversière avait son système complet ainsi que la flûte à bec; était à ce système ce que le flageolet élait au système des flûtes droites (1). Le fifre, et en général instruments de cette famille, sont désignés dans la langue allemande par les mots Çuerpfeife ou Fel parce que les Allemands se sont principalement servis de la flûte traversière pour accompagner le t des soldats. C'est là probablement ce qui a généralisé en Europe l'épi thète d'allemande que les Frai les Anglais ont souvent employée pour désigner cette flûte, épithète que l'on rencontre dans les vii ieurs dès le xv' siècle, ainsi que le prouve le passage de Rabelais que j'ai rapporté plus haut. Di on en faisait usage en Allemagne autre part qu'à la guerre. Dans une ancienne gravure de la Ch de Nuremberg représentant les danseurs de la nuit de Noèl^ nous voyons un jouvenceau, qui fait l\ ménestrier^ jouer du fifre pendant qu'un camarade, placé près de lui , bat le tambour, et que les personnages de la scène, jeunes filles et jeunes garçons, exécutent des pas et des révérences i (pi. 111, fig. 17). Le fifre, que nous ne connaissions encore que par son côté belliqueux, a don dans la musique de danse , de même que le flageolet, qui est principalement regardé comme un ment champêtre, a été associé comme le fifre au tambour des soldats. La flûte traversière ayant dé ment remplacé toutes les autres, hormis la petite flûte à bec appelée flageolet, et cette flûte étant d'hui la seule en usage dans les orchestres, on ne la désigne plus par les épithètes qui lui avaient ginairement attribuées, et l'on dit simplement flûte. Flûte de Pan, Syrinx (ou flûte à plusieurs tuyaux). — Cet instrument,

dont l'invention rem(premiers âges du monde, est parvenu jusqu'à nous dans sa forme primitive, et sous le nom de sy) lui fut particulièrement donné. 11 se compose d'un assemblage de petits tuyaux d'inégale grande de roseau , de jonc ou d'autres matières, solidement fixés ensemble avec de la cire ou un autre lie donnant chacun qu'une seule note (pi. XVI , fig. 131). L'instrument, dans l'origine, n'en avait q et peut-être un moindre nombre; il en eut ensuite neuf, douze et jusqu'à seize. Pour en obtenir le les fait passerrapidement et successivement devant la bouche pendant qu'on eflleure l'ouverture des lèvres, comme on a coutume de soufiler dans une clef forée. Les anciens appelaient cet ins syrinx, et ea attribuaient l'invention au dieu Pan (2). Sur les monuments de l'antiquité classique, rencontrons dans les mains de ce dieu et dans celles des faunes, des satyres et des bergers. Les graphes et les philosophes attachent une signification symbolique à son origine, à sa configuration, tout au nombre de ses tuyaux. L'usage et le nom de la flûte de Pan sont passés de la langue et des (1) En France, au siècle dernier, on employait dans la musique qu'il aimait, il n>mbrassa qu'une touiïe de roseaux. L deux espèces de petites flûtes auxquelles on donnait indifférem- avait été métamorphosée par une faveur parUculière é ment le nom de /f/re, bien que Tune fAt une petite flûte à bec et Tout musicien philosopiie reconnaîtra sur-Je-cbamp que < Tautre uj^e peUte flûte traversière. est une interprétation poétique de l'invention des insli (2) Syrinx, nymphe d'ÂrcadIe, ayant inspiré à Pan un violent vent, ou, si Pon veut, de la flûte de Pan, invention c amour, était poursuivie par ce dieu. Un jour que ses alarmes étaient comme le résultat immédiat de la découverte de la prod plus vives et qu'elle fuyait son persécuteur, elle arriva au bord du son par Pair agité dans les roseaux. C'est au même faii fleave Ladon et n'eut que le temps de s'y précipiter. Pan, qui la rapporte aussi Torigiae de la persoonIficaUon syrabolic suivait, courut à l'endroit où Syrinx venait de disparalure et avança pris le nom de sirène. Le chant de la sirène Indiquerait la main pour la saisir. Mais au lieu du corps charmant de celle culte de la nature par laquelle l'air pressé reDd un son. Digitized by Google

FLUTES. IM des païens dans celles des chrétiens. Notre vieil idiome a retenu le moi gvec syrinx^ qui signifie ro^eau^ et en a fait syringtie^ syringe^ seringe el seringue. Sur le cbapiteau de Saint-Georges de Bochcrville, monu* ment du xi« ou du xu* siècle, on voit un personnage qui joue de la flûte de Pan. Dans cet exemple, la forme extérieure de Tinstrument est seule un peu modifiée. Les anciens auteurs ont souvent fait allusion à la syrinx^ tantôt en la désignant par son nom grec et antique, tantôt en employant les deux dénominations de pipeaux et de freslel ; Là s*assi8t Pan le Dux des bestes Et lint un fresiel de rosiaox Si clialemeloit ii danzianx. (Philippe de Vltry, Poés. dVvid., ma.) Toutefois on a prétendu que par fresiel ou frestiau il ne fallait pas entendre la flûte de Pan, mais Tespëce de flûte h bec que nous avons appelée galoubet. Je crois que les deux interprétations conviennent au carac1ère de ce mot, qui semble avoir eu, comme jîrpeau, chalumeau^ flajeol, un sens générique, et avoir servi a designer différentes variétés d'instruments champêtres du genre de la flûte. Quant au mot eles, on a des doutes sur sa signification , et Ton ne saurait afiirmer que l'instrument auquel l'applique Guillaume de Machault ait été précisément le même que la syrinx. Ce qui en avait fait concevoir la possibilité, c'est ce nom d'eles (ailes) qui est en rapport avec la figure même de l'instrument, et peut-être avec la matière dont il était fait, car un théoricien du xvip siècle, le P. Mersenne, observe dans son Harmonie universelle que l'on peut aisément transformer une aile d'oie en flûte de Pan. On soupçonne que l'ancien instrument que les Flamands appelaient Vloegel était la même chose que l'eles, c'est-à-dire le fresiel ou flûte de Pan du moyen âge; mais je crois plutôt que le mot vloegel, venant de l'allemand Flugel, mot par lequel on désignait des instruments à cordes ayant aussi la forme d'une aile, on doit l'entendre d'un instrument à peu près semblaible au clavecin, et surtout au clavecin vertical dont le type existait au moyen âge. Le mot eles a probablement eu la même signification. De nos jours, la syrinx a perdu le prestige poétique qu'elle tenait de son origine fabuleuse; elle est tombée dans le domaine de la musique ambulante. Les chaudronniers, qui avaient autrefois, en France, le monopole de la fabrication des instruments de métal, en vendaient de fer-blanc et de cuivre, et ils allaient eux-mêmes en jouer dans les rues pour annoncer leur marchandise. C'est là ce qui fit donnera cet instrument, dans le xvm* siècle, le nom assez trivial de flûte on sifflet de chaudronnier, nom qu'il a conservé

jusqu'ici dans le vulgaire. Quelques flûtes de Pan modernes ont un double rang de tuyaux accordés à la tierce. D'autres ont subi des perfectionnements de mécanisme qui feront peutêtre restituer sous peu à cet instrument la place qu'il est digne d'occuper dans la musique instrumentale. Il serait d'autant plus injuste de frapper la syrinx d'un injurieux mépris que, selon toute probabilité, elle a donné naissance à l'orgue. Les Danses des Morts des xiv% xv%xvi' et xvip siècles, que j'ai pu examiner, ne m'ont pas offert un seul exemple de la flùte de Pan , quoique cet instrument fût en usage aux différentes époques où ces Danses virent le jour. 25 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.02% accurate

INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DANS LES DANSES DES MORTS. CHAVXTRl! SEPTIËmS. CHALUMEAUX. — HAUTBOIS. etit-Bale. : a.) Le Charnier. Beinhaus (pi. W, fig. 22), - b.) Le MénéU-ier. Der Pfifer (pi. V, Og. 28). - Di LE : c) Le Charnier. Beinhaus (pi. Ilf, fig. 23). — d.) U Ménélricr. Ber KUhepfeiffer (pi. V, Og. 29). — Dansi lographique, Ms. n" U3S de la bibliolh(qiic de Heideiberg : «.) U MendiMl. Der Bettler (pi. XIII, fig. 8/i). «TZ : f.) Sqiielelles-Musicicns du Cliarnier (pi. VI,4ig. 38).— Darse Macabre inapr. : g.) Le Ménélrier (pL V, Og. 31 Macabre du Ms. n* 7310, 3, de la bibliolh. nat : h.) Les quatre Squelelles-Moslciens (pi. IV, fig. 25 a). Holbeio : i.) Le Trtonïphe de la Mon (le Charnier) (pi. IV, fig. 26). is un sens général , les noms de fistula et calamus s'entendent de tous les dérivés de la flù surtout des flûtes pastorales, parce qu'on appliquait ces deux noms dans Torigine à celle (5aienl avoir été inventée par te dieu Pan, et faite d'une tige de roseau ou de plusieurs n et retenus par un lien (Ij. Le grand dieu Pan arec ses pastonrcanx, Gardant brebis, bœufs, vaches et taureaux, Fatsoit sonner chalumeaux, cornemuses . El flageolelz, pour csvoiller les Muses. (Marol, le Temple de Cupido,) ce sens, et en raison de cette origine, que les flirtes, les chalumeaux , les muscs, muse !S ne sont qu'une seule et même chose pour les poètes bucoliques, qui confondent soas cel 1 divers instruments que les musiciens ont pris l'habitude de distinguer et de classer à par la différence d'embouchure, soit pour toute autre raison. Ces instruments, appelés aujou eolets, chalumeaux, hautbois, cornemuses, musettes, étaient désignés »u moyen âge [d nombre de termes qu'on transportait souvent de l'un à l'autre, ou qu'on employait d^ur ctive. Tels sont les suivants tirés des écrivains de la basse latinité : fistula, pipa, calamvs lamella, cieramela, cabrela, miua, slira, pandorium ou pandurium (2), chorus {S), et ce s aux vieux poètes français : fisttde, frestel ou frestiau, pipe, pipeau, calamel, chalemelk oi 5e, ckevreUe^ etc. I^ plupart de ces dénominations s'appliquaient à de simples tubes seml i et aux ch»lun>eaux des campagnards. Quelquefois ils avaient des trous, quelquefois)Ourvus. I.e flaios de sau^^ la fistule, la pipe et la muse de bief, mentionnés par Guillaui u XIV* siècle, étaient sans nul doute des instruments de ce genre. Calamel, ou chalamelle, et ts d'une espèce de chalumeau, d'une flûte rustique h une seule tige et d'une flûte à plu mme la flûte de Pan. Ils ont exprimé aussi des instruments à vent et h outre, c'est-à-

di e cornemuses et de musettes. ant d'être un instrument primitif et grossier, et en s'introduisant parmi les éléments de I •umentale, l'invention du dieu Pan retint quelque chose de son origine champêtre et de s Pan primus calcmos cera conjungera plures la nature du luth, mais d'un instrument à vent dont parle insuiuit... (virg., AV/oy 11. v 32.) ^ ç^ ^^^^^^^ç je Séville, cc dernier dans le passage s Nam te calamos inflare labclla .. ,« i. in cnmi Pan docuit... (caipurniiw, op, Bartliol., De UbiU vcierum, « Organica est in his qu», splntu inflanle completa,in som lib. I, cap. 4.) „ animantur, ut sunl tubae, calami, fislulae, organa, pandot rhéocrile mettent la flûte de I»an, ou syrinx, dans les » milia insirumenla. » (S. Isid. , lib. lll, Etymolog.) rs bergeis. (Voy. Viri?., Eglog., W, 57 ; et Théocr., (3) Dans le sens d'instrument à vent, car ce nom s'est a aussi à un instrument à cordes, 'agit point ici de la pandore, instrument à cordes de Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.28% accurate

GOALUMEAUX. — HAUTBOIS. MS Uère originellû. |j& petit tuyau ou caual qui a reçu le nom d'imehe, et qui forme rembouchure earat6téci&^ tique de tous les dérivés modernes du chalumeau antique^ se coi»pose d'un fragment de chalumeau, c*estè^ààTQ d'un morceau de roseau taillé d'une seule pièce, ou divisé en deux parties ou ianguetles très minces, rapprochées Tune de rautco et jointes de. telle sorte qu'il ne reste, entre ellee qu'une très petite fente pour le passage du souffle. C'est comme type générateur des instruments dont on joue au moyen d'une anche, et dont on modifie le son par la pression des lèvres,, que le chalumeau a été distingué d'avae Ui ilûte, le cor et la trompette qui s'embouchent et résonnent par d'ajBtres procédés. Nous trouvons dans la Danse des Morts du Petit-Qale, en a(pL III^ ôg. 22),la figure d'un de&plua anciens dérivés du chalumeau rustique* C'était un simple tube percé de quelques trous, et dont l'extrémité inférieure s'élargissait en forme de pavillon> comnae dans une ancienne espèce de trompette droite. Les trous ne sont pas figurés dans le dessin que donne Mas6mann> d'après Bûcbel , et que j'ai reproduit d'après Massmaun (pi. Ill, fig. 22). On en remarque quelques uns en f{p\. YI, fig. 38), sur des instrument», de la même forme qun celui qui précède, et dont jouent trois des squelettes placés en tète du Dotm DoDte. Comixie rien^ dans^cet exemple, ne permet de reconnaître de quel gem^e était l'embouchure, il est à. supposer que si ces instruments ne sont pas des jsÛ2&éi}i droits mal dessinés (les zinkm droits ayant presque toujours eu aussi des irous), ce sont des chalumeaux de laméjxie espèce que celui de l'orisbestre du charnier (Bemham) de la Danse du Petit-Bale. En Allemagne, on les appelait i5c/iai^;/^yé^ ; en Italie, |»^/fm ; en France : Chalumeau,— €Aa/ei»te, chalemelley<:halemet, chodemee^ calem^icalamel^cbakmeoiy chakmatdx, cterameL Ils avaient de six à neuf trous, et étaient prdinairement san& clefe^ com^me celtM qui égaie de ses sons rustiques la Danse des squelettes de V Imago Morlis de la -chronique de. Nuremberg ({d. il , fig. 16). Souvent aussi, cpromedans cette curieuse image, l'instrument avait à. son extrémité une boite dans laquelle était fourrée la languette de roseau qui servait d'embouchure^ Ces instruments doanèrent lieu à la formation d'un système qui embrassait les dérivés de l'ancien chalumeau» dérivés auxquels les Allemands donnèrent les ijioms de Bombarù ou Pqmmer, les Italiens celui de bombaapdi ou. Inmàardimit et \q& Français celui de : Hautbois

{haulx-boù) . — Ces dérivés ne différaient les uns des autres que daxis i& dimension ou dans le nombre des trous et des clefs dont ils étaient munis. Us étaient semblables pour la foi*me et pour ta qualité du son. Ils se composaient d'un corps sonore ou tube principal, auquel venait s'adapter le petit tuyau appelé anche^ qui servait pour emboucher l'instrument. Cette anche consistait en deux languettes de roseau placées horizontalement l'une sur l'autre^ et moulées sur un petit corps de métal appelé çM*t?r«^* Souvent elle était cachée sous une boîte spéciale ayant au milieu une ouverture circulaire qu'on plaçait kla bouche. Les clefs, lorsqu'il y en avait, étaient pareillement enfermées dans une boîte percée tout autour d'une certaine quantité de petits trous en manière de crible, autant pour l'ornement que pour . L'utilité (pU XV, fig. 100).. Les instruments de cette famille du diapason le plus élevé, c'est-à-dire ceux qui avaient particulièrement retenu l'ancien nom de chalumeaux^ n'avaient point de clefs ou n'en avaient qu'une (fig. 99) (i). Ce fut principalement cette dernière espèce qu'employèrent les ménétriers alleiaands et frafiçais des.xv*, xvr et xvu'eièçles.. 6 de la Danse du Peiit-Bâle (xix* siècle) repi'ésente un instrument de moyenne dimension, qui semble avoir appartenu awt divisions du systèïàedans lesquelles- otn rangeait l'^i^-fwmmcr et le JDiscant'pommer (pL V, fig. 28). Ce discant, ou dessus de hautbois, que le& AUemanda appelaient aus^ chalumeau (ScÀa/mei), avait six trous priûcipau;^ et une cleL Si la clef, dans l'exemple qui précède, n'existe pas, ou du uKÛns n'est pas visible, la botte se voit très distinc^menL Elle se voit encore mieux en d de la Danse du Grand-Bàle, où l'anche qui manquait ci-dpssus est. assez oLairement indiquée (pi. Y, fig. 29). Quant aux points destinés à figurer les trous, ils ont été bien certainement placés au hasard. Le ménétrier des Danses françaises possède un hautbois de la même espèce et de la même dimension que celui des Dans^ altemandes. La figtire 80 (pi. V) nous le montre portant cet instrument dans fa mafn droite, (1) Les figures 99 et 100 sont Ur^c^ ée Va Musurgia ée Lwsckilas, «t dUrtest par cwnéqnent de la prcnttro unifié éir ftvi* tfèele» Digitized by Google

*•« INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DANS LES DANSES DES MORTS, comme nous le représente une édition d'Antoine Vérard (1500). Les ménétriers allemands de la ronde funèbre tiennent le hautbois de la main gauche. Il faut rapprocher cette figure de celle qu'on voit en A du Ms. noTâlO, 8, de la Bibl. nat. (pi. IV, fig. 25 b). Dans celle-ci, l'un des quatre squelettes-musiciens de l'orchestre de la Mort est représenté jouant de son instrument et concertant avec le joueur de gigue placé à côté de lui. En France, au xvi« siècle, les hautbois furent divisés, comme ils l'étaient en Allemagne, en plusieurs parties. Il y avait donc des dessus, des hautes-contre, des tailles et des basses de hautbois. De plus, il y avait deux sortes principales de hautbois, le hautbois ordinaire et le hautbois de Poitou; mais ces deux espèces de hautbois différaient peu l'une de l'autre. Je parlerai plus spécialement de la seconde au chapitre des cornemuses et des musettes. On a pu voir, par les dessins que j'ai fait connaître, que le musicien tenait le hautbois pour en jouer à peu près de la même manière que de la flûte à bec ; mais il y produisait les sons d'une façon différente et avec beaucoup moins de facilité. Il était obligé, dit Thoinot Arbeau, dcjoujjfer avec force. Le même auteur constate que les hautbois étaient, de son temps, très bruyants et très criards. A la vérité, le vulgaire ne songeait pas à remarquer ce défaut. Un ou deux hautbois, quatre au plus, elle tambourin avec la longue flûte, ou bien une vielle, composaient d'ordinaire à celte époque tout l'orchestre des réunions dansantes. Or, comme ces réunions avaient souvent lieu en plein air, on n'était pas fâché d'entendre ce petit orchestre marquer avec une énergie suffisante le rhythme des branle?, des gaillardes et autres danses, et, quoique très médiocre, faire du bruit comme quatre. Le hautbois, dans la musique de danse, a donc tenu , comme instrument à vent, le même rang que le rubèbe, ou rebec, comme instrument à cordes. 11 y a été aussi populaire et aussi en faveur. Il se divisait ordinairement en deux parties, c'est-Mire que l'on employait de grands et de petits hautbois à l'octave l'un de l'autre. « Cette couple, dit l'auteur de VOrehésograpfùe, est bonne pour faire résonner un grand bruit, tel qu'il » fault es fêtes de village et grandes assemblées ; mais si elle étoil jointe avec la flutte elle offusqueroit le .son de ladite flutte. Bien la peult-on joindre avec le tambourin ou avec le grand tambour... Les hautbois n'ayant été perfectionnés que fort lard, conservèrent longtemps cette sonorité acide et nasillarde. Environ un siècle après Thoinot Arbeau, le P. Mersenne observe que « leur musique est propre pour les

grandes ». assemblées, comme pour les balets (encore que l'on se serve maintenant dés violons en leur place), pour » les nopces, pour les festes des villages et pour les autres réjouissances publiques, à raison du grand «bruit qu'ils fout et de la grande harmonie qu'ils rendent, » Mersenne voulait bien dire harmonie, mais ce n'était rien moins que cela. Toujours est-il qu'à défaut de sonorités plus satisfaisantes, on crut devoir s'en servir à la guerre. C'est une chose à remarquer, et conforme aux idées sur lesquelles j'appelais au commencement de ce livre l'attention du lecteur, que presque tous les instruments qui formaient l'accompagnement ordinaire des danses ont passé dans le domaine de là musique guerrière pour animer les soldais comme ils avaient animé les danseurs. Il n'en faut excepter que les instruments à cordes chez les modernes ; mais la flûte et le tambour, la trompette et la sacquobnte, les hautbois et les cymbales, ont figuré tour à tour dans l'orchestre de Vénus et dans celui de Mars. Du XVI» au XVIII» siècle il est souvent parlé des joueurs de hault-bois (1), cl de gros bois. Par gros bois, II faut entendre des instruments employés en qualité de basses des hautbois et dépendant de leur système, ou bien provenant de familles instrumentales dérivées de la leur. Ces familles, qui s'étaient formées peu à peu comme produits des changements successifs apportés au système primitif de la construction des instruments à un chef, étaient assez nombreuses au xvn« siècle, et sont décrites et figurées dans l'ouvrage de Prsetorius (Syntagma musicum, t. Il , et Theatrum inlrumentorum) sous les noms de fagoU, dul(1) llaiilbois sécrhaU dans le [trincipe en deiu mots, et l'adjecUf terme gt'niilquç servant h désigner dMWrenle««ort«»<l'»Mlrtn>«>'» prenait Paccord. On Ht dans Itahclais : « loiianl dos haulx boys et de Iwis employas pour jouer les parties de desAUS. Alors on di»" ■) mnselles. » {Pantagruel, \i\. Ul.chap.^.) haulx boix,commcoud\s»Hauis\ hauts soens:Jouant^t^<"'^"f Je soupçonne qa« le nom de Aati(6ot> fut, dans JVIgiDe, un d'iruMunents et haut* toeni. Digitized by Google

 cian^ sordunetif doppioni^ Rackettent Krumbhcsrner^ comamusa^ bassanelli^ sckryan. Quelques unes de ces variétés dataient de l'époque même où le docte théoricien que je viens.de nommer s^occupait èi les décrire ; d'autres avaient une origine plus ancienne, sinon comriie système complet, du moins comme instruments isolés. Dans une gravure de la Danse d'Holbein, que Ton a coutume d'intituler Triomphe de la Mort, on aperçoit; au-dessus de la tète du spectre qui joue de la vielle, deux instruments en forme de crosses, tenus et embouchés à peu près de la même manière que des trompettes. Les squelettes qui en jouent sont au second rang des musiciens, en sorte que ceux du premier rang nous les cachent. (Voy. pi. IV, fig. 26.) Ces instruments en forme de crosses étaient ceux que les Allemands nommaient Krômphœmer ou Krutnbhœrnerj les Italiens cornamufi torti, les Français cromomes, cormornes ou tournèboiUs. Toutes ces dénominations font allusion à la forme qui leur était propre, car le français crt^morne est évidemment une corruption du mol allemand KrumbhiBrner (cors courbés), plutôt qu'il ne signifie cor mome^ comme quelques uns l'ont cru (1). Lecromorne, ou tournebout, se composait d'un tuyau de bois muni d'une anche, qui était renfermée dans une botte ou capsule, forée au milieu comme celle de certains chalumeaux. Il avait ordinairement six trous, et plus bas un septième ; quelquefois, pour qu'il descendit davantage, il y en avait deux ou trois de plus, et dans ce cas on ajoutait souvent à l'instrument une ou deux clefs qui fermaient ces trous. Ainsi étaient construites les basses du système, car la famille des cromornes était complète comme celle des hautbois. On réunissait souvent ces deux familles. Les grands cromornes s'employaient comme basses des hautbois. Je crois qu'on a un exemple de dette réunion en t d'Holbein, car les instruments dont j^ouent les squelettes du premier rang qu'on aperçoit derrière les timbaliers se rapprochent par leur forme des chalumeaux ou des hautbois (pi. IV, fig. 26). Agricola, Luscinius et PrdBtorius nous fournissent des dessins des Krumbhœmer allemands, et Mersenne donne la figure du tournebout dont on se servait encore en Franco de son temps. Jusqu'au milieu du xviii* siècle, ce genre d'instrument fut très en vogue parmi nous. Louis XIV en avait dans sa musique. Les mêmes musiciens au service dô la maison royale, qui jouaient de ta trompette marine, savaient aussi jouer du cromorne. A une époque plus récente, ce nom s'appliquait à, des instruments

qui n'étaient pas toujours courbés. Celui qui s'employait comme conti'e-basse du hautbois avait la forme même du hautbois; il était percé de onze trous, et il n'y en avait que deux qui fussent sans clefs. L'extrémité du tube était armée d'un serpentin de cuivre à peu près semblable h celui des flûtes douces de grande taille, mais au bout duquel on mettait une anche. Ce cromorne s'employait dans les grands chœurs, oîi il produisait , assure-t-on, un fort bel effet; mais comme il fatiguait extrêmenient la poitrine, on ne tint pas à le conserver. Il disparut complètement dans la dernière moitié du xvni* siècle. Il n'est pas douteux que l'usage du cromorne n'ait précédé celui du basson, puisque nous voyonsdes instru* ments de ce genre figurer dans la Danse d'Holbein, dont la première édition complète date de i5â8. Or ce ne fut que l'année suivante, c'est-à-dire en 1559, qu'un chanoine de Pavie, nommé Afranio, eut Tidée d'unir ensemble deux gros tubes en façon de hautbois, d'y mettre des ressorts et d'ajouter à cet appareil» pour ranimer et y produire le son, deux peaux faisant à peu près l'ofiice de t'outre et du soufflet dans certaines espèces de musettes. Cette combinaison produisit un instrument lourd et volumineux , mais d'untimbre beaucoup plus agréable que n'était celui des hautbois ordinaires. Un parent d'Afranio, docteur de Pavie, nommé Ambrosio, dans une Introduction à la langne syriaque et arménienne^ ouvrage des plus singuliers, qui con* tient un fac-similé de l'écriture du diable Ammon, a donné l'explication et le dessin de l'instrument dont ri s'agît, et qu'il appelle fagot^ empruntant ce terme du grec, (payw. Une étymologie aussi savante et aussi recherchée n'a point satisfait le vulgaire, qui préfère prendre ce nom pour une allusion à la forme même de l'instrument. C'est pourquoi on le rapporte au mot fagot et à l'italien fagotiô^ employés dans le sens de (1) Une étiilion do premier Hvre de chansons h quatre parties » veaux poix, à l'enseigne du Crom Cornet» Le Krummdes Alle^ d'Orlando di Lassus, annonoi3c sons la date de 1564, i^ Anvers, mands a fait crom, et Horti^ orne. C'est aussi du mot Horn que portait sur le litre : « Correctcntent imprimées en Anrèrs par nous avons fait SoccAom, qui f eut dire oor de Sax. » Jacob Susaio, imprimeur de musique, demeurant devant le DouDigitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.35% accurate

INSTRUMENTS REPRESENTES DANS LS& OANSES DES MORTS, faisceau oa réoaioade pkifiîears pièces de t>oiâ Uéea ensemble. Débarrassée de ses peaux, de ses sou et réduite à des pro{K)rtiofis moins iQCOfDinode&, Tiaveutian d*Afranio, qui dans ies commencements eu assez: pea de sœrcès, ae releva rapidement dan6 Topinioa publique, grâce aux perfieqtiaDneineDte apporta, aniéneinmttmii & rannée 1578^ un des plua anciesa facteurs d'instruments de musique de temberg ,. Sigismoad Scbekzer. Il en résuklta que la famille du hautbois fut bientôt enrichie de Tutili ment appelé : BAS8orc« — Cet instrument fut désigné de la sor te^ parce qu'il s'emploie comme basse des hautho peut-être aussi parce qu^'il a un son bas^ c'est-à-dire lui timbre doux et un peu voilé, comme Tindic mot diUeian ou âkki. wona (dulcino),. qui fut aussi un de ses anciens noms (1). C'était évidemment exprimer uae qualité semblable que Ton appelait doucaineidoussaine)(Hxdoucinej douLcim^ au moycD un instrument que Bottée de Toulmon classe parmi les instruments à anche de lanature des hautbois d'autres prennent pour une sorte de ilûte douce, et que d'autres encore croient avoir été une espè vielle. Il en est question dans Coquillart : Où estes vous les tabou rins, Lcâ doulcirrts^ le» rf.becs. Aillew^ il est fait mentlou des demi-doucain^. d.^ dénominations ne doivent pas être confondues av mo\B^duicemeia»^ douleetnelles et dulcimery qui appartiennent non à des instruments à v^nt, axais à des i ments à cordes et à clavier. Bien que le basson ait été souvent introduit dans le système ou jeu des bois,^ il avait aussi sa famille composée d'instruments de différente grandeur. Les plus petits, les plus o avaient reçu des noms gi'otesques.; ils s'appelaient : CouRTAUTS et Ceavblas^ — Le courtaut était fait d'un. seul morceau de bois cylindrique ; il avaii trous, les sept premiers en dessus et les quatre autres en dessous. Outre ces trous^ il eu avait six ai trois à droite pour ceux qui faisaient usage de la main droite, et trois à gauche pour ceux qui s(muent de l'autre main. Ou bouchait avec de la cire les trois ti*ous deveniis inutiles. Cet instrumeni tait de basse aux musettes. L'instrument nain et trapu que les Français appelaient cervelas i autre chose qu'un courtaut formé d'un grOs cylindre, tellement raccourci qu'on le pouvait cacher ta main. Il n'avait ordinairement que dn^ pouces de long ; néanmoins il donnait un son aussi cfu'un instrument qui aurait eu huit fois sa longueur : cela dépendait de la manière de le percer le diviser intérieurement. Il avait

aux extrémités huit trous pratiqués circulairement et bouchés ave fenilto de parchemin. Le long du cylindre il m avait quatorze. En Allemagne, ces cervelas h niques étaient de différentes grandeurs ^ et on les appelait RackeLlen^ Selon Praetorius, ils avaient i fbrt doux et voilé comme celui qu'oa produit en soufflant sur un peigoa enveloppé de papier. Je U penser si c'est là. an éloge I Du reste, lo théoricien Mattheson, dans un de ses accès de verve humoris n*a pas cru pouvoir mieux faire que d'employer la même comparaison pour donner une idée du ti des hautbois. Duns la Danse dont Massmann a reproduit les images xylographiques, d'après un manuscrit du xV de la bibliothèque de Heidelberg, le squelette qui vient chercher le mendiant estropié {der Beltlei représenté joitant d'un instrum^t à anche percé de cinq à six U*ous latéraux, et dont le tube est beai plus» court que celui des andens 5cAa/m6i/6n ou chaliumauœ q\xt l'on rencontre dans Les autres D fiinèbres. Au premier abords cet instrument, par sa dimension, fait l'eiïet d'être une sorte de cervel ijfe Raeke&e»r ^ ^ dioauer&it en ce genre un exenuple assez curieux par son ancienneté. Mais on i donne cette conjecture lorsqu'on examine attentivement Ja forme du tube qui va en s'élargissant vi (iy Les CspasBois appelksiL 6af^ Keapèce de. Immod dani Us se servent dans loar «Msiiittei. €Sb iiMl «tHt din» égaiei9eiit.§«* a tm son bas. Du reste, le bajon n*est pas tout à fait un basson comme BOUS renleodons eu Fcaace; c'est La basse d'un hautbois d'(arabe que le& Espagnols ont adopté. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.05% accurate

CIU'LCIKEA'inL -^HAimOK. iM base, au lieu de conserver le même diamètre dans toute sa longueur. La disposition des trous ne répond pas non plus au mode de percement usité pûuries çouxtauts ^t ppur les cervelas. (Voy. pi. XIII, fig. 84.) Il semble donc impossible de voir autre chose dans cette figure qu'un mauvais dessin du petit modèle de l'ancien chalumeau dtt^'^te»ttfida..Qtte cesêitiia ia&lrumdtttà ancbo, cela, n'est pas douteux, car les contours de cette partie de l'instrument, dans l'exemple que je cite, sont nettement accusés. Nulle part on ne trouve le squelette jouant du basson. Cependant cet instrument lui aurait parfaitement convenu, si I on en juge par l'effet surnaturel qu il produit dans la magnifique scène de l'évocation des nonnes de Robert le Diable, oîi Meyerbœr, avec le tasot et l'à-^ropos que doime la sciônce des grands effets dramatiques-, science qu'il possède au plus haut degré, l'a employé pour annoncer et accompagner la srôistre apparitiott des larves sortant de leurs tombeaux.. Les bassanelli, les doppioni , les sordunen^ les ^hryari^ qui sont des dérivés assez récents du hautbois et du basson, ne. figurent pas non plus parmi les richesses instrumentales des rondes funèbres. Les bossaiid/t tiraient leur nom de Giovuini Bassano, compositeur vénitien du xvir siècle, qui ies avait inventés. Ils étaient de la natwedu liautbois, mais d'un timbre plus agréable. 11 faut dire la même chose des doj^ pimi et des sordunen. Au contraire, les ^hryari, comme leur nom l'indique, rendaient un son encore pl«s perçant que les hautbois. Ces différentes familles ne furent pas d'un usage général ; abstraction faite des bassanelli, elles ont été peu connues en France. On ne lœ trouve meationnées que dans Praetorius; Mersenne ne les décrit pas, et aujourd'bid il n'en reste aucone traoe. Les dérivés moderaes du hautbois et dttèasson sent les stuvants : Le hautbois de forêt, ou darinet, qui avait un sen de musette on de chalumeau, et dont les Français oat fait usage mêlé au cor de chasse, pour produire des effets d'barnionie agrestes et champêtres. Il fut «bandonné vers la fm du xvni» siède et remplacé par la darinetèe de nos orcbesti^es. Celle-ei ftit inventée en 1690» à Nuremberg, par un individu nommé Donner, qui, en s'appliqaant à poifectionner l'ancica chalumeau des Allemands, arriva insensiblement k oette utile découverte. Ejctérieurement, la ciaiûnette ne laisse pas d'avoir une grande analogie avec le hautbois, mais elle a un tout autre timbre, de tout auti*es proportions et une embouchure composée d'une ancbe simple et d'un bec. AjjssiJes musiciens trouvent-ils

insuffisante et même inexacte la définition suivante qu'en donne t* académie : « CLjiçiNBTitts , série de hautbois. » Le cor anglais n'étant proprement qu'un hautbois agrandi ou quinte ée hautbois, et le contre-bassoii formant la basse du basson , ces quatre instruments, à cause de l'hemogénéité de leur timbre, oompesent une seule et même Camille perpétuant de nos jours le système des instruments à anche. Quant à lantique chalumeau, les bergers du Tyrol et -de la Suisse, les pâtres de quelques contrées du midi de la France et les petits enfants de la campagne, sont peut-être les seuls qui en aient conservé ta tradition. Les poètes eux-mêmes ont renoncé à ta honlette et aux pipeaux* ils ne suspendent plus «uk branches du saule en fleur leur chalemie rustique, et personne ne les entend plus répéter d'un ton pkônlîf et langoureux : M 0 ma tendre musettel »
Digitized by Google

 Insimmeiits re|irë»eniés ûÊàmm les llimses «les H^rts. CORNEMUSES. Darse Macabrb impr. : a.)L^in des quatre Squcletles-Mnsiciens (p). IV, 6^. 3â}.— Dahsb allcmanm xylographiqur, Hk n* &38, foL de la Mbl. de Heidelb^rg : 6.) L'Evoque. Der Bischof (pi. XIII, fl^. 81). — Der Dodbn-Danti : c.) L'£véqiie. Der Bischoff (pi. VI, fig. A2). - d.) L'AbW. Der Apt (pi. VII, fig. 57). — e.) Le Frère. Der Bruder (pi. X, fig. 67). — /.) Le Bourgmeslrc. Der Burgermeister (pi. XI, fig. 69).—^.) La Bourgeoise. Die Burgerin (pi. XII, fig. 7û).- Danse du Grand-Bale : fc.) U Païenne. Die Heydin (pi. XV, fig. 199). — Icores Mortis d*Holbein : e.) Le Fou. Der Narr. Les instruments à vent composés de plusieurs tuyaux qu'on fait résonner au moyen de Tair coDlenu dans une peau de la forme d'une vessie ne sont pas restés inconnus aux peuples de l'antiquité. Les Romains faisaient usage de flûtes à outre appelées tibiœ utricullariœ. On en voit plusieurs sur leurs monuments: une, entre autres, placée dans les mains d'un berger. Certains modèles de syrinx transformés en cornemuse ou en musette, tels que celui donné ci-après (pi. XVI, fig. 132), prouvent que rinvenlion du dieu Pan subit elle-même ce genre de perfectionnement. Les Hébreux , et en général les peuples de rOrient, ont connu l'emploi musical de l'outre et des tubes sonores réunis. Cette combinaison est encore une de celles qui ont un caractère essentiellement pastoral et rustique. Il semble naturel d'en attribuer l'idée première aux pâtres, aux habitants des montagnes, qui n'out point cessé de la pratiquer depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. On en rencontre de nombreux exemples chez les peuples du Nord comme chez ceux du Midi. On peut* dire qu'elle a servi de base à la musique nationale des Écossais. Au moyen âge, sa vogue fut extrême et en quelque sorte universelle en Europe. Elle avait alors toutes sorles de formes , et prenait différents noms, tels que : Muse (1), pipe y pibole, chalemeUe^ chalemie^ cornemuse^ MCCimuse, musette^ chevrette^ vèze^ loure^ et, je crois aussi, gogue. Comme les instruments auxquels on faisait l'application de l'outre étaient ou des chalumeaux, ou des hautbois, ou des espèces de cors ou cromornes dont on se servait même quelquefois, de deux façons, c'est-â*dire avec ou sans l'outre, on désigna l'appareil complet en nonunant une de ses parties essentielles. De là le double sens des mots muse^ chalemelle, pipe, piboïe, etc., qui signifiaient tanlôt un simple chalumeau ou hautbois champêtre,

taotôt la réunion de plusieurs de ces instruments combinés avec la peau ou réservoir d'air. Musette n'est qu'un diminutif de muse, et en a eu les différentes acceptions. ChevreUei chièvre, chevrie^ comme vèze et gogue, font allusion au sac ou peau en forme de vessie qui servait à faire résonner les différents tubes au moyen de l'air qu'il contenait lorsqu'il était gonflé. Chevrette, en bas latin, cabreta ou cabresta, tire son origine de ce que la poche fut souvent faîte d'4ine peau de chèvre. Fèze, en patois bourguignon et poitevin, signifie proprement une outre. Saccomuse donne à la fois l'idée du sac de peau et du chalumeau qui s'y trouve joint. Cornemuse se dit pour corne et muse, et nous voyons dans Praetorius que ce nom s'est appliqué, non seulement à l'instrument à vent et à l'outre, mais encore à une variété de cromornes d'un son fort doux. Du reste, tous ces termes, comme expressions métaphoriques, ont en poésie un sens général et s'emploient l'un pour l'autre ; mais, en d'autres cas, ils dési(1) On a fait le mol estioe équivalent de muse dans le sens de dans quelques passages d^anclens auteurs comme synonyme de cornemuse ou musette au xiv* siècle. Je n'ai rien trouTd nulle part trompette. Si Ton voulait s'aider de quelque analogie de fjrme qui confirmât Texactitude de cette assertion. Si Jamais le nom pour bien connaître ici la véritable sîgni6cation du mot esUve, d'e«<tt;« a été donné, comme on le dit, à une espèce de cornemuse, on devrait se rappeler qtie Roquefort le rend par froUe. U^ c'est que cette cornemuse était peut-être construite avec des Italiens donnent encore à cette partie du costume des liommcs le cubes qui se rapprochaient du genre des cors ou cornets, ce qui nom de stifali. aurait fait transporter à ces instruments le nom d'e$tive employé Digitized by Google

 gnent souvent des objets que Ton se propose de distinguer. Ainsi Guillaume de Machault nomme séparément les chevrettes, les cornemuses et les chalemelles. Un des plus anciens instruments à tuyaux et à outre que Ton ait employés au moyen âge, est celui qu'on voit représenté sur une ceinture de Mère Sotte du xiii* siècle, qui naguère appartenait, je crois, à M. de Tersan (pi. XV, fig. 106}. Cet instrument consistait dans un simple tube de bois, ordinairement percé de six trous et courbé à Tune de ses extrémités comme le cromorne; mais ce qui lui était particulier, c'est qu'il portait du côté de l'embouchure un sac rond que l'on reconnaît pour avoir été fait d'une peau et non pas d'une matière dure, puisque les ombres et les traits du dessin, dans presque tous les exemples que j'ai eus sous les yeux, y figurent clairement des plis. Les Allemands appelaient cet instrument PlaterspieL Luscinius et Agricola en ont donné la figure. On peut le considérer comme une des formes les plus simples de la cornemuse avec laquelle, du reste, il est représenté sur la ceinture de Mère Sotte, aussi bien que dans le Doten Dantz où nous le rencontrons deux fois. En f (pi. XI , fig. 69), le sac est tout à fait semblable, pour la forme comme pour la dimension, à celui de l'instrument dans lequel souffle le personnage représenté sur ïe petit monument du xiii« siècle qui servait pour la fête des Fous ; mais le tuyau n'est ni aussi courbé, ni aussi large qu'il l'est dans Tautre exemple. Du reste, cette forme-ci est tout à fait celle que Luscinius et Agricola ttttribuent au PlaterspieL En rf(pl, VU, fig. 47), le tube est peu courbé; il ne l'est guère davantage que celui d'un cornet à bouquin ou zinke. La poche à laquelle il est fixé ne diffère pas des précédentes. Le squelette, coiffé d'un béret à plume, pose sur sa mâchoire inférieure l'extrémité du petit tuyau placé du côté opposé à l'endroit où le tuyau principal entre dans la peau. Malgré les faibles dissemblances que Ton remarque dans les exemples qui précèdent, le Plaêerspiel de la Danse des Morts et l'instrument figuré sur la ceinture de Mère Sotte deux siècles auparavant, sont, à n*en pas douter, le résultat de l'application de l'outre à des esjpèces de cors ou plutôt de croroornes. Ce qui le prouve, je le répète, ce sont les traits du dessin qui marquent les plis de la peau et qui excluent l'idée que ce réservoir n'aurait été autre ehose qu'une boite faite d'une matière dure, et ayant à peu près la même destination que celle qui recouvrait Tanche des cromornes. Quant à la ressemblance des tuyaux dans le cromorne et dans le Platerspielyîe ne crois pas qu'elle puisse être l'objet

du moindre doute, si l'on^ veut bien comparer les figures que j'ai placées ensemble, * planche XV. (Figures 101 et 102.) La figure 101 est tirée de Luscinius, et représente un Plalerspiel qui date de la première moitié du xvi« siècle ; il est donc postérieur à ceux que nous trouvons dans le Doteti Danlz, ce qui prouve que l'on n'avait pas encore abandonné Tuss^ge de cet instrument à l'époque où la Mmurgia vit le jour. Toutefois, à partir de celte époque, le Plalerspiel devient de plus en plus rare sur les monuments, et semble définitivement céder la place à la cornemuse dont il avait partagé pendant longtemps la vogue. L'application de l'outre à un seul tuyau percé de trous se rencontre encore plus anciennement que le XIII* siècle, et je serais tenté de croire que le Plalerspiel a pris naissance du chorus. Ce dernier nom est attribué par saint Jérôme à un instrument formé d'une peau et de deux tuyaux d'airain, dont l'un était l'embouchure et l'autre le pavillon. 11 est vrai que Ton a donné comme exemples figurés à l'appui de la définition de saint Jérôme, des dessins qui ne représentent nullement ce que nous cherchons. Mais une figure trouvée par Gerbert dans un manuscrit du ix* siècle, où elle est désignée sous le nom de chorus,' nous ramène à la forme d'instrument que nous venons d'étudier dans des monuments du xiii% du xv* et du xvi* siècle. Ce chorus se compose de deux tuyaux séparés par une énorme poche à l'endroit qui forme à peu près le milieu do l'instrument. Cette poche est probablement le sac dont parle saint Jérôme. Le tuyau qui n'est point embouché est percé de trous comme celui du Plalerspiel, mais il est droit au lieu d'être courbé, et par là en diffère (voy. pi. XV, fig. lOîi). Il semblerait naturel de penser que ces deux tuyaux étaient de bois et non d'airain. Mais on ne peut dire s'ils avaient la même embouchure que le cromorne du PlaterspieL Une autre figure, également donnée par Gerbert, et non moins ancienne que la précédente , semblé nous fournir un exemple du Plalerspiel, ou plutôt du chorus à outre pressée, qui, par l'augmentation du volume de la poche ou sac à air, se transforme en saccomuse, c'est-à-dire en cornemuse, moins le bourdon, 26 Digitized by Google

2»2 INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DATVS LES DANSES DES MORTS, qui dans ce modèle n^eiiste pas eiK^ore (pi. XY, fig. lO/i). La seconde espàoe d'iàslrument à vmi outre dont je veux parler figure, avec la précédente, sur la ceinture de Mère Sotte (voy, pL XV, fig et danâ te DolenDantz. D'après la forme dans laquelle il s'y présente, cet instrument est Uen celui i généralement employé au moyen âge, et qui est parvenu jusqu'à nous sous les noms de : CoRNBMusB (saccorouse), cAo^mie (chalemelle), chevrette^ et aussi mtiie et fntmtte dans les poët XV* et xvi« siècles. Les parties caractéristiques de cet instrument sont : 1* le sac, fait ordinairement d^one peaa de ou de mouton, que Ton remplit d'air ; 2<> les chalumeaux ou hautbois, munis de leurs anches, dont I mité s'ajuste à la peau pour recevoir Tair qui y est contenu. Parmi ces chalumeaux, il faut compter d celui qui s'embouche et sert à gonfler la peau; il est placé sur l'un des côtés de la poche, et set porùe-verU. Ensuite, celui que tient en main le musicien et dont il ouvre et ferme les trous avec ses pour produire différents sons; enfin les deux tuyaux d'accord qui servent de bourdons à l'instmm dont le plus grand s'adapte à un endroit de la poche qu'on peut appeler le dos de la cornemuse. Te chalumeaux ne sont pas d'égale dimension, et quelquefois ils sont en plus grand nombre, surtout ds modèles d'une époque récente. Jusqu'au xv siècle inclusivement, ceux qu'on voit représentés da manuscrits ou dans les imprimés sont conformes pour la plupart à la description qui précède. Plusi nement, ils sont encore moins compliqués, et Ton n'y remarque qu'un ou deux tubes principaux et le vent (voyv pi. XV, fig. 107, 108). La manière de tenir la cornemuse et d'en jouer est particulière. Pour que Ton puisse se servir d strument, il faut que le réservoir d'air ait été rempli d'avance ; c'est ce qui a donné lieu au proverbe :* la cornemuse ne dit moi si elle n'a le ventre plein. Lors donc qu'on l'a placée devant soi, de telle soi ie grand bourdon passe sur l'épaule gauche et s'y maintient, on embouche le porte-vent, et, qui peau est enflée et arrondie comme un ballon, on détache les lèvres de ces tuyaux et l'on fait agir les sur les trous du chalumeau ou du cromorne, en ayant soin d'entretenir- l'action de l'air par une pression du bras gauche sur le sac. H va sans dire que la provision d'air étant épuisée, on est obi recommencer le même manège, à moins qu'on ne se résigne à la rude corvée de souffler et de jo même temps sans repos. Voici des vers de Ronsard tirés d'un chant pastoral compc^ à l'occasion du de Marguerite, sœur de Henri IL Ces vers peignent, avec la

grâce naïve particulièreau langage de Té r^action d'un pâtre jouant de l'ancienne musette ou cornemuse : . Lors appuyant (le pàtrc) un pied sur la houleUe, De son bissac aveint une musette, La noet en bouche, et ses lèvres enfla, Puis coup sur coup en haleta ni 8ou0la| £t resouffla d'une forte baleinée, Par les poulmons reprise et redonnée, Ouvrant les yeux et dressant le soucy. Mais quand parloat le ventre fat grossi De Ja chevrette el qu'elle fut égale A la rondeur d'une moyenne baie, A coups de coude en repousse la voix. PhIs <;à, puis là, faisant saillir ses doigts Sur le pertais de I» musette pleine. Gomme saisi d'une angoisseuse peine, . Pasie et pensif, avec le triste son De sa masette ourdit ceste chanson (1). Nous voyons en g le squelette jouer ainsi de la cornemuse : à sa mâchoire décharnée touche le porte-v - <!} Pasquier, à propos de ces vei^ , s'ëcrie dans son enthoasiasme pour Ronsard : « Je deffie toute l'ancienneté de ooos fi s d'ane pièce mieux rdeyée et déplus be^e ^(ofieqQe<!^ Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 22.55% accurate

CORNEMUSES. 26S gi*aqd bourdon pasëe sur son épaule gauche; il fait agir ses doigts sur le ehalunieau (pL Xil , fig. ?&)• Le joueur de cornemuse de la ceiplure de Mère Sotte, dont j*ai déjà parlé, est opcupé des inéniôs soins (voy. pi. XII , fig. 105). Dans ces deux dessins, comme dans la plupart de c^u» qu'on rencontre antérieur rement au xvr sikie^ Tinstruoient n*a que trois tuyaux, c'est^ànlire qu'il est sans petit bourdon» Le premier des quatre squelettes de Torcbestre funèbre de la Dançe Macabre joue d'upe cornen^use de la même forme que les précédentes; il est censé en avoir rempli le sac qu'il tient sous Son bras et presse contre lui , tout en ouvrant et en fermant les trous du cisaluflieau avec les doigts de sa main gauche (pL lY, fig. 3&)• U en est de même en c (pi. VI, fig. &2)et en e(pi. X, fig« 67) du DotenJDantz, En c, il faut remarquer la forme du chalumeau et celle du grand bourdon. Le grand bourdon n'est point droit comme dans les autres Ggurcs; U est cotutbé en manière de cromome, et ressemble un peu à celui d*une grande cornemuse que les Allemands ont appelée griser Bock. Dans la cornemuse de U ceinture de Mère Sotte (pi. XV, fig; 105) ce n'est point le bourdon qui donne lieu à cette remarque, mais le tuyau qui sert pour le jeu des doigts* On dirait d*une espèoe de corne ou de tournebouL Du reate, les tuyaux de la cbaJemie^ et surtout les bourdons, ne se ressemblent pas exactement dans tous les instruments que rqu rencontre sur les monuments. Ils diffèrent quelqtiefois dans certains menus détails auxquels il est inutile de s'arrêter ; le lecteur en jugera fort bien lui-même en faisant la comparaison des dessins donnés planché XV (fig. 107-111), et de ceux tirés des Danses des Morts indiquées en tête de ce chapitre. De ces différente modèles, celui que Ion trouve planche XY (fig. 109) mérite une attention particulière. Il provient de la Danse du Grand-Bâie. C'est un instrument plus complet que ceu}c dont on a parlé jusqu'ici, puisqu'il a deux tuyaux d accord au lieu d'un. Ces deux tuyaux , qui donnaient deux sons ou deux pédales différentes, s'appelaient le grand et le petit bourdim. Us étaient ordinairement accordés en quinte, comme dans la plupai*t des instruments de ce genre dont on faisait usage en Allemagne; quelquefois ils étaient à l'octave l'un de l'autre, comme dans la cornemuse ou chalemie du xvii« siècle, décrite par Merseune. L'endroit où on les plaçait a également varié, Dans le modèle tiré de la Danse de Baie et en i des Simulachres (ïHolb^ùj dont j'ai jugé inutile de donner la figure, ils sont

placés ensemble, non loin duporte*ventetprès de Tépauledu musicien. Au contraire, dans celui que rapporte l'auteur de l'harmonie universelle, et dont on peut avoir une idée d'après la figure 110 que j'ai tirée de la Bible de Yence, le grand bourdon reste toujours placé sur le dos de la cornemuse; mais le petit bourdon vient s'ajuster au goulot de la poche, au même endroit où s'y ajuste pareillement le chahimeau dont joue le musicien. Au surplus, les circonstances que je viens d'indiquer ne sont pas les seules qui aient produit la diversité que l'on observe dans les naodèles de cornemuse. Le nombre des tuyaux d'acconl fut porté de deux & trois; d'un autre côté, celui qui servait pour le musicien était souvent double, ou bien il y en avait deux placés très près l'un de l'autre, dont l'un donnait une série de notes comprise dans l'intervalle d'une quinte, Êit l'auti-e la série imipédiatement au-dessus, de telle sorte qu'on pouvait jouear à deux parties. Enfin les cornemuses étaient de différentes grandeurs, et offraient ainsi d^ sons plus aigus ou plus graves, suivant le cas. lies Allemands en possédaient quatre espèces priri» oipales : une, appelée Bock ou Polniscke Bock, qui n'avait qu'une seule pédale ou tuyau d'accord rendant un son fort grave; le Schaper-^pfeiff (on Sckaeferpfeiff, chalumeau de berger), qui portait deux tuyaux d'accord ; le Hiimmelcken^ qui en avait le même nombre, mais dont les sons pédales étaient pluis élevés ; enfin le Dudey^ qui en avait trois, montant encore plus haut. Tous ces instrumenta s'employairat pour accompagner U danse et pour ajouter à la gaieté des fêtes champêtres, L^iSocftp^^^sr, ou joueur de cornemuse, était indispensable en bien des cas. Plus d'une fois il fut placé en tête des bandes de danseurs convulsionnaù^es qui se rendaient en pèlerinage à quelque chapelle placée sous l'invocation de saint Vit. En France, on appelait les acteurs qui représentaient les miracles, les mystères, ainsi que les joueurs de cornemuses ^x-mémes, des mmards, des cornemusards ou eornemuseurs, et leurs femmes des corne^ 7nusaresses^ Celte société d'acteurs et de musiciens propagèrent le bel art de la musarderie, qui, sous le vpile de l'exDigitized by Google

 pression figurée, et dans un sens un peu railleur, est devenu l'art de muser^ art cher encore, assure-t-on, aux enfants de la tmise. Rabelais dit : « Et le pas terminé au son de ma musette^ mesureray ht musarderie des musars. » (JJv. lU, ProL) Au XVII* siècle, l'instrument appelé indifféremment cornemuse ^ chevrette et oAo/emte, resta presque exclusivement attribué, dans sa forme primitive, aux bergers et aux moissonneurs. C'est pour eux que Mersenne se donne la peine d'en expliquer les ressources et d'en indiquer l'étendue. «Puisque les bergers, » disait^il, ne manquent pas de raison n'y d'esprit, et qu'il s'en rencontre d'assez capables pour comprendre » les raisons des intervalles dont ils usent en sonnant de leur cornemuse, de leur flageolet et des autres » instruments qui leur sont familiers , ie mets icy la table harmonique de cette estendue, afin de les sou» lager, car ils méritent que l'on travaille pour eux, puisqu'ils ont eu l'honneur d'estre les premiers advertis » de la nativité du Fils de Dieu par la musique des anges. » L'importance du rôle des bergers, au point de vue chrétien, est rappelée non seulement dans un grand nombre de tableaux de sainteté, mais encore dans une très grande quantité d'images pieuses. Les livres d'Heures des xv« et xvi' siècles, oh la Danse Macabre prend souvent place, nous font voir les bergers qui reçoivent l'avertissement des célestes messagers tenant des instruments semblables aux cornemusas de la Danse funèbre, et n'ayant, comme ces derniers, que trois tuyaux : celui sur lequel on joue, le bourdon et le porte-vent. Dans l'exemplaire des belles Heures à l'usage de Chartres (imprimées sur vélin) (1), qui est à la Bibliothèque nationale, et dont les figures sont enluminées, ou plutôt dorées, car les bergers eux-mêmes ont des habits et nîême des cheveux entièrement dorés, la poche d'une cornemuse que tient un des bergers est peinte en blanc absolument comme les brebis. On peut voir, figure 111, un de ces naïfs musards de la crèche. Cest un dessin tiré des gracieux encadrements dont ce livre d'Heures est orné. En Italie, les descendants des humbles adorateurs de Jésus au berceau célèbrent encore, par une musique joyeuse et pastorale, la fêle de la Nativité. Dès les premiers jours de l'A vent, les montagnards des Abruzzes et de la Calabre, dans leur costume pittoresque et avec leur petit chapeau pointu planté sur l'oreille, quittent leurs demeures et se rendent à Rome. Là ils se divisent ordinairement par couples, et, marchant deux à deux, l'un jouant de la cornemuse, l'autre du clarinet^ se promènent dans les

rues en chantant des Noêls et en formant des concerts champêtres. Comme l'antique vielleib) dont parle là légende, ils ne passeraient pas devant une image de la Vierge et du Bambino sans s'arrêter un moment pour fêter la pieuse image par les accords de leurs voix et de leurs instruments. On désigne ces paysans musiciens sous le nom de pifferari. L'espèce de cornemuse dont ils se servent habituellement comporte trois tuyaux d'accord ; le second donne l'octave du premier et le troisième la quinte intermédiaire. Ils en ont d'ailleurs de plusieurs sortes, nommées ptwa, musa, cieramela, cornamvsa et zampogna. Par zampogna ou sourdcline, les Italiens et les Français entendent depuis près de deux siècles une espèce de cornemuse qui n'est qu'une variété de l'instrument auquel on a donné le non> de musette, pour la distinguer de l'ancienne cornemuse. Nous savons que le nom de musette n'est qu'un diminutif de muse, mot qui servit d'abord, avec pipa et chalemie, à exprimer des instruments do la nature des chalumeaux, des hautbois; tantôt ceux dont on jouait de la manière ordinaire, tantôt ceux dont on obtenait le son en faisant sortir l'air d'une outre gonflée et pressée. Mais environ h partir du xvii* siècle, on appliqua, dans un sens restreint, à un instrument particulier, le mot : Musette. — Un inconvénient de la cornemuse était la nécessité, pour le musicien qui en jouait, d'emplir la poche au moyen de son haleine, ce qui le fatiguait extrêmement, et pouvait, à la longue, déformer les traits de son visage. Afin de remédier à cet inconvénient, on supprima le porte-vent et on le remplaça par un soufflet qui servait à gonfler la poche lorsqu'on le baissait et qu'on le haussait par le mouvement du bras. Un autre changement fut encore apporté à l'ancienne cornemuse. On substitua au grand bourdon une sorte de boîte cylindrique d'ivoire , en forme de petite tour, renfermant plusieurs tuyaux d'accord percés à côté les uns des autres dans une même pièce, et plusieurs anches correspondant à ces tuyaux , le (1) Par Cille Coateau (1513), pour Gailkume Euslache, libraire; In -8, IcllresgoUilqucs. Digitized by Google

CORNEMUSES. 205 plus souvent qqalre ou cinq et quelquefois six ou sept. Au nsoyen de petites coulisses, on fernoait les trous ou rainures du cylindre pour disposer Taccord du bourdon. La musette avait ordinairement deux chalumeaux percés de trous et garnis de quelques clefs. On habillait cet instrument, c'est-à-dire qu'on recouvrait la peau et le soufflet d'une espèce de robe de velours ou de damas ornée de broderies. En cet état^ la musette fut jugée digne de figurer dans les fêtes musicales données à la cour fastueuse et élégante de Louis XIV. On l'employait ordinairement avec les hautbois. Vers la fin du xvii« siècle, elle était devenue plus rare dans la musique de chambre, mais on s'en servait encore pour faire danser sur la pelouse, à la campagne. C'était la cornemuse ou chevrette des gens riches. Cependant elle ne fit pas entièrement abandonner la cori>emuse à porte-vent, à grand bourdon et à hautbois ou chalumeau rustique. Celle-ci s'employait encore quand l'autre avait la vogue; elle n'avait rien perdu de sa simplicité originelle. Elle était surtout cultivée en province, oii elle s'était conservée sous différents noms et surnoms. Dans le Gâtinais, la Bourgogne et le Limousin, on l'appelait chièvre^ chèvre et chiôvre; quelquefois aussi vèze , comme dans ^ les Noëls de Guy Barozai. Ailleurs elle se nommait bure. On croit que le nom de bedon a également servi à la désigner. Enfin, nos paysans bretons l'emploient encore sous le nom de biniou. Les musiciens de 1 Louis XIV l'avaient introduite dans la bande instrumentale dite de la Grande écwrie. Elle y figurait sous le ^ nom à% cornemuse de Poitou^ en même temps qu'une sorte de hautbois ancien, qu'on appelait du même nom et qui formait le dessus de ces cornemuses. « Quant à la zampogna organisée, ou «OMrrfe/tne, des Italiens, ce n'est, à proprement parler, qu'une variété de la musette à soufflet. Cet instrument a plusieurs chalumeaux munis de ressorts pour l'action des doigts i et un bourdon d'accord en forme de boite et de cylindre. La musette a donné son nom à une sorte d'air d'un caractère naïf et tendre, d'un mouvement calme et ! tant soit peu lent, accompagné d'une tenuepédale à la basse. Sur ces airs, imitant l'instrument dont ils I tirent leur origine , on formait des danses appelées aussi ^nuseites. Elles étaient très eu vogue pendant les règnes de Louis XIV et de Louis XV, règnes par excellence de la houlette et desbeigères de cour. : Les flûtes, les chalumeaux , les flajeols, les hautbois, enfin les musettes, composent l'orchestre ordinaire I des pâtres dans les églogues, les idylles et les bucoUques de tout genre. L'abus qu'ont fait les mauvais

poètes (des images où ces instruments interviennent comme accessoires ou attributs de la vie champêtre leur a imprimé un cachet de fadeur et de miévreté enfantine qui leur a beaucoup nui auprès des écrivains moE dernes. Néanmoins, dans les chansons et les pièces comiques ou satiriques, on se plaît parfois encore à les j ciler. Au xvi« siècle, Bemi Belleau a décrit avec beaucoup de grâce et.d'ingéuuité, et comme allégorie de , l'art des poètes, l'art des bergers flûteurs et musards dans sa gentille églogue de Bellin, Toinet et Perrot* , Ce passage vaut la peine d'être cité. ÏÔINET. On me fit accorder les flustes inégales. Le» cbalumeaui de canne, et quelquefois aussi Le flageol amoureux, et, d'un vont adouci, Traisner, à petits sauts, la troupe camuscttc. Aux fredons animés du son de ma musette I Bellin. Toinet, mon cher souci, Toinet, il ne faut point Se repentir d'avoir si proprement conjoint Les chalumeaux ensemble, et d'avoir mis en bouche Le pipeau, qui si bien en tes lèvres s^embouche. Pan flusta le premier, et les Faunes après, Qui firent uessaillir les monts et les forests Au son de leur bouquin, et n'eurent jamais honte« En voyant nos bergers, d'en faire un peu de compte. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.67% accurate

20e INSTRUMENTS REPRÉSEifTES DANS LES DANSES DES MORTS. Ms, laa^M pas appiis'à oMiier les doigts Sous un petit sonneur: Jaoot a fait ta voix ; 1! t'a montré comment (et en a pris la peine) Il faHoit rçlranclier les soupirs et lliateine ; Coaineil ftwidooner jtm, ralloBger, raeoovrcir, L'enaigdr» le baster, feleiadre, radoucir; Gomme il falloic aussi, dessus la ckaJemie, Chanter une chanson en faveur de Pamie. En revanche, un poëte moderne, le chansonnier Piis, dans son Harmonie imiiativej a lancé coi cornemuse cbaqopêtre la plaisante malédiction que voici : — Peste soîl du fausset de Tàcre cornemuse, Qui meurt lorsque Thaleine à ses voeui se refuse 1 Nos joiodeates Sylvain» la fêlent dCDt les boJa, Mais le seul Pourceaugnac peut sauter à sa voix. CHAPITRE NEUnÈME. IiM<rumen«« représentés 4iia« les Danses des lll*rts. CORS, — TROMPETTES. DANSE DU Pktit-Bale : o.) ie Roi. Der Kdfiig (pi. XVI , fig. 120). — Dawse du Grand-Bale : 6.) Le Roi. Der Kônig (fig. Dahsb Macabre : c.) L'Homme noir (pL V,fig. 36 et 36). — Barsb allemakdb xtlographiqub du xv* siècle, Ms. b* â38 A de Heidelberg : d,) Le Cardinal. Jkr Cardinal (pL XIII, fig. 80). — e.) Le Jurisconsulte. Der Jurist (fig. 82). — /l) U a Der Chorherr (fig. 83). — gf.) Le Cuisinier. Der Koch (fig. 85). — Der Doden Dantz : h.) L'Un des quatre Squelelies-I (pi. Vr, fig. 38). — L) Le Pape. Der Bobst (fig. 40).- ;.) L'Empereur. Der Kaiser (pi. VIF, fig. 69). — k.) Le Duc. Der {pi. VIII, fig. 61). — /.) Le Chevalier Der Kitter (fig. 53). — m.) Le Bandit. Der Ràuber (pi. IX, t^. 56). — n.) UUsoi Wucherer (fig. 57). — o.) Le Joueur. Der Spiekr (pi. X, fig. 63). — p.) Le Voleur. Der Diep (fig. 64). — ç.) Le Clerc. Dert (pi. XI, fig. 72). — r.) Le Marchand. Der Kaufmann (pL Xli, fig. 76). — s.) Gens de tous états. Der doit txm allem staidl IcoNES Mortis : t.)Le Triomphe de la Mort (pi. ÏV, fig. 26). I/inveniion de rînstrument appelé cor ou trompette, car on emploie indifféremment ces deux d nations dans un sens général, est aussi simple en elle-même que celle de la flûte, et n^a pas unei moins ancienne (1). Elle est le fruit des premiers essais de l'industrie humaine au berceau de lac tion; et Ton ne peut pas dire qu'elle appartienne à tel peuple plutôt qu'à tel autre. Seulement sil(d'un tube formé d'une tige de roseau ou d'une branche d'arbre creusée et percée dénote des mœurs et champêtres, l'emploi des cornes d'animaux ou des grands coquillages de mer dans la fabricali premières trompettes accuse des instincts essentiellement chasseurs et guerriers. Aussi

les instrumeii il sera traité dans ce chapitre ont-ils un caractère martial par lequel ils se distinguent des précéder peut voir dans mon Manuel général de mmique militaire le fréquent usage qu'en faisaient les peu((1) Il est même prouvé qu'elles ont eu Tune et l'autre vnc dans ces condilions, étaient confondus à un point de vue commune origine, et qu'il n'y eut d*abord qu'un seul et même d'autant plus que, dans les commencements , ils s'embo genre comprenant plusieurs espèces qui , dans la suite, se diver- de même et ne différaient que par leurs dimensions qui p: sifièrent et se multiplièrent toujours de plus en plus. J'ai déjà avoir été plus petites dans la flûte que dans la trompel dit , dans un des chapitres précédents , que le inot tuba avait eu est , selon Villoteau , la cause de l'équivoque du nom un sens très étendu , et que l'on comprenait sous cette dénomina- qu'on a quelquefois donné à la trompette, et vice versà^ lion tous les instruments composés d'un tube sonore . quelles trompette que Ton a donné à la fldte, équivoque dont il s< qu'en fussent la matière ou la forme. Les types dti genrede la fl<fte des ei^emples non sealement chez les anciens, mais au et de la trompette , que l'on a différenciés- plus tai'd , se trouvant les modernes. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.11% accurate

CORS. — TROMPBTTE& 207 l'antiquité, prittcipalement les Hébreux et les Romains, pour assembler les troupes» donner le signal de Tattaque, annoncer la retraite et célébrer la victoire* On ne leur assignait pas un rôle moins important dans les fêtes publiques» dans les festins solennels, dans les jeux et quelquefois dans les cérémonies religieuses. Suivant la matière dont ils étaient faits «t les proportions qu*on leur avait données, ils rendaient un son rauque et sinistre, ou bien un son éclatant et pompeux. Les premiers, les plus anciens, furent des conques marines ou bien des cornes de bélier ou de taureau. On en construisit ensuite en bois et en métal , qui eurent h peu près la forme des précédents. La trompette des Égyptiens, qui du temps .de Sésostris n'était encore qu*un tube droit et conique et tout au plus faiblement courbé à son extrémité, h rimitatioQ du buccin, était de bois, d'argile ou de métal. Au moyen âge, cm en fabriqua qui étaient d'ivoire. Le nom générique de cor, en allemand Hom, sous lequel la plupart de ces instniments sont parvenus jusqu'à nous, indique clairement leur origine. Enfin, pour obtenir sur les instruments de la nature du cor et de la troinpette une étendue diatonique et chromatique, on se servit quelquefois du procédé que Ton avait mis en œuvre pour les flûtes et les chalumeaux : on les perça de trous. latéraux que l'on fermait et que l'on ouvrait avec Les doigts. Ceux doqt le tuyau était dé bois furent principalement soumis à ce procédé. * La dénomination générique car ou corne sous^entend un grand nombre d'espèces particulières qui ont i*eçu des noms spéciaux, suivant les temps et les lieux. Les cors ou cornets dont se servaient les Romains étaient le lituus^ la buccina^ le cornu , le classicumi le tuyau de ces instruments était plus ou rpoins courbé, excepté celui de la buccina^ qui souvent était droit, mais se contournait en spirale. Les Hébreux faisaient usage, d'instruments semblables sous les noms de fteren , scAopAar, jf'o6e/. Ils avaient en. outre une trompette droite appelée chatsoseroh, ou proprement asosra^ de la même forme que celle qui s'appelait ^a/jpyna? en grec, et ^u6aen latin (i)« Les Gaulois, les Germains, les Bretons et toutes les populations du nord de l'Europe, ont possédé originairement un certain nombre d'instrurjients de cette famille, les uns faits avec de simples cornes, les antres de métal. Selon BarthoLinus, les Gaulois se servaient d'une trompette guerrière nommée comix; elle se composait d'un tuyau de plomb terminé par une tête d'animal. C'est peut-être à cette trompette que

s'applique le renseignen^ent de. Diodore touchant le son effroyable des instruments dont les Gaulois faisaient usage à la guerre (2). Dio Cassius, dans son Histoire romaine, parle h peu près dans les mêmes termes de ceux qui étaient particuliers aux Germains. On assure que les cors des bergers danois et irlandais servaient anciennement d'instruments de guerre, et remontent à une haute antiquité. Quelques historiens donnent aux Irlandais différentes sortes de cors ou de trompettes, notamment trois espèces principales, savoir : une simple corne de boeuf servant pour la chasse et pour la bataille, une espèce de clairon semblable au liiuus des Romains, et spécialement affecté à la cavalerie , enfin une sorte de conque marine analogue à la buccina. D'après Slrutt , les Ânglô'-Saxons possédaient également des trompettes et des cors de formes très variées. 11 s'en trouve des exemples dans son ouvrage. Quelques uns de ces dessins ont été reproduits dans mon Manuel général de mwique mili" toinî(pl.V,fig. 4,5,6,7). D'après Jones, ce fut Tan 790, sur l'ordre d'Offa, que les trompettes sonnèrent pour la première fois devant les rois de la Grande-Bretagne. Quant au co}% ou bugle, dont le nom anglais (èti^/e) dérive de buffalo, buffle (3), parce que les premiers bugles furent fabriqués avec les cornes de cet animal , l'usage en est encore plus ancien. Les lois du pays de Galles nous apprennent que sous le règne du roi Howel on dis(1) Voy., pour TexfiUcaUoD de ce» divers instruments et d« i» flat«. * (Biod. Sic, lib. V, 30.} Ge qu'on lit dans Polybe couleurs usages, liTre 1" de m^n Manuel général de musique rntit^ firme ce témoignage. taire, et pour les dessins, qui en reproduisent les principaux (3) Dans le pays de Galles, on disait cor» buelin pour cornet modèles, pL I, ûg. i-10 du même ouvrage. ou buglehom. Le mot bugle n'était pas même étranger à notre vieil idiome natiopal, et dans les xii* et xiii* siècles il se disait (2) « fiarbartcis etiam pro suo more tubis uçunlur qus Iiott pour bœuf. On lit daos le» Deux bordeors ribaus : Ansi contrefez » ridum et bell{co terrori convenieniem reddunt mugiiuii^ jn^ com im 6u9Je« ,. c'est-à-dire qu'un boauÇ . Digitized by Google

 tinguâit trois corps employés à différents usages pour le service royal, savoir : le cor à boire, le cor de guerre et le corde chasse. Ce dernier était attribué au veneur en chef ou maître des chiens.(masler ofthe hounds). Quand il sortait pour fourrager avec les gens de la maison du roi ou avec son armée, il remployait à donner les signaux nécessaires, et recevait en récompense de ses services un taureau pris sur le butin. Du temps de Llywarch Hên, c'est-à-dire vers Tan 560, le hugle-horn (cor de buffle), était également en honneur dans les armées comme instrument belliqueux excitant le courage, et dans les festins comme vase & boire servant pour étancher la soif des preux (1). Il devint aussi la récompense de la valeur, et passa, à titre de marque honorifique, dans les attributs de la noblesse. Diaprés une coutume qui tenait aux mœurs féodales, c'était au son du cor qu'on annonçait le moment du repas chez les princes et les grands seigneurs : cela s'appelait comer Teau (corner l'eve), parce qu'on avait l'habitude de se laver les mains avant de se mettre à table. Or tout gentilhomme n'aurait pas eu le droit de faire corner son dîner ou son eau : c'était un privilège réservé aux personnes de la plus haute distinction. Il est souvent fait mention, dans les anciennes chroniques, des cors et des trompettes, et de leurs différents usages. Les écrivains de la basse latinité continuèrent de les appeler tuba^ tubesta^ lituus^ coma^ €ornua, buccina, salfynXj taurea^ classicaj comicinusj claro^ clarasius, clario^ etc. Quelques uns de ces termes passèrent dans notre vieil idiome, où les instruments dont il s'agit eurent un grand nombre de noms différents, tels que : tube^ bucine ou fmisine, triblère ou tribkrs^ estives^ clarine^ claranceaUf araine^ trompe ^ trompetiCy cor, come^ comety menuel ou moinel, graisle ou grêle^ huchet^ olifan. La forme qui leur est donnée dans les plus anciens monuments du moyen âge est peu variée, si ce n'est sous le rapport de la dimension. C'est toujours un simple tube ouvert aux deux bouts, et plus où moins courbé en forme de corne, comme le schùpharet\ekeren des Hébreux. Quelquefois cependant le tuyau est droit; l'embouchure se compose d'une pièce civxulaire convexe & bords arrondis, et qui, ayant la forme d'un petit bocal, en prit aussi bientôt le nom. Dans certains instruments, par exemple dans ceux qui étaient de bois, cette embouchure adhérait souvent au corps sonore, ainsi que je l'expliquerai plus tard en parlant des zinken droits , appelés cometti muii ou stille zinken; mais dans ceux qui étaient de métal ,

elle formait une partie séparée et indépendante qui s'ajustait et se démontait à volonté. 11 est probable d'ailleurs, pour ce qui est des cornes et des cor* nets, qu'on usait dans ces temps primitifs d'un procédé analogue à celui des bergers, lequel consistait & introduire dans le bout le plus étroit de la corne une branche de sureau creusée et percée en manière d'embouchure. Un manuscrit du vni* siècle, de la bibliothèque cottonnienne, contient une des plus anciennes figures de cor ou de trompette du moyen âge. Au bas du dessin qui la représente, on lit : « Tubœ silent, gladîi (1) L'usage de boire dans des cornes remonte aux temps pri- qui, à leurs deux extrémités, étaient ornées des mêmes métaux, mitifs. H était commun i un grand nombre de nations d*oiigine Lorsque Tivoire commença à se répandre en l'Europe , on snbdiiïércnte. Gomme il implique nécessairement le goût de la slitua cette matière à la corne pour les vases à boire de prix. Oo chasse , ce fut principalement parmi les peuples chasseurs et guer- les orna , en outré , de reliefs offrant des sujets de cbassc, ce qui ricrs qu'il fut le plus répandu. Ceux que Ton désignait sous le rappelait directement leur origine. Les Allemands, qui ont connom de Barbare* se serfaienl, dans leurs festins, des cornes du serve jusqu'à une époque tr^s rapprochée de nous Tantlque bœuf sauvage , appelé Uroch ou Urus, Us les ornaient avec ma- usage que je signale, en possèdent de fort riches ; ils les appellent gnifîcence et les faisaient monter en argent. César mentionne Trinkhoerner, Les deux cornes à boire les plus célèbres sont : cette particularité. Le Gaulois qui avait terrassé un Urcch en Tune, celle qu'Albert de Habsbourg avait donnée au monastère prenait les cornes, les ornait richement et les éulait chez lui en de Mur, en Argovie, et que l'on conserve enooreà Vienne; ei« parade comme marque de sa valeur et de son adresse. Lorsqu'il l'antre, celle que l'on connaît, sous le nom de corne à boire donnait un festin , il y faisait boire ses convives à la ronde. Ces d'Attila , et que Ton à découverte dans une contrée de la Hongrie, cornes étaient quelquefois si grosses et si longues, qu'elles Les chroniques, les légendes et les poèmes gothiques, fout pouvaient tenir jusqu'à trois pintes. Gel usage se conserva en souvent mention de ces vases à boire dont quelques uns jouent un France pendant plusieurs siècles. Guillaume de IMîliers, décri- rôle important dans des sujets fabuleux. On en a retrouvé dont vant une cour plénière, que Guillaume le Conquérant tint & les reliefs représentent des allégories ou des symboles relatifs Kéramp, aux fêles de Pâques, nous représente ce prince ayant aux dogmes ei aux cérémonies des anciens cultes du Kord; les sur ba table des vases d*or et

d'argent et buvant dans des cornes savants se sont occupés à en donner l'interprétallon. Digitized by Google j

The text on this page is estimated to be only 29.77% accurate

 » recunduntur in vagina. » Cet instrument, long d'environ quatre à cinq pieds, s'employait pour la guerre. C'est le grand cor d'airain des Anglo-Saxons que j'ai donné planche V, figure 4, de mon Manuel général de musique militaire^ et que l'on trouvera ici, planche XV, figure 117. Cette forme n'est pas celle que l'on rencontre le plus généralement; les instruments dont on faisait usage à la guerre, à la chasse, dans les jeux, dans les festins, sont de simples cornes, comme celles des figures H2 et 118 (pi. XV) ; ou du moins s'ils sont composés d'une autre matière, ils ne dépassent pas la longueur des plus grandes cornes d'animaux. Tels sont ceux que nos vieux romanciers placent souvent dans les mains des héros de chroniques, de légendes et de chansons de gestes, à moins qu'ils ne préfèrent les donner à tenir aux nains qui accompagnaient les preux en qualité d'écuyers. La plupart des variétés d'instruments à vent appartenant à la famille que nous étudions, et servant , dès les premiers temps du moyen âge, pour la guerre, pour la chasse, pour les festins et pour d'autres usages, peuvent être classés sous la rubrique ci-après : Cor, corn , corne y cornet^ corniarl^ corneteau. Gedistlireis: Jooi le cor notant t SI ol maiales «niMtties, {Chanson de Roland^ xii* siècle.) Taboon et cors sarrasisois. LIvcDeorlorcorcoriiaDt, (iToman rfe ïa Base , xiif siècle.) Lesqcz vont dniement sonnant. {Koinan du Renard^ xu* ixMiiJ) Là oîssici maint cor de pm. Orgues, eom«», plus de dix paires. (RimandeClarit.) (Gft»/ia«me (te If ocMwtt, xiV sièck.) . Sont bussinas et cms crotus. Trmbre, la flaoste brehtingne, {Le dit des HérauHs.) El le ffr€md cornet d'Allc«alngne. (Le mémi») I J'ai déjà dit que les cors et cornets ne furent primitivement que de simples cornes de bélier ou de taureau. Ils répondaient au cornu ou cornua des Romains, au schophar et au keren des Hébreux, et ressemblaient généralement à l'instrument représenté figure 114, plapche XV, ou, dans une moindre dimension,, à ceîui de la figure 113. Dans les langues germaniques, le mot horn^ qui signifie corne, était leur nom générique (1). Pour approprier ces instruments au rang de celui qui s'en servait, on les orna d'abord comme on put ; mais bientôt l'usage de l'ivoire s'élant répandu en Europe, on eut recours à celte matière pour en fabriquer dé plus riches. La substitution de l'ivoire à la corne fit attribuer à ces instruments le nom d'o/i/afi5, nom qu'ils portaient généralement au xiii' siècle, et qui venait, par corruption, du mot rf/ëphant, appliqué par métonymie à l'ivoire. Non

content de cette façon de les améliorer, on déploya un nouveau luxe dans l'art de les monter et de les ciseler. L'or et l'argent furent employés à cet effet. Enfin, les olffans devinrent de véritables objets de luxe, et l'une des parties indispensables de l'équipement des chasseurs et des guerriers. On lit dans un vieux poète : A C'est oHpban en main me bailles» » il le regarde et en grelHe et en cbief, » De sU virolles d'or On estoH liez, » La guigc esloit d'un brmi paille entaille. » WLe mot ftom,qol signifie coma , dans tontes les langues pewwdé^ewHiiêmesqtteleurZin^eest lemémeînstru^^^^^^ germaniques, est dérivé, stdvant les uns. du latin cornu, et , te keren des Hébreux , et Ton a lieu de croire qu lU ne se Iromdans celte bypothèse,OBadmeHraltqaerusagc des corncsà sonner penl pas, car il existe entre la forme des deux InUruments une et à boire a été apporté aux Germains par les Lallns. Mais d'an- walogie frappante, du molns,entre ceux de leurs modèle? que j ai très ont pensé , avec plus de raison , que les peuples germains ont donnés pour faciliter la comparaison , pi. XV, fig. lift et 118- La tiré le mot horn directement de l'Asie , et que , au lieu de dériver première de ces ligures représente un cor antique et la seconde Ton de Taulre, ce mot et le laUn cornu proYlcnnent tous deux un Zmfce allemand percé de trous. da cbaldéen ieren. Les Allemands , d'ailleurs , sont Intimement 27 Digitized by Google

 Aillears il est encore question àeVolifant : Plus de cent olyphant sonoent Ja bondie. (Roman de Guillaume au court nez.) lÀ quel» Rolaos, par peioe ei par abans» Par grant dalor, suoet son olifan. {Chanson de Roland , xn* siècle.) SooBODt bolsUies, cornent cil olifanK {Cité par Ducange.) La sonnent inoieniaiix, tropes et olyfant^ {Idem.) Moult part font grant noise en Tost li oliphant, Li cors, et li bocines, el H timbres sonant. Que on ne oist pas néis dant Diex tonant. (Roman de la prise de Jérusalem.) Cesi en sonnant de qet instrument avec trop de force que Roland se donna involontairement la moru Deux vers qui font partie des citations précédentes , et qui sont tirés de la Chansm de Roland^ poëme du commencement du xif siècle, ont trait à cet événement tragique. L'exagération populaire ayant passé dans la légende, on y apprend que le cor du fidèle serviteur se faisait entendre à une distance de près de trente lieues. Certes on n'aurait jamais supposé une puissance de son aussi extraordinaire à an pauvre petit instrument auquel les miniatures des manuscrits donnent la forme du cornet de nos vachers. Plaisanterie à part, ce n'était probablement pas une lâche facile que celle de se faire entendre de loin à l'aide d'un pareil instrument. Ceux qui soufflaient dans les tubes de corne, d'ivoire, de bois et de métal , usités dans les premiers temps du moyen âge, devaient craindre à toute minute d'éprouver le sort de Roland. Il eût fallu les poumons de Stentor pour résister & des instruments aussi meurtriers. Pour avoir une idée de leur rudesse et de leur grossièreté originelle, il suffit de se représenter les cornes rauques et sinistres avec lesquelles les masques et les gamins font un vacarme horrible pendant les fêtes du carnaval. Ces cornes rappellent exactement celles dont les anciens faisaient usage. A quoi tenait donc l'état d^imperfection de ces instruments? D'abord l'embouchure était grossièrement formée, et secondait assez mal l'action dés lèvres qu*y appliquait le musicien. Ensuite le tuyau principal n'avait que deux ouvertures essentielles, et n'était pas encore percé de trous latéraux, comme cela eut lieu plus tard dans l'espèce de cornet qu'on appela en France eomet à bouquin. D'un autre côté, l'instrument était d'autant plus fatigant à jouer qu'il était d'une plus petite dimension ; enfin, raison qui l'emporte sur toutes les autres, les exécutants ne pouvaient manquer d'être en général fort inexpérimentés, et ceux qui fabriquaient de pareils instruments plus inexpérimentés encore. D'après cela on ne peut pas

raisonnablement penser qu'ils aient servi à autre chose qu'à donner des signaux et à faire entendre un son plus ou moins rauque dans les concerts de musique instrumentale où ils étaient admis. Dans un bas-relief de l'église de Norrey, en Normandie (xiii« et xiv« siècle), on voit deux musiciens, dont l'un joue de la vielle et l'autre d'un cornet ou d'un oliphant. Ce dernier est reproduit planche X Y,' figure 112, à la fin du présent volume. Plusieurs passages de chroniques attestent que l'on sonnait du cor principalement pour appeler, ou, comme on disait autrefois, pour hucher. Ainsi faisait la guéte , garde des chastels ou forteresses , en cas d'alarme ; ainsi faisaient les paladins lorsqu'ils voulaient attirer et défier l'ennemi, ou bien annoncer leur présence aux portes d'un château ; ainsi faisaient encore les chevaliers à la guerre pour avertir leurs clients et les appeler à l'attaque ou à la rescousse. C'est par le même moyen que les officiers publics, hérauts et crieurs, convoquaient le peuple et rendaient la foule attentive à des avis et proclamations appelés crys (1). Enfin on y avait aussi recours pour annoncer l'entrée et l'issue du marché, l'ouverture et la fermeture des portes, l'heure du couvre-feu (1) On annonçait de la sorte les reitrésentations des mystères : On falet savoir à sons el trispoèûqmn. Que dani Paria im mystère s'apreste Uepnîseiitaut actes apostoliques^. et , en général , tout événemeot de nature à intéresser le peuple. De là Texpression proverbiale corner, publier, répandre avec importance : « il a corné cette nouvelle par toute la ville. » C'est pourquoi Voltaire, parlant des mauvais poêles, les appelle: «Rauques corneurs de leurs vers incommodes,» faisant ainsi allusion aux corneurs d'autrefois qui exerçaient à peu près les mêmes fonctions que les crieurs d'aujourd'hui. La trompe et là trompette s^employaient comme le cor pour cet usage. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.43% accurate

COaS. — TlOMPETTEa J14 et eeUes o&il faUait la mdt se souvenir des morts (1). Nous en avons un eiemple intéressant dans la Danse MacaiMre, à l*endiroit où nous apparaît, au sommet d'une tour, le Bonhomme noir, le Maure, le Sarrasin , qui vient jouer son rôle d'ange du jugement, ou plutôt, comme je Tai dit ailleurs, d*ange du trépas. C'est au son du cor ou cornet, auquel le texte même fait plusieurs fois allusion (2), que ce singulier personnage, ce maUre comevsty débite son cry. Les figures â5 et 36 (pL V) le reproduisent tel quil se présente en tête de la Danse des femmes, lorsqu'il vient l'aAnoncer en ces termes : « Tôr, tôt, femme venez danser » Incontinent après les hommes, 1»^ El gardn^-Toas bien de irerier » Dedans le cliemin od nous sommes » Mon cornet sonne bien souvent » Après le petit et le grand, » Mais on ne s*en met pas en peine» « Etc'cilde quoi je BedtaèiNu Dans la figure 56 de la même planche, le corneur n*a pas tout à fait le même aspect que dans la précé^ dente, etrinstrument dont il sonne a la forme d'un encensoir. Gomme je Tai expliqué dans la premièfe partie, cette figure accompagne ici le rondeau fhnèbre : Tous et Umies tmmrir oonmerU. Je ne sais si les deux grands tubes coniques représentés planche XV, figure tl6, et planche XVI, figure 122, le premier en forme de cor, le second en forme de trompette droite, et toutes deux provenant, à ce que Ton m*a assuré, d'une édition ou d'un manuscrit de Danse Macabre, que je n'ai pu voir, mais d'où Roquef(^t les a tirés; je ne sais, dis-je, sMIs figuraient dans les mains du sauvage corneur des trépassés, ou bien s'ils étaient attribués à d'autres personnages de la Danse française. Tout ce que je puis dire du premier de ces instruments, c'est qu'il rappelle par sa forme et ses proportions le modèle de cornu ou de schophar antique représenté dans la même planche, figure li&. Du reste, aucune des Danses Macabres dont j'ai vu les images ne contenait ces deu^ dessine. Le nom de huchet, dans le sens de cor de signal et d'appel (de hucher^ appela), est demeuré & une espèce de cornet de chasse qui est le même instrument que celui des guerriers et des chasseurs du temps passé. Nous en trouvons la figure dans \eDoten Dantz^ au tableau aième du Chevalier (der Ritter) (pi. VIII^ fig. 53). Il est représenté pendu au côté droit du spectre par le moyen de son anguichure, qui passe sur l'épaule gauche et sw le dos du personnage. L'instrument représenté dans cet exemple est un cornet de petite dimension» C'était le modèle dont on se servait communément pour la chasse et pour la

guerre. II a la forme d'une corne assez courte et peu cintrée. Il resseaible beaucoup au cor des Anglo-^Saxons que j'ai donné dans naon Manuel de musique militaire, planche V, figure 5, et que je reproduis ici, planche XV, fig. 117. En e (pi XllI, fig. 82), de la Danse du manuscrit de Heidelberg, on voit un instrument semblable, seulea^t le spectre cette fois te porte du côté gauche. En /*(fig. 83), il tient une corne plus grande, dont il sonne devant le chanoine qui joint les mains d'un air suppliant. Cette figure grossière n'est peut-être qu'un mauvais df^n deZinke, par allusion au Chor-Zinke^ qui eût été très bien approprié au (i) Voy. pag. 90, la note relative au comeuf des trépcissés^ (2) Qai est cet homme sombre et morne, ' C'est un vrai charbon en noirceur, S(M» cry, êOÊk VISAGE et sa coriu lie font presque mourir de peur. Son cor partout se fait entendre. Allons, morts qui dormez à plat, Voi l'hMK <ia'U faut se rendre Daos la plaine de Josaphat. ga'iQi vaitt émê ma seal lonkea« . Qui ne peuvent lever la tête. Malgré le son du cor nouveau. Cependant ce maitre corneur; Plus sec et noir qu*un ramoneur. Redouble ses coups et nous presse ; ti n'a pliM ^*«n€4Mipà floimer. Et ne croiez pas qu'il nous laisse Quand il devroit toujours corner^ It a Tordre du souverain De tenir ce cornet en main, Et d'en réveiHer toux le oMNide^ Et quand on voudroit résister. Il va faire si bien sa ronde, ^*il fiera tom nmnuriter. (Danu Macabre, édit«4e TcQ^^a^ Jacques Oudol.) Digitized by Google

 Chùrpfaff, Cependant de la manière dont Tinstrument est tenu, il a plutôt le caractère d'un simple cornet; d'ailleurs il n'a point de trous. Tous les cors de chasse avaient à peu près cette forme. Quant à la dimeoi»on, elle était très variable; les miniatures des manuscrits elles vignettes des imprimés, représentent des oors ou cornes de chasse, de guerre et de festin, qui sont de différentes grandeurs. Mais le modèle le plus commun est celui qui se rencontre dans le Doten Dantz^ à l'endroit que j'ai indiqué. Quant au huchet,il garda sa forme originelle jusqu'au xvii* siècle, comme le prouve le dessin qu'en a donné Mersenne dans son Harmmte universelle^ au livre des instruments à vent. En Allemagne, la plupart des cors et des cornets de chasse, dont on a fait usage, répondaient aux modèles précédents. Ceux qu'emploient encore de nos jours les chasseurs et les garde-chasses sont ordinairement faits en manière de corne, c'est-à-dire qu'ils n'ont qu'une simple courbure. Quelques uns sont très petits et tout à fait droits. Les Tyroliens et les Suisses aiment à suspendre aux murs de leurs demeures une collection de ces instruments disposés symétriquement par étages du plus petit au plus grand. C'est un ornement qui complète la panoplie du chasseur avec les armes et les attributs favoris, tels que bois de cerf, pieds de biche et défenses de sanglier. Le petit instrument appelé Geinshom, corne de chamois, dont on trouve la figure dans Luscinius, et qui a donné son nom à un registre de l'orgue, dut servir originairement en Allemagne pour la chasse. Telle était ausdi en France la destination du MB]Nt)£L , menœl , moiniel^ moniel^ ainsi nommé de minus, en bas tatin menetum, c'est-à-dire petit cor. 11 n'était qu'une variété de l'espèce. I.es vieux auteurs le citent assez souvent, en le distinguant d'avec plusieurs autres instruments à vent qui servaient aussi pour la chasse et pour la guerre : Là sonnent moimiaux, tropes ei otyfant. Sooneni buisines et taboare, (CUé par Duoange.) Grands cor» d'airain et moenel. [Roman d'Athis, ma.). Gbaile, graele, graille, graisle, greil, grille, grelle, gresle, grêle, exprimait un instrtiment d*un son maigre et strident, ainsi appelé d'un mot qui n'est autre chose que la forme ancienne de notre adjectif gréU, c'est-à-dire mince, menu, délié. Il s'employait pour corner Veau et annoncer le repas, ainsi que le prouvent les deux versci-^après : Mi sire l\ex ïi fait sonoer Un (/ré«fo pour rêve donner. {Cité par Roquefort,) Nos pères avaient choisi le cor pour cet usage, parce qu'il était réputé le plus nobte des instruments, à cause

du double emploi qu'en faisaient les guerriers et les seigneurs comme instrument de signal et comme vase à boire. On laissait aux moines et aux vilains à se servir de la cloche. En m du D(^n Dantz (pi. IX, fig. 56), le squelette tient une petite corne ou coi-net percé d'un trou dans la partie latérale, et qui me paraît n'avoir été autre chose qu'un sifflet. C'était d'instruments semblables que les voleurs f«saient usage, la nuit, pour échanger des signaux ou pour s'avertir mutuellement de quelque alerte et de quelque danger. C'est pourquoi je serais d'avis qu'il figure ici comme un attribut caractéristique du brigand que le squelette vient chercher (i). Ainsi que je l'ai donné à entendre, par ze que j'ai dit au commencement de ce chapitre, les cors et les cornets ne furent pas seulement faits de cornes et d'ivoire, il y en eut aussi de bois*. La vissiez maint cor de pin. (Roman de Claris.) Les uns étaient courbés en forme de corne ou bien en forme d'S, les autres étaient droits et sans courCi) On s'est serti très anciennement du sifflet pour transmetti-e un siblet (sifflei) ^ et an son du siblet saiilirent bien de la icolc des ordres de différente nature et donner des averUssements en de la Cralie quaire-vingts arl>aJeti iers bien appareillés. • On poofaii cas de surrrlse. On lit, dans V Histoire de saint Louis, par Joln- faiie des sifflets de toute sorte de matière, et de corne comme de YiUe : « Maintenant que il Ttt le roi sur le llum (fleuve) , il sonna bois. Digitized by Google

G(HIS. — TROMPETTES. 2t3 • bure. Ces derniers ressemblaient extérieurement aux cornets de papier que les enfants emploient dans leurs jeux conime trompettes et porte-voix. Il y en avait de différentes grandeurs. Les monuments du moyen &ge qui se rapprochent du xiii* et du xiv* siècle en représentent un grand nombre qui ont la forme et la dimension de celui que tient une des sirènes de Tévêché de Beauvais (pi. XIV, fig. 87). La plupart de ces cornets ayant été percés de trous, ainsi que les flûtes et les hautbois, donnèrent naissance au sys* tème des Zinken allemands, qui devinrent nos cornets à bouquin. Quand le tuyau était droit, le Zinke^ ou cornet, s'appelait comMo diriêto, ou Gerade Zinke. Sous cette forme il admettait deux variétés. Ce qui les distinguait Tune de Tautre, c'est que dans la première Tembouchure pouvait se séparer de l'instrument, et que dans la seconde, au contraire, elle y était adhérente et taillée dans le bois même du tuyau principal avec lequel elle formait une seule pièce. Comme ce Zinke rendait un son doux , on lui donna le nom de corneUomuio, cornet muet, en allemand siille Zinke (pi. XY, fig. 119). Les autres variétés de cornets, ou de Zinken, reproduisaient le type de la corne primitive (iig. 118). Les plus grands, appelés quelquefois cornons, imitaient la courbure tortueuse d'une S sans crochets. L'embouchure ou bocal , qui était de bois et quelquefois de corne ou de métal , formait une pièce séparée, et comme cette petite pièce, ce petit bout, dans cet instrument et dans tous ceux de son système auquel on en met^ tait, avait reçu en France, des facteurs d'instruments, le nom de bouquin (petit bout), cette circonstance fit adopter la dénomination de cornet à bouquin, sur laquelle se sont vainement exercés les étymologistes. Les cornets du Zinken dont les Français faisaient usage au xvii^ et au xvni^ siècle étaient, comme nous l'apprend Mersenne, des cornets à embouchure séparée, de véritables cornets à bouquin, à petits bouts; il ne parait pas qu'on joignit à leur système les cornets droits appelés comeUitnutiy qui n'avaient point de bou* quins, mais une embouchure taillée dans le corps même de l'instrument. Les Zinken avaient généralement six trous en dessus pour les doigts , et un derrière pour le pouce gauche. Quand on voulait augmenter l'étendue de l'instrument dans le grave, on ajoutait un , deux et trois trous aux précédents, et on les fermait par des clefs. Ainsi, par exemple, le cornetto ténor, ou taiHe de cornet, avait une clef. Nos cornets à bouquin étaient exactement les mêmes que les cornets des Allemands. Il n'y a peul«être que le cornetto muto que nous n'ayons pas employé, du moins ne

l'ai-jc vu nulle part mentionné d'une manière spéciale; mais il est certain que nous avons employé le cornetto diritto ou gerade Zinke, car les tailles et les dessus de cornets, au lieu d'être courbés, étaient souvent droits. Ces instruments se fabriquaient avec un bois sec, soit cormier, prunier ou autre, bien qu'on pût en construire en ivoire. Lorsqu'ils étaient de bois, on les recouvrait d'un cuir afin de les préset*ver autant que possible de toute détérioration et principalement de l'humidité, si préjudiciable aux instmments de bois. De là l'expression de grands cornets noirs que nous trouvons dans Praetorius. Le son des cornets était généralement fort et perçant. Selon Mersenne, quand il se mêlait au concert des voix dans les églises et les chapelles, il avait l'éclat d'un rayon de soleil qui perce tout à coup l'ombre ou les ténèbres. On n'aurait pas présumé sans doute que le cornet & bouquin pût devenir Ycbîei d'une comparaison aussi flatteuse. Cependant cet instrument ne laissait pas d^être estimé. Gluck s'en est servi dans un de ses ouvrages (1). Sous Louis XIV, il faisait partie de la bande instrumentale dite de la grande écurie du roi. En Allemagne, on remployait dans les églises pour accompagner les chorals ; il jouait un grand rôle dans la musique de cour ; il se faisait entendre pendant les repas ; il ajoutait à la pompe musicale des carrousels, et enfin se mêlait à l'accompagnement des danses. 11 a conservé de nos jours une partie de son importance dans la musique d'église de quelques villes allemandes (2). ' - ' ■ . - — ---——--■ (i) GomoM on a toat à fait ooblié de nos jours en France Tin- Ils sont d'ailleurs plus récents. A la vérité, le cornet à twuquin, ou sirument dont on parle ici, des écrivains sur la oiusique n'ont Zinke, fut souvent associé, en Allemagne, et le fut quelquefois en pas su le reconnaître dans la partition de Olucic où le compositeur France, an système des trombones» pour jouer la première paitie Ta désigné par son nom de cornetto. ns se sont figurés que Gluck ou dessus. C'est ce qui se pratiquait surtout dans la musique avait donné ce nom au trombone discant. Mais c'est une erreur, religieuse où les Allemands font même encore assez fréquemment car le tromlK»ne , instriiaaeat de cuivre , n'appartient nullement Ji usage de celte combinaison, la famille des ZtntosOQ cornets, qui sont deainstraiiiems de bols. (2) fin 1840, lorsque j'étais k Slatigardt, J'entendis ctiaqne jour Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.93% accurate

2t& INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DANS LES DANSES DES MORTS. Plusieurs dessins des rotides fonèbres représentent des cors, des cornets et des Zinken, Uaisi rente qai existe entre la trompette, le cor et le Zinke^ il résulte qu*on est quelquefois embarrassé, cation imparfaite des dessins, pour décider si telle figure représente uo cor ou bien un Zinke^ un ou trompette droite, ou bien un cometto droit, il en est quelques unes cependant qui ne sont p< teuses, par exemple, le zinke courbe (comeUo curvo)^ que Ton voit ra rf de la Danse xylograp XV* siècle, que Massmann a fait connaître d*après \m manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg(fig. 80). La fornr>e de cet instrument est exacte. Les points seuls sont placés irrégulièrement, paj Pont été, comme toujours, au hasard. On distingue fort bien le bocal que tient le squelette entre s pendant qu'il fait agir les doigts de ses deux mains sur les trous percés le long du tube de Tins Observons qu'il a la malice de diriger Torificedeson cornet à bouquin contre Toreille du cardinal qi précisément la tête de ce côté d'un air humble, attentif et soumis, comme résigné k tout enlem triste chanson qu'on lui eorne aux oreilles, k^ p, s dnDoteti Dantz (pU VIII, ftg. 51; pL IX, pi. XII, fig. 77) représentent des cors ou Zinken de la noème forme et de la méfse époque que le p mais qui n'ont point de trous. H y en a deux à celui que Ton voit en o (pi. X, fig. 6S), et que le tient dans sa main droite, pendant qu'il parle au joueur et lui tend l'autre main. J*ai déjà dit, ch de cette seconde partie, que trois des instruments à vent donnés aux squelettes que l'on voit a^ banc, en tète du Do^ Dantz^ (pi. YI , fig. &8), sont douteux; on peut les prendre pour des Zink On peut même admettre une autre explication, et reconnaître plusieurs instruments de différentes par exemple, dans le premier, à gauche, un chalumeau ; dans le second, une trompette droite, i troisième un zinke droit. Quant au quatrième qui complète le concert, c'est un instrument de cuivi parlerai plus loin. En g de la Danse xylographique (pi. XllI^ fig. 85), et en 6 de la Danse du Gi (pi. XVI, fig. 121), il me semble que l'on doit reconnaître des trompettes plutôt que des Zù tubes de ces instruments ne sont pas percés de trous, et il né parait pas que ce soit ici une inei Un autre modèle de trompette simple du même genre que les précédents , est celui que nous f Danse des Morts de Mechel (Bâie), et que l'on trouve ici, planche XVI , figure 126 a. Comme (cornet à bouquin, nous possédons enoore le serpent. Quelques uns prétendent que l'on pourrait cet instrument dans I antiquité.

Sans aller jusque-là, on doit reconnaître que le grand cornet à appelé comon a fort bien pu donner l'idée du serperUpar sa forme sinueuse. D'après l'opinio accréditée, ce fut un chanoine d'Âuxerre, nommé Ëdme Guillaume, qui^ Tan 1590, se signala invention, dont on peut contester le mérite, car le serpent est un instrument détestable. Expulse d'hui de toute bonne musique, il a trouvé un refuge dans quelques églises pour accompagner les gros chantres, avec lesquelles il semble jaloux de rivaliser par ses sons rauques et faux. Je n< dire combien il ajoute à Teffet sinistre et à la monotonie lugubre de la psalmodie funèbre, lors souffle de par les rues et dans les cimetières, devant la bière d'un mort. S*il était permis d'avoir plaisante sur un tel sujet, on pourrait penser que le clergé catholique a voulu rappeler l'antique al Satan et de la Mort, en consacrant comme instrument de musique te serpeiU aux cérémonies f et en se servant, pour porter le chrétien qui va en paradis, d'une musique à porter le diable en terri Le nriétal a été employé non moins anciennement que le bois pour fabriquer des cors, des corne bïHnpettes. Xe ne fais ici n>ention des cornets d'airain qui jouaient un rôle dans le cuites de Cybèk la forme cintrée était une allusion symbolique au disque de la lune, que pour prouver l'antiquité espèce d'instrument. Les grands cors d'airain dont il est question dajDS le pasiSjge du rom^n d'A plus haut, étaient probablement des instruments semblables à ceux que l'on volt représentés dans nuscrit du vni* siècle de la bibliothèque cottonnienne que j'ai déjà signalé. Les écrivains delà bass(désignent ces instruments sous les noms suivants : Comicinif tubœ œneœ, comuœ OBneœ. En frai un concert de mosique reUgieuse exécvté fMtr quatre mmideM q«|, Miofi rasage, mostaieBl 9wr ta plate-foraie de la tour pour Jouer un chorat, dont la première partfe était rendae pu et les trois autres par les trob troaikoMS «ko» ténor el Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 22.64% accurate

 ioreat quelquefois Dominéft «ratnea. Comme 1» seule njapeclion des monumeote ne donne pas toujours le moyen de reconnaître de quelle matière est le cor oa la trompette dont on a la figure sous les yeux , on ert assez embarrassé pour expliquer convenablement certains noms partieulîefs de cors et de trompettes qui semblent devoir leur origine à cette circonstance. Ainsi twcdnef et tromper passent pour avoir exclusi veinent exprimé au moyen âge des instruments de cuivre. Si cette assertion n'est pas tout à fait exacte relative* ment aux trompes, elle paraît assez fondée en ce qui concerne les bucdnes ow buisinies dont on faisait autrefois la diflérence d'avec les corps et les trompes, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les exemples diaprés: BucGiNB, bodne, boccine^ buanne, frtmne, bussine^ buisine^ buze, boiinè^ basune, boêœoe. Bobans qui du vis semble mor. Al Tent si desptoie s'eoseigne, Unke Dol àgrelgnor compaigne, N'asembla mais n'a greigoeor pompe ; Mainte bosine et mainte trompe Fait sonner pur s'ost s'assembler. (Huon de Mery, Fottmoiement d^antechrist, xiii' siècle.) Ces huisines d'arein résoneot. Et sifooies ef viefes. (Alexaadre de Paris, Raman d'Mhis et de Prof^ilias^ xm*sièdeO Moult part font grant noise en l'ost U oliphant, Li cors, et li bocines et li timbres sonani, Qne on ne oist pas néis dtnt Diex lonanu {Roman de la prise de Jérmaiem*) V\oA prins de joie aux argentines buzes^ Des pastoureaux et doulces cornemuses. (Guillaume Crétin, Po^«.) | Sonnent buisines^ cornent cil olypbant. (La prise d' Alexandrie,) Trompes, buisines et trompette. (Guillaume de Machanlr, La prise d'Alexandrie^ xir* rfècle») Dans les anciennes traductions de la Bible, buccine répond à buccina et quelquefois à sambuca (1). El David estoit vestuds de une Testore linge par bamittted, et mit ensemble menèrent l'arcbe od lécsce et od chants ei sons de buccine. (II Liv. des Rois^ chap. vi, v. i/i-15.) Ha tu roy, tu as mys decreet à chescun hom qe overa oy le soun de estive, de frestel, de harpe, de èusine^ de psaltrie, de symplians , et de toies maneres de mos&s , soi abate et ahoare Tymage de or. {Bible du xii* siècle : Daniel, chap. m, v. la.) Porro David erat acdneius epbod linteo ; et David et (domus Israël ducebant arcara testamenU Dotnini injubilo el clangore buccinœ. (II Reg.^ cap. vi, l/i-15.) Tu Rex posuisti decretum , ut omnis boiuo , qui audieret sonitum tub», Sslulae, et citliaras, sambucae et psalteril et symphoni» et univers! generis mosicorum , prosternât se et adorel statuam

anream. {Dan., cap. m, v. 10.) La buccina des anciens n'était autre chose originairement que la coquille du buccin marin ou booret de mer, dont on faisait un instrument de musique en pratiquant un trou, pour Temboucher, dans la partie inférieure qui était pointue. D'après la fable, c'est à Tyrrhène, fils d'Hercule, que doit revenir le mérite de cette invention (2). Mais, les sauvages et les peiq>les à demi civilisés, dans plusieurs parties du globe, notamment dans lea lles.de l'Océanie, peuvent encore aujourd'iiui la lui disputer. La conque devint le symbole et l'attribut des dieu^c niarins. Les poètes et les artistes de l'antiquité la représmtent entre les mains des tritons, qui s'en servaient pour donner des signaux. Les Romains, dit-on, créèrent leur buccina à Timitatîon de celte conque marine, et employèrent cet instrument pour transmettre des ordres aux soldats dans les camps et sur les champs de bataille. On en fit de différente matière, et surtout d'airain. Le mot schophar^ qui est traduit. dans les Septaftte par salpinso^ l'est ordinairement dans la Vulgate par buccina, de façon qu'on assimilait la buccina h l'instrument fait d'une corne de bélier dont se servaient les Hébreux pour annoncer l'année du jubilé et pour donner des signaux de divei*se nature. Nous avons vu tout à Theure que les traducteurs tlu ntv siècle transportèrent littéraleniefili ce mot du latin en français^ bucciria, buccine» (1) Par le mot sambuca^ on a désigné tantôt un^insU'amcntà vent , tantôt un instrument h cordes. (2) C'est pourquoi Pausanias lui attribue l'invention de la trompette. «.l^rrhcBom Hercule etLyda moliere genitum priOMin t«bMn invtnisae. v (Oorinthi», cap. 21.) Quoi qu'il en^it, la conque de Tyrrhène eut, dans l'origine , une desiinalion lugubre ; «n l'employait po«r donner le signal d'enterrer les morts. Digitized by Google

 et quMIs remployèrent aussi pour rendre sambuca. Or il est à remarquer que ce dernier nom n'a pas seulement signifié un instrument à cordes de la forme du psaltérion, et qu*il s'est entendu aussi d^une sorte de trompette dont la tige se repliait sur elle-même, de façon que le tuyau ou pavillon était parallèle au tuyau de Tembouchurc et de la même longueur que ce dernier. Cette trompette à tige simple repliée, dont ^n trouve la figure dans plusieurs manuscrits des ix<», x* et xr siècles, et qui passe pour être encore plus ancienne, prit en France le nom de : SiQUEBUtE, sacquebuie^ sambiUe^ sacquebovte, saquebmUe. — Ce nom, qui semble s'être dit dans Torigine pour sambuca (1), mais qu'on ne rencontre guère dans les auteurs français avant le xv^ siècle, était encore, il y a moins de deux siècles, celui de l'instrument que Ton a nommé depuis trampeUe harmonique, irom^ peUe rompoCj et enfin trombone. Luscinius nous en donne la figure d'après un modèle employé en Allemagne au commencement du xvi* siècle. C'est celle que j'ai placée à côté des deux dessins de tronipelte et de dareta^ tirés du même auteur (pi. XYI , fig. 130). J'ai déjà cité cette phrase de Thoinot Arbeau : « Maintenant il n'est pas si petit manouvrier qui ne veuille & ses nopcès avoir les hautbois et saquebouîes. » Ce qui prouve que la saquebute, dans le xvie siècle, servait pour la danse. Elle avait pris alors, comme beaucoup d'autres instruments, sa division en quatre parties. Dans Rabelais, la saquebute figure parmi les instruments que Ton fait apprendre à Gargantua. Les Allemands Tout particulièrement affectionnée. Ils rappellent Poswane, et ce dernier mot est celui qu'ils emploient ordinairement dans leurs traductions de la Bible et encore ailleurs, pour rendre le latin buceina ou l'hébreu sehophar, bien^ue ceux-ci soient aussi quelquefois traduits par Zinke (2). De tout cela il résulte que la buccine ou boccine, et la sambute ou saquebute, devaient avoir entre elles une grande ressemblance, sinon une entière conformité; et je gtois que l'on peut rapporter très positivement à ces instruments l'origine du trombone, surtout si la buccine ou buisine du moyen âge a toujours été faite de métal, comme on a lieu de le croire. D'ailleurs il existe, ce me semble, entre les termes du vieux français, buze, bazune, bosœne, et Tallemand Posaune, qu'on écrivait autrefois Busaune^ une analogie qui n'échapperait pas à un philologue, et que toute autre personne tant soit peu familiarisée avec la langue allemande peut reconnaître par l'effet de la seule

prononciation. D'un autre côté, le sentiment de cette origine ne s'est pas tellement affaibli avec le temps, qu'on n'ait trouvé logique de baptiser du nom de biuxin une espèce de trombone au pavillon taillé en forme de gueule de serpent, dont on fait usage de nos jours dans la musique militaire (3). En résumé, je crois que la buisine au moyen âge était une sorte de trompette à tige repliée d'une forme et d'un timbre particuliers, d'où il suit qu'elle ne fut point confondue avec les cors et les cornets dont il a été question pi-écédemment, ni avec <:eux auxquels on a donné dans un sens restreint les noms de : Trompes, Tbompbttes. Ces deux instrument^, composés dans l'origine d'un simple tube droit, d'une seule pièce, élargi plus ou moins à sa base en forme de pavillon, ressemblaient à la hiba antique et au dMaoiierothdes Hébreux , auxquels on les a sowent comparés. Le tube en était ordinairement de métal et quelquefois de bois. Les deux trompettes droites que Moïse fit fabriquer pour l'usage du peuple hébrett étaient d'argent massif. Ces (1) Od a du en»uile gaquebouite en perdant de plus en plot la fii«t paa se figurer que le mot Pùiaune ait toojtnira exprimé, irace «^tyinologiqae du mot. Saqueboutte peut se référer au vjerbe pour les Allemands , un trombone ou du moins nn instroiaent saquer j dont on se sert encore, en termes de marine, pour ex- comme la saquebute. 11 s'est pris, au contraire, dans un sens primer Taction de mettre en mouvement un corps quelconque général, et dans ce sens parait avoir éië sontent synonyme de avec effort , en lui faisant subir des sauts , des agitations bmsqucs trompette ou trompe éclatante , d'où i'ftprenion posaunen , p«et continues qui le font saillir vers un point. Comme c'était à peu biler une chose avec éclal , avec retentissement, comme nous pris de celle façon que l'on mettait en mouvement la tige mobile dirions , mais en moins bonne part , trompetler et corner. de la saqnel)oulte ou saquebute, ainsi que Ton joue encore du ^trombone , le nom de cet instrument aura pam se rapporter à cette (3) En revanche , le coquillage nommé buccin a été comparé «ctioii, et le mlgaire Taura interprété dans le sens de boutter^ par les naturalistes à un instrument de musique; car, en Ailedonner des saccades. magne, ils rappellent Tritons Horn^ cor de Triton, et ailleurs. (2) Ltttlier emploie presque toujours Pasattne, Du reste , il ne ir<mtf)etle. Digitized by Google

GORS. — TROMPETTES. 217 trompettes portaient le nom de chatzotxeroth ou asosra. Toutes celles de -celte espèce qui se présentent dans l'Écriture sont rendues dans les versions latines par iubçLy et dans les versions romaines par estive et trihier ou irublice, d'où Ton peut conclure que ces termes désignaient au moyen âge des trompettes droites: Laudate eiiin in sono ttibœ : laudate eam ia psalierlo, et cUhara. (Ps. CL, 3.) In hora, qaa audierilis sonitnm tubœ^ et fislalae, etc. {Daniel, cap. m, 5.) Post haec igîtur statim ai andierunt omnes popuK aoniium tubiBy fistule, et cithare, etc. (/6tcf.) Loei. lui en soon de estive : loez lui en psaltri et en harpe. {Bible do xii* siècle, loc. ciL) Alhoure que tous orrez le soun des triblers, des Trestels, eîc (Ibid.) De maintenant après cestes choses ; lors corn tous les poepks Dissent le soun dé estive, de freste), de harpe, etc. {Ibid.) Le mot estiw se prenait même dans un sens général comme celui de trompette , témoin U passage sui« vant où il se réfère néanmoins à tuba : Psallite Domino in citbara, in cithara et voce psalmL In tabis duetilibuSf et voce tubœ comeœ. (Ps. ^cvii, V. 5, 6.) GhaunteiE a noslre sejgnor en liarpe et en voix de psalme. En estives mesnablcs et en voiz ÛResiipe de corn» {Bible du xu* siècle, loc* cit.) Par eitwez memables {tubis ductilibus)^ on a voulu peut-être ici désigner des espèces de saquebutes. On a signalé comme indiquant le rôle des trompettes, des cornets et des buisines au xin* siècle, et marquant la distinction établie entre ces divers instruments, relativement à la musique militaire, un passage d^un manuscrit de la bibliothèque de Berne cité par M. Ach. Jubinal, et contenant ce qui suit : al a en la légion trompeurs, » corneurs et buisîneurs. Trompeurs trompent quand tes chevaliers doivent aller à la bataille, et quand ils y> s^en doivent retourner aussi. Quand li corneurs cornent, cil qui portent les enseignes obéissent et se meujo vent, mais non pas li chevaliers. Toutes les fois que li chevaliers doivent issir pour faire aucune besogne, » li trompeurs li trompent ; et quand les bannières se doivent mouvoir, les corneurs cornent. » Ainsi, diaprés ce passage, on a cru que les trompettes correspondaient aux mouvements des chevaliers ou hommes d'armes, tes cornets aux mouvements des bannières ou gens de pied, etc., et que tout cela se rapportait en effet au xuv siècle. C'est probablement là une supposition toute gratuite, car il semble que le fragment qui précède ne soit autre chose qu'une traduction libre en vieux français des instructions données par Végèce sur la manière d'employer les instruments de signal à la guerre. Une

phrase jointe à celles que j'ai transcrites plus haut parait ne devoir laisser aucun doute à cet égard, puisqu'elle fait allusion au.c/a^* sicum des anciens en termes parfaitement clairs : « Encore y avoît en arrière une autre manière d'instru» mentz que l'on appeloit classiques, et je cuide, l'on les appelle or-endroit buisines. » Toute cette citation ne prouverait donc qu'une chose , c'est qu'au moyen âge on se faisait une idée du dassicum d'après l'instrument que l'on connaissait sous le nom de buisine. D'autres passages d'ailleurs établissent que les cors, les buisines et les trompettes ou esHves^ pour être des instruments de la même famille, n'en différaient pas moins entre eux quant à l'espèce (1); Guillaume de Machault, poêle du xiv* siècle, ne cite pas les trompettes droites sous le nom d^estives dans les deux fragments que je lui ai empruntés , mais il leur donne celui de trompes^ et il en distingue de deux sortes, de grandes et de petites, témoin ces vers : (i) On lit dans le Roman de la Poire : St si ot a grant plante Estraroent de dÎTers mestiers» Eslivts, harpes et sautier. De boislnes de chalemiax. De corê, à'utites de fretiax. cil jugleeiir en leor vtcles. Vont chantant ces chansons novels, li'on saile, l'antre corne, Tantre ealive. (/toman de la Poire.) Voy. aussi plus haut les divers fragments cilés au mot Buisine. 28 Digitized by Google

' Harpes» Uboora, trompes nacaires. Trompe^ luMneB tiirompettes. .' {La prise d'Alexandrie,) Muse d^Aussay, trompe petite, {Li temps pastour.) TrotnpeUe s*est dît comme diminutif de trompe, et dans le même sens que trtmpe peiHe. C'est ainsi que muse a fait musette; buccine ou boccine, bucctnette ou boccinette ; orgue, orguetle. Plus tard ce diminutif devint un terme générique applicable à des instruments de toute dimension, que la lige en fût droite et d'une seule pièce, ou qu'elle fût repliée parallèlement sur elle-même en plusieurs parties. Le nom de trompey après s'être maintenu pendant longtemps comme principale appellation des instruments composés d'une tige droite tout d'une pièce, fuk transporté, à une époque assez récente, à une variété du cor, c'est-à-dire à un instrument semi-circulaire dont le tube s'évase insensiblement de l'embouchure jusqu'au pavillon, et quelquefois se replie sur lui-même en formant plusieurs anneaux. C'est ainsi 4ja'on appelle trompe, non seulement la corne dans laquelle soufflent le& masques, mais aussi. le grand cor des chasseurs. Les trompettes droites ou trompes, que l'on voit figurer sur leâ momunents des xii«, iiii% XIV» et XV siècles, revêtent l'aspect du chatzotzeroh. Elles sont ordinairement longues de près de six pieds. C'est la longueur des tubes d'airain que présente un manuscrit de la bibliothèque cottonnîenne dont j'ai déjà parlé, La figure 122. planche XVI, est une grande trompette droite que l'on m'a assuré provenir d'une Danse Macabre d'où Roquefort en avait tiré le dessin. Elle serait par conséquent du xv* siècle. Quelquefois le canal de ces instruments, au lieu de s'allonger régulièrenaent en ligne droite, décrit de légères ondulations ou sinuosités, quelquefois même il dévie complètement sur plusieurs points, et finit par se ployer légèrement en manière de courbe, ainsi qu'on le voit dans les instruments représentés planche XVI, figures 121 , 123, 124 et .126 a. La forme droite est généralement celle des trompettes à tige simple que 4'on donne à tenir aux anges chrétiens, et surtout à ceux qui sont chargés d'annoncer le jugement dernier. Elle est très fréquente dans les dessins, dans les peintures et dans les sculptures des xiv*, xv« et XVI* siècles, ainsi que dans les illustrations des livres de morale et de piété qui parurent durant cette période. J'ai tiré des Heures de Rome de Simon Vostre (Heures à l'usage de Rome, 1499) les deux petits dessins rapportés planche XVI, figures 124, 125. Us proviennent d'une gravure représentant le jugement dernier. Jésus-Christ est assis au

milieu et tout en haut de cette gravure. Des deux côtés se tiennent les anges et les saints. Deux anges, semblables i celui de la figure 124, sonnent d'une trompe un peu cintrée. Un autre ange, placé au-dessous du Rédempteur, tient et embouche une trompe droite, à tige simple, beaucoup plus grande que les d^ux autres, et qui n'est point courbée à sa base (fig. 125). La partie inférieure delà gravure est occupée, à gauche, par la résurrection des justes; à droite, par la punition des méchants qu'une bande de démons précipitent en enfer. Telle est la disposition ordinaire et pour ainsi dire consacrée, en iconographie, de toute image représentant la scène du jugement dernier. Ij^ Chronique de Nuremberg en contient un autre exemple dans la célèbre et curieuse gravure sur bois où Wohlgemuth a traité ce sujet comme pendant obligé de son Imago Mortis, ou Danse des squelettes, dont j'ai fait la description dans la première partie de mon ouvrage. Les livres d'heures et beaucoup de manuscrits et d'imprimés du même temps nous offrent un très grand nombre de représentations semblables. On Irouvera, planche XVf , figure 123, un troisième dessin d'ange sonnant de la trompette droite ou eslivc. H est tiré aussi d*un de ces beaux livres d'heures si bien décrits par M. Brunet (il/an. dulibr,). La Danse du Klingenthal ou du Petit-Bâle, qui est, comme on sait, la plus ancienne de toutes, contient une trompette à peu près semblable aux précédentes. Le spectre la tient comme on tenait habituellement ces trompes, le pavillon en bas (pi. XVI, fig. 120); de l'autre bras il saisit celui du monarque, personnage dont on ne voit dans notre dessin que la main et Je sceptre qu'elle laisse échapper. L'artiste qui a copié ou imité ce tableau (le Roi) en 6 dp la Danse du Grand-Bâle (voy. fig. 121) a changé les proportions de cette trompe ; il a tracé un instrument d'une assez petite dimension, légèrement cinlré, et que. le spectre embouche -de côté en le soutenant dans une direction horizontale, le pavillon en l'air, à l'aide de sa main droite. Tne Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.25% accurate

CORS. — TROMPETTES. 84f banderole ornée d'une tête de mort se déploie fièrement au-dessus de rinstroment guerrier, pendant que le spectre donne au roi le signal du départ, et, passant familièrement spn bras sous le sien ^ le force à marcher avec lui en bon compagnon. Une banderole semblable orne une sorte de trompette drdte ou de cornet que le squelette tient presque perpendiculairement devant lui en g{]>\. XIII, ftg. 85} de la Danse xylographique du manuscrit de Heidelberg(xv* siècle). Je crois avoir dit ailleurs que Ton ne saurait être tout à fait fixé sur la nature de cet instrument. Est-ce un Zinke ou. grand cornet droit? Mais il n'a paiS de trous et sa dimension n'est pas celle des Zinken droits ordinaires. C'est donc évidemment une trompette, efi une trompette de Tespèce la plus rustique, sans doute une trompette de bois. Par sa forme, sa longueur el son diamètre, elle ne laisse pas d'avoir une grande ressemblance avec le tube rustique dont se servent les vachers du Tyrol et de la Suisse, et que Ton désigne communément sous le nom à^Alpenhorn^ cor des Alpes. Le spectre emploie cette trompette pour célébrer son triomphe sur le pauvre cuisinier, parce que les instruments de ce genre étaient principalement destinés au menu peuple, aux campagnards, comme rhMÎique le proverbe: A gens de village trompettes de bois. Les souverains, les grands de TÉtat, les guerriers, dans les fanfares exécutées en leur honneur, devaient entendre le son de Tairain , du cuivre ou de l'argent. C'est de ce dernier métal qu'étaient ordinairement faites les trompettes dont se servaient les mu-* siciens de Kescorle royale. Suivant le témoignage de Christine de Pisan , lorsque le roi de France, Charles V, marcha au-devant de l'emperewr Charles IV, « les trompettes du roy, à trompes d'argent^ à panonceaulx t^odés, devant aloient, qui pour faire les gens avancier par foiz trompoyent. » Dès le xv* siècle, celles qu'on employait généralement à la guerre et dans les grandes solennités avaient abandonné la forme simple de l'antique trooopette droite appelée iiiba ou chatzotzeroh. Elles étaient doubles ou à tigerepliée. Cette forme nouvelle était une amélioration, un perfectionnement de Tancien modèle. On n'a pas' de peine à imaginer combien les trompettes droites, dont quelques unes dépassaient la longueur de six pîede, étaient ificoaiiaodes et embarrassantes. L'exécutant éprouvait une double fatigue à les faire résonner' et à en soutenir le poids^en même temps. Comme il ne pouvait toujours suffire à une aussi rude tâche, souvent il se servait, en

pareil cas, d'une sorte de fourche ou de croc planté en terre, sur lequel il appuyait le tube de son instrtiment, afin de le maintenir élevé dans une position horizontale à peu près de la même manière dont on maintient utic lunette d'approche. C'est ce que font encore en Russie les exécutants de ia maeique des cors russes qui emploient les instrumente les plus graves du système, et c'est ce que l'on voit feire aussi au joae«r de trompette qui dans le manuscrit du ▼«• siècle de la bibliothèque cditonnîenne est représenté sonnant d'une trompette de l'espèce des grands cornets d'airain dont j'ai parlé au commence* meot de ce cbaptire. En recourbant le tube ou canal sonore, ou Inen en le divisant en plusieurs sections ou branches de moyenne grandeur assemèlées parai (élément les unes aux autres, on parvint à rendre Fin* strument plus eommode et plus portatif, sans en changer ni le timbre m les propriétés. Aussi les trompettes de guerre et de sifgna«x furent-elles généralement cwistruites d'après ce système, à l'exception de celles qui, ayant un diapason {rfus élevé, et par conséquent «n tube beaucoup plus court, pouvaient garder sans inconvénient l'ancienne forme. Il y arait du reste plusieurs manières de courber la tige. Souvent la . trompette n'avaîl au rarlietr qu'un simple anneau ou tortille, eemme en n (pi. IX, fig. 57). IVautres fo» la tige était repliée et divisée comme dans les deux instruments ra^[)pertés parLuecinius sous les noms de Çlareta et FeUrwnmefÇyoy. pi XTI, 6g. 127, 1 28). Il arrivait, en d'aotres^cas, que cette tige, au lieu d'être l'amenée en declans, décrivait un zigzag conniie dans la figure 129, égateraent tirée de Luseinius/ en sorte que la seccvide courbure était faîte en sens inverde de I& première. Les Allemands appelaient cette espèce de trompette Thurfmhom, Le squelette du Dote* Danta (pi. XI , fig. 72) en tient une. Cette cofipe originale û'est pas sans analogie avec celle du trombone; mais le modèle de trompette dont on s'est servi le plus généralemeflft jusqu'à nos jours, et qui a prévaltt sur teos les autres, est cêkiî de la trempMedegwrre à tige repliée que les Aflemands appellent Feldtrommete ouFeldtrompete. Le dessin^ figure 127, planche XVI, que j'ai emprunté à Luscinius, nous en offre un exemple. GeUe trempette se compose d'un lobe ou ca«al partagé en plusieurs parties ou sections nommées braMhes. Les deux endrwto par oirsa tige se courbe et Digitized by Google

 se replie se ïiomtneni potences ; ceux oîi les branches se rejoignent et s'unissent» ncsuds^ et la portion canal qui va de la seconde courbure jusqu'à son extrémité, pavillon. Les figures les plus anciennes que nous fournissent de ce modèle les Danses des Morts sont A, provenant du gothique Doien Dantz. En h (pK VI , fig. 38), c'est un des quatre squelettes de Foi du bal funèbre qui en joue. A son instrument, tenu le pavillon en bas, est attachée une bande laquelle sont figurés des ossements. En i (fig. /iO), le musicien funèbre embouche une trompette dirige le pavillon vers le pape. Cette trompette a pareillement sa banderole ou sont représentés, i ossements, mais les clefs de saint Pierre. Dans ces deux dessins, le squelette tient le tube de Tins entre les doigts de sa main droite, tout près de sa bouche, et semble appuyer fortement rembouclses lèvres. C'est un artifice particulier aux joueurs de trompettes pour monter davantage, c'est-k-d obtenir les sons les plus élevés que puisse fournir l'instrument, j (pi. VU, fig. /i9) représeï trompette de grande dimension que le spectre tient presque perpendiculairement devant lui, le pa\ bas. Sur la banderole on aperçoit le blason impérial. L'empereur est représenté tenant d'une main 1 et de l'autre main le globe surmonté de la croix. Il porte de longs cheveux et une grande barbe. Soi est majestueux et austère. Ainsi que le Kônig de la même Danse, il ressemble à une figure de jeux de Sur le dos du spectre qui vient chercher le marchand^ on voit encore un instrument semblable au: dents; il est suspendu par son bandereau au corps décharné de l'odieux personnage (pi. XII, fi Cette figure est vraiment hideuse, et, comme si on ne l'avait pas trouvée suffisamment repoussan cru devoir renchérir sur sa signification funèbre en y joignant les deux plus dégoûtants emblème destruction matérielle, le ver et le rat. L'un, sous forme de serpent, s'enroule autour de la eu spectre, l'autre est perché d'une façon bizarre sur son épaule droite. Le marchand ne peut soutemi d'un pareil monstre^ et détourne la tête avec horreur. Bien qu'il y ait un peu de confusion dans l(d'Holbein en ^ (pi. IV, fig. 26), je crois qu'on peut prendre pour une trompette de guerre l'insl dont joue le squelette qui occupe le devant du tableau auprès de la vieille femme et du joueur baies. 11 est bien rare, en effet, de ne point trouver cette trompette aux endroits où Ton voit des tii ces deux instruments ont presque toujours été associés dans la musique de cavalerie, comme dai musique d'un caractère pompeux et martial. L'usage s'étaitmême introduit dans les princi

pales c l'Europe d'en former des concerts d'honneur, c'est-à-dire des fanfares destinées à fêter les prii actes de la vie du prince et du souverain. Quelquefois aussi ce genre de musique, quelque bruya fût, se faisait entendre pendant les repas pour égayer Tordlle du monarque par ses sons mâles e quQUX (1). J'ai dit ailleurs que le frontispice de la Danse de Yalvasor, Danse imitée en partie d'B est conçu en forme de Triomphe de la Mort. Si l'on voit d'un côté un squelette à cheval blousant d baies, de l'autre côté on y remarque un squelette pareillement à cheval, qui sonne de la trompette d \tv\Q {FddtTompete) (pi. IV, fig. 27). Du temps de Prœtorius, c'est-à-dire au xvii* ttècle, latrc guerrière avait encore son ancienne forme, et le modèle que l'on trouve dans le ThÊOtrum insimm ne diffère point de celui que Luscinius a placé dans sa Musurgia, et que j'ai reproduit planch figure 127. Jusqu'à la fin du xviu* siècle, la trompette resta dans cet état ou ne subit que des m(tiens peu importantes. En France, sous Louis XIV, on employait encore dans la musique militaire, in damment de ce modèle, une petite trompette droite à tige simple. C'est celle que l'on voit ici, plancl fig. 126 A. Mais la trompette à tige repliée et à plusieurs branches était plus généralement usitée, e vainement qu'on tenta d'y substituer, en Allemagne, des trompettes en forme de cor de postillon, < (1) Éllsabelh, reine d'Angleterre, le czar Pierre le Grand el sorlall, elle élaft saluée par deux fanfares de tromper Louis XIV, roi de France, aimaient l>eaucaap ces sortes de faa- timbales, dont les exëcntautsétaieit placés dans le pren fares, qui , du resle, furent généralement à la mode pendant les des loges. (Burney, De l'état présent de la musique en AU xvi» cl xvii* siècles. En Prusse, l'usage s'en est conservé jus- dans les Pays-Bas et les Provinces-Unies, traduit pai qu'aux temps les plus moderne^, et Burney raconte qu'à Berlin, Gênes, 1810 , t. III, p. 84-85.) lorsque Sa Majesté la reine enuait an tliéûtre , et quand eUe en Digitized by Google

CORS. — TROMPETTES. 2M composées de plusieurs cercles ou tortilles diminuant progressivement de grandeur, comme les anneaux d'un serpent couché à terre et roulé sur lui-mênoe; mais on s*aperçut que la sonorité de ces instrumenta était défectueuse et inférieure à celle de la trompette ordinaire. Cette tentative n'eut donc pas de succès» Dans la moitié du xviii* siècle, on fit d'autres essais qui avaient pour but, non de changer la forme de l'instrument, mais d'en augmenter les ressources. On se servit à cet effet de tuyaux mobiles et arrondis, appelés corps de rechange ou Ums de la trompette, parce qu'au moyen de ces tubes additionnels on change à volonté, on modifie les sons de l'instrument pour les approprier aux tons dans lesquels on joue. Ce mode de perfectionnement n'ayant pas paru atteindre complètement le but, on eut bientôt l'idée d'appliquer aux instruments de métal le système des clefs dont la flûte, le hautbois et leurs dérivés avaient seuls profité jusque-là. Il en résulta non un perfectionnement de l'ancien type, mais un instrument d'une qualité de son toute nouvelle : ce fut le bugle hom ou horn bugle. Plus tard on eut aussi recours à l'emploi des coulisses,, puis à celui des pistons, qui permirent d'améliorer les ressources naturelles de ta trompette, et d'y ajouter les éléments nouveaux d'une étendue chromatique dans des conditions plus satisfaisantes. Le horn bugle,, ou bugle, que je nommais tout à l'heure, nous rappelle le mot français avec lequel il était ordinairement confondu. Ce mot, qui depuis le moyen âge jusqu'à nos jours eut mission de désigner une trompette de métal d'un timbre aigu et éclatant, est : * Clairon, claron, claronceavw. — L'espèce de trompette que l'on nommait ainsi avait un canal plus1 étroit et un son plus aigu que la trompette ordinaire^ en sorte que celle-ci formait la basse du clairon. La 1 différence qui existe dans la forme et dans les proportions de ces instruments peut fort bien être appréciée. 1 au moyen des dessins que l'on trouve dans la Musurgia de Luscinius. 11 y avait des clairons de cuivre et t d'autres d'argent» Les chroniques en font souvent mention. Dans les joutes, les tournois, les pas d'armes,. on annonçait par une fanfare générale l'entrée de chaque chevalier dans la lice, et, si l'on avait soin de , faire retentir les trompettes à chaque coup extraordinaire de lance ou d'épée, on proclamait et l'on célébrait { le nom du vainqueur à grands coups de trompettes et clairons^ ainsi que l'attestent en maint endroit les^ anciens documents relatifs aux faits d'armes de la chevalerie'. Le passage d'une chronique que j'ai déjà j citée mentionne

des entremets de trompettes et clairons employés «ux noces de Louis, dauphin, roi de France et premier du nom. De leur côté, les anciens poètes citent les clarons e\^claronceaux. C'est à cette trom* pette au son clair et perçant que l'on donnait, dans la basse latinité, les noms de c/arto, claro, clarasius et ^ clareta. Ce dernier mot, dans Luscinius, s'applique au modèle de clairon dont on a vu tout à l'heure le dessin, planche XYI , figure 128. Les Anglais disaient clarions, et les anciens Bretons clariwn. Au bugle ou clairon, dont on a fait usage pendant longtemps dans nos musiques militaires, a succédé le saxhorn, qui provient du meilleur système de^construction d'instruments de cuivre que l'on ait encore ima-. giné. C'est le résultat d'un perfectionnement apporté par le célèbre facteur d'instruments Adolphe Sax à un modèle de trompette allemande appelée Fliigelhom. Le saxhorn est un instrument de cuivre à cylindres, avec embouchure à bocal. lien existe toute une famille qui joue i^n rôle extrêmement important dans les corps de musique des régiments français (1). Dans le langage poétique , la trompette et le clairon signifient tout instrument de métal , de quelque ' forme que ce soit, qui sert à donner des signaux ou à exciter l'ardeur des troupes. Les poètes disent dans la même acception, et par métonymie, l'airain, La trompette héroïque représente la poésie épique ; elle esl un des attributs de Calliope, muse de l'éloquence, et de Clio, muse de l'histoire. Emboucher la trompette signifie prendre le ton élevé des écrivains qui cultivent le style sublime ou l'épopée. De là encore, mais dans un sens défavorable, faire sonner la trompette, c'est-à-dire faire une chose avec éclat pour en tirer vanité. Si la trompette figure dans les mains de la Renommée, c'est qu'elle a servi , non moins ancienne(1) J'ai doiiiié dea détails à ce sujet dans mon Manuel de tous les iBstruments en usage dans la musique mllilalre des peumusique militaire^ dont les planches conUennent la représentation pies anciens et des peuples modernes, de tous les modèles de cette àmille , et , en général, les figures de Digitized by Google

 tnent que le cor, d'instrument de signal et de convocation. On l'employait dans le moyen âge, à Fin! ce qui se pratiquait dane Tantiquilé, pour signifier au peuple des décrets, des ordonnances, des ar pour annoncer des ventes de biens, des jeux, des solennités, etc. Le juré-crieur de chacune des prin villes de France était toujours accompagné de trompettes et de tambours lorsqu'il avait à faire co quelque acte émané de Tautorité du roi ou de celle des magistrats. De là, tromper ^ publier à son de i trompeter, publier au son de la trompe, de la trompette, expressions synonymes de corner, tant au propr figuré, dans le sens d'annoncer, de divulguer une chose. Cela se disait surtout au sujet des pei assignées à comparaître au ban de trois j^urs à trois brie fs jours. Quelqu'un était trompeté par h fours lorsqu'on lui faisait son procès. Celui qui sonnait de la trompette, soit comme oflBcier pubi comme musiciéh, soit comme soldat, était désigné dans Fidiome de la basse latinité sous le nom d pator. Un rôle, à la date de 1315, mentionne parmi les officiers de l'hôtel du roi Louis X, le Hut exerçaient les fonctions âe joculatores , deux joueurs de trompette: Johanniu, trompator, et Ai trompator\ qui recevaient, ainsi que leurs camarades, un salaire de trois sous par jour (1). Un rer ment de ce genre nous est encore fourni plus anciennement par deux états des officiers de l'hôtel c Philii^e le Hardi et Philippe le Bel, des années 127ft et 1288. Enfin, comme conséquence du grand tie joueurs de trompettes qui cîevait exister en France, nous voyons s'organiser dès Tannée 1297, i le métier de fabricant d'instruments de musique de cuivre, tels que cors et trompettes. Trois im nommés Henri Lescot, Guillaume d'Amiens et Roger l'Anglafs, tous trois feseurs de trompes, se] tèrent devant la garde de la prévôté, et lui exposèrent que dans toute la ville de Paris eux seuls des ateliers où se fabriquaient ces sortes d'instrumenli* Ifs demandaient que l'exercice de lear m^ réglé par les statuts des forcetiers ou fabricants d'ouvrages de fer et de cuivre. Ils voulaient avwrdes ou jurés tirés de leur sein et en partie d» corps des forcetiers. Cette requête fut agréée par le pr Paris (2), et c'est à cet événement qu'il semble naturel d'attribuer la part qa'ont eue tes chaudronnie fierblauèiers, successeurs des forcetiers, à la fabrit^atieni des instruments de ctiivfe dont ils ont con monopole jusqu'^à une époque très récente. Eu vieux français, on appelait quelquefois le cricur-troi trompille, et en général teus ceux qui jouaimt de la trompe ou de la trompette, trompeeurs (8) ; mais Jcs

trompeurs n'étaient pas toujoure chargés d'annoncer des nouvelles vraies, et que souvent au a ils publiaient des nouvelles fausses, ou bientôt controuvées, le mot trompeur, au figuré, servit à d un menteur. Un jjes termes les J>lus usités de notre tangue, et malheureusement aussi l'un des pluf saircs, le mot tromper, tire de là son origine. Borel cite un rébus qu'il trouve plaisant, et dont je i ici que parce qu'il a quelque rapport avec mon sujet. C'était la figure d'un mort (d'tm squelette) i riait de la trompette, et qu'on expliquait par ces mots : La Mort qui trompe. Toutes nos hnages de funèbres où le spectre est représenté jouant d*un instrument de cette espèce sont aussi bien des te point de vue. Aujourd'hui l'individu qui sonne de la trompette dans un régiment de cavalerie soldat musicien, ou dans une ville cqpnme crieur public, est appelé te trompette. Quant an musicien même emploi dans les orchestres ou dans la musique militaire, on le désigne de la même manière, on se sert du mot trompettiste ; trompeur ne se dit plus qu'au figuré et toujours en mauvaise part On a vu dans le présent chapitre que la famille d'instruments à vent qui en est le sujet s'est i dès son origine, en deux branches distinctes, dont on fit ensuite deux nouvelles fanHllesr, celle des celle des trompettes, auxquelles on ajouta ensuite des dérivés, comme les trombones qui composeht ^(1) Ludwig , Beliquiœ manuscript. omnis medii o^, t XU, (3) ÛaUi, acL 1" d€» stetete dtanén k U oiyw^Uon é p. 6/i. triers de Paris, le 1^ septembre 1321 : a Cest assavoir j(2) « Aflecmanz que ea toute la ville de Paris n'afoit «wvsier» êntveofU fmUirempêeurée lavM&éeFmnên&pmM^h » de leur meslier fors es hostels des trois personnes desus dites. » feste que-luy et son compaignon. » (Établ. des met, c (MkBhl. des méL, pur ilèaiiie l»ikait, ns^ B. N^ ièuéi de Gm^ par tlicMe Dotteau, ma. B. N., fsnèi ée SarbOMe, l bonne , fol. IX"! , y% et Deppinf , Livre ées méSien éê Pmrw^ IX»!, et I v* et a#r.) p. 360,361.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.64% accurate

OMVES PORTATITKS. Ma tème particuli^, mais qu'on allie souvent aux cors et aux trompetted de nos orchestres ; les saœhonu^ d'un usage presqc^ général aujourd'hui dans la musique militaire et à Tof cbestre ; les ophidéides^ qui tirent leur, origine des trompettes ou cors à clefs dont elles sont les voix graves ; les saœù'ùrombas^ in^ruf* ments récemment inventés par Adolphe Sax^ et participant de la trompette et du saxhorn ; enfin une quantité d'autres variétés qu'il serait trop long d'expliquer ici. 11 siiffira de dire que les tons o^ corps de rechcmge, les clefs, les pistons , ont été successivement appliqués à un grand nombre d'instruments de. cuivre de la nature du corps et de la trompette, ce qui fit donner à ces instruments des noms nouveaux eB rapport avec le genre des perfectionnements qu'on leur avait fait subir. Tous ces systèmes ont été trèa avantageusement remplacés par l'ingénieux mécanisme des cylindres que l'on appliqve actuellement à presque tous les dérivés des deux instruments dont il vient d'être trail^ Insiruntciits représentés dans les Vanses des IHorts. OBGtJES PORTATIVES. Danse Macabre Jropr. : a.) Un des quatre Squeleltes-ifMSfCfefi* (pi. IV, fig. 2à). — Der Dotkn-Daktz : 6.) Le Cun*. Der Pferner (pi. Vif. ig. 45). ' L'orgue est le plus riche, le plus complet et le plus varié de toss les insti'uments , ou , pour mieux dire, c'est une collection d'instruments renfermée en un seul. De là son nom, qui vient du latin organum^ mot dont on s'est longtemps servi pour exprimer tous les instruments e»général (1). On sait que l'orgue se compose d'une infinité de tuyaux imitant approximativement les sons des instruments de tout genre qui furent successivement inventés, et surtout des instruments à wnt ; quelquefois aussi les voix humaines. On divise ces tuyaux par /et^a?, et Ton appelle registre un jeu quelconque dont les intonations sont mises à la disposition de l'organiste, lorsque celui-ci , après en avoir fait jouer le mécanisme, presse et enfonce les touches du clavier. Ces touches correspondent à dés soupapes qui ouvrent et ferment h, volonté les trous du sommier auxquels aboutit rorifice des tuyaux. Les ouvertures pratiquées dans le sommier sont destinées au passage de l'air fourni par l'action des soufflets. Si le registre est tiré, les tuyaux de ce registre parlent selon la. note touchée. On peut faire usage de plusieurs registres à la fois; et il y a autant de registres que l'orgue a de jeux différents. Pour mesurer la grandeur de chacun d'eux, on commence par le plus grand tuyau. Si, par exemple, le

tuyau a quatre pieds, le registre se dit de quatre pieds; s'il a seize • pieds, le registre se dit de seize pieds, et ainsi de suite. Le registre duquel on part pour mesurer la grandeur des autres, soit en augmentant, soit en diminuant, se nomme principal. Dans les orgues ordinaires, parmi les registres de trente -deux pieds, on rencontre le plus communément la bombarde, te tourdon, le basson, le trombone et autres., Parmi les registres de seize pieds, on rencontre la cornemuse, la bombarde, le bourdon, le trombone, le ealcional, la contre-basse, le flautone, la viola da gamba, le principal et autres. Parmi les registres de huit pieds, on rencontre la basse de viole, la cornemuse, la bombarde. Te bourdon, là clarinette, le cornet, le cromorne ou cor courbé, le basson, la flûte douce, le hautbois; le sahciqnal, le chalumeau, letronobone, le principal, la sourdine, la trompette,. la viole d'amour, la voix hu-^ ,. • - - , ' - ■ ^ ■ (1) Dans le ^'Ammcntaire du lu* psaume cU saim AuçusUn on «dicitnr. » G^est «n raison de la signiOcation générale etcoIiecUye trouve la définilion suivanle : « Organa dicunlur omnia inslru- dumolorpant«wque la seconde pari ie du Irai lé de Praelorius, lan men4a mnsicorum. Non solum îllud organum dltitur (jiiod grande quelle est consacrée à rexplicalion des instnittienls, a pour Ulre : » est et inflator follibus, sed quidquid aptatur ad caniilenant, et Be organographia. » corporeum est, quo instrnmento ulitnr qui çantat, organum Digitized by Google

 jnaine et autres. Parmi les registres de quatre pieds, o!i rencontre le clairon, le cornet, le cromi prestant, la musette, le chalumeau, la voix humaine, le zinke(ce registre fait le dessus destrom {a flûte de forêt et aatres. Parmi les registres de deux pieds, on rencontre le flageolet, la flûte villa la cymbale, la corne de chamois, le sifflet, la flûte de forêt et autres. Outre ees registres, il y en a qu'on appelle registres de mixture (comme, par exemple, décima, nasard, cornet, etc.), c'est-à-(registres qui donnent à la fois la tierce et la quinte de chaque touche du clavier. Ces tierces et ces i dont Toreille autrefois n'eût pas été blessée, paraîtraient insupportables aujourd'hui si, par un ingénieux, on n'avait su parvenir à fondre les dissonances qu'elles engendrent et le sifflement a iuyaux qui les produisent avec l'harmonie du grand jeu, sans lequel on ne pourrait les employer. M de nuire à Tefiet de ce dernier, elles en augmentent le charme et la plénitude par le piquant et 11 de leur sonorité hétérogène. Les registres de mixture, autrement dits jeux de mutation , dans le faut comprendre la cymbale, la fourniture, etc., ont une origine très ancienne, et tirent leur sys combinaison des premiers jeux de l'orgue. Ceux-ci, en effet, d'abord au nombre de deux, detro quatre, étaient accordés à la quinte ou àToctave^ conformément aux lois de l'ancien Orgcutum ou di) Bientôt il y en eut d'autres accordés à la tierce, en sorte que chaque touche donnait un accord (C'est ainsi qu'avec une mixture triple, en touchant ii/, on fait entendre u(, mi, sol; en touchant ti^ on fait entendre mi, sol dièse, si; enfin, eu ajoutant encore sol^ on fait entendre soly si, ri: ce duit en définitive une agglomération de notes tout à fait incompatibles avec les règles de l'harmc derne et les habitudes contractées par notre oreilIOé Il y a encore dans l'orgue un registre appelé tremblant : c'est une espèce de machine ou plaqu qu'on introduit dans le principal canal du ventilateur. En tirant ce registre, la plaque se dégage ^u moyen du vent et imprime à tout le jeu de l'orgue un tremblement très sensible. II en existe isortes : le tremblement doux et le tremblement fort. Tous ces registres sont disposés à droite et \ <de chaque côté du clavier ; ils peuvent se tirer et se rentrer à volonté. Quand on veut qu*un reglstr ^nle tire à soi; quand on veut qu'il ne sonne plus, on le pousse en sens inverse, et la fermetun tanée des soupapes empêche le vent d% pénétrer dans les tuyaux (1). L'orgue a ordinairement \ et même trois ou quatre claviers; plus, des pédales consistant en touches de bois qu'on fait mou* les pieds, d'oii

elles ont tiré leur nom de pédales. Pour priver à une structure aussi compliquée, l'instrument qui fait le sujet de cet article dut i line période de plusieurs siècles. Dans les commencements, il ne posséda qu'un très petit noi éléments que l'on vî»t de décrire. Il n'avait que peu de tuyaux, point de registres, ou bien il n qu'un seul; il était d'un petit volume; il avait un clavier de bois extrêmement grossier, et n'él muni de pédales. On croit que le plus ancien modèle d'orgue à un seul jeu avait reçu le nom bellum ou rigabellum^d'oix celui de régale, sous lequel fut exprimée une des espèces de petites orf tatives dont je parlerai plus loin. L'orgue composé de deux, de trois ou de quatre jeux accoi quinte, fut appelé, suivant quelques auteurs, torsellum. Pour ce qui est de la construction de ce ment, il y a une différence notable du présent au passé. Je n'ai pas l'intention de traiter ici les i relatives à l'origine de l'orgue, aux diverses modifications qu'il a subies, à son usage en Orient et dent, à son caractère essentiellement religieux, au rôle qu'il a joué et qu'il joue encore dans les I je rappellerai seulement quelques faits généraux qui importent à mon sujet, c'est-à-dire à Texplic petites orgues portatives. Comme il est ordinaire de voir l'esprit humain procéder dans ses inventions du simple au cor crois que les orgues portatives ont été les premières connues. Pour ce qui est de savoir si les ai (l) Georges Kastner, Traité général d'instrumentation^ ap- Prilipp, p. 25, et Supplément au Traité gén^ d'iMt\ prouvé par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France^ et suiyantes. admis au Conservatoire de musique pour l'enseignement. Pari», Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.09% accurate

ORGUES PORTATIVES. ; US ont fait usage, c^est une proposition que les uns affirment, que les autres nient* Cependant il est prouva: ou du moins admis en thèse générale, que lasyrinx, ou flûte de.Pan, est Torigine de Torgue. D'autrepartè ridée du réservoir d*air servant à alimenter les tuyaux peut avoir été fournie par la cornemuse. Or nous savons que la cornemuse était connue des anciens. Blanchini cite une médaille contourniate de Néron représentant un instrument qui, si le monument auquel il appartient est bien authentique, a probableipent formé la transition de la cornemuse à Porgue portatif. Cet instrument, dont Blanchini (1) et quelques autres, ont donné des copies, se compose de huit tuyaux disposés comme ceux de la syrinx , d*une outre placée au milieu de Tinslrument, de deux tuyaux ou chalumeaux percés de trous et ajustés au goulot de la peau« d'un sommier oii sont enfoncés les huit premiers tuyaiv perpendiculairement par leur extrémité inférieure et d*un petit souffletpar lequel on introduisait Tair dans ce sommier pour faire résonner rinstrument(pU XYI, fig. 132). Blanchini désigne cet appareil , lequel est sans doute beaucoup plus ancien que le monument qui le représente, sous le nom d^organum pneumaiicum; il le place néanmoins au rang des cornemuses. . La suppression de l'outre et l'adjonction d'un clavier permettant d'obtenir des intonations différentes^ selon le désir de l'exécutant, et» remplaçant les deux chalumeaux percés de trous qui étaient ajustés pour, les doigts au cou de ta cornemuse, suffisaient pour donner à cet instrument le caractère de l'orgue pro« prementdit. Les plus anciennes orgues pneumatiques que Ton connaisse, les plus grandes même , ont Taspect d*uiie syrinx posée sur un soipmier et mise en vibration pçtr le moyen d'un soufflet. Il en existé un exemple remarquable dans les deux grandes orgues pneumatiques découvertes sur l'obélisque érigé à Constantin nople sous Théodose le Grand. Ces instruments ne sont autre chose que deux syrinx monstres composé^ chacune de sept à huit tuyaux unis, ensemble par un lien ; k Tune et à Tautre^nt adaptés d'énormes swfflets que des hommes ou des enfants, qui s'y tiennent debout, font monter et descendre parle poids de leur, corps (pi. XVI, fig. 134). La position de ces deux orgues dans le monument qui les représente empêche de voir les claviers. Cependant il est à présumer que chacun de ces instruments avait le sieUt car cet utile conaplément de l'appareil est mentionné dans la

description faite par Cassiodore des parties constilutives de l'orgue (2). À la vérité, le clavier n'avait pas précisément alors la forme qu'il a de nos jours. Il ressemblait à celui de deux orgues anciennes données par Kircher et ForkeU et dont les touches ou marches sont de simples tiges de bois. Quelques uns font remonter l'origine de ces deux instruments aui; Hébreux, mais ce n'est qu'upe conjecture basée sur le rw^^H des talmudistes, qui désignent un instrument du genre de l'orgue souale nom de magrephaiZ). Il est douteux néanmoins que les Hébreux aient eu connaissance de l'orgue, et surtout de l'orgue pneumatique, dont on conteste généralement l'usage aux, anciens. Il est de fait que; des témoignages agréés tout d'abord comme preuves de l'emploi de-ce genrç^ d'instrument en divers temps et en divers lieux , ont été rçjetés ensuite, comme se référant, non à l'orgue proprement dit, mais à de^ espèces de cornemuses anciennes ou bien à des syrinx (&), ou même k de simples tubes d'airain {5}. Ainsf le passage de l'épître k Dardanus, attribuée k saint Jérôme, où îl est JWt, (1) BlaDchiDi, De tribus generibus instrwnerUorum musicœ ve- montes da culte IsraélUe. (J. L. SaalchOlz, Geschichte und WHrditerum organicw dissertatio, Rom», 1742, pi. H, fig. 12 , 13. gung der Musik beiden EtbrUem. Berlin, G. Flake, 1829.) (2) Ceue description se trouve dans soo commeo taire sur le ttî Cert ce qui est aniv<5 pour rinstrumeui des Hébreux appelé CL« psaume ; « Organum iiaque est quasi turrls, diversis fistuUs huggab. Dom Qalmet. dans sa dlsseriaiion sur la poésie et la mufabricata , quibus flatu follium voxcoplosîssima deslînalnr; cl nt slquc des n*^brcax, Insérée dans la Bible de Vence, fait observer <îam modulatio décora componat, llnguis qufbusdam ligneis ab que ce mot csllridiilt dans la Vulgalc par of5Kmwm, et rendu, dans Inlerlori parle coostrultnr quas disciplinabiliier magistroruro les Septante, tantôt par cyiAara ou p«a*m«M, taniôi par or^yantim, digili reprimentes grandisonam efficitint et suavisslmam canli- Si la plupart des interprèles te prennent en ce dernier sens, il n'est lenam. » pas d'avis qu'on entende par le mot organum un corps d'orgue (3) Dans te Talmud, Traité d'Erachin, fol. 10, c. 2, il est fait comme le nOlre. C'élail, selon lui, un composé de plusieurs tuyaux mention de cet instrument. Le docteur Joseph Lévi SaalchOii, dans de flûtes collés ensemble dont on jouait en (aisaUl passer succcsslson ouvrage sur l'histoire de la musique de» Hébreux, cite ce pas- vement les divers tuyaux le long de la lèvre inférteure, ce qui rcuage et y puise un des arguments à l'aide desquels il croit pouvoir vient encore à la

syrinx. établir que l'orgue a été admis de toute ancienneté dans les céré- (5) Voy. Sponsel, dans son histoire de l'orgue. 29 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 7.05% accurate

INSTRUMENTS REPRÉMmVSîg MiftS lÉ^'^ANSES DES MORTS. ilMffiolfd^nloiieife'qailium^^ eir quidÈd toyàui^^ deù^Vsoùfifete'éC Vésendr^dWf composé d pèlw» dV§îé|ÂaW lointei eitôi^^ ; COBtterhe^sAM' dwtê ttb toéàèfé de oôrneÈntisé qéé F<m' totrpço ÉWi» été à pea prtesemWableàcélui idô là toédîBdïlè<««ôufniatèdéTÎépb^ 1Î01I9 teAelà, que 1^68011 de cette termîdabfe itoàdiltiô, au dffetfe celui qui eu parlé, » fWsaifr entèi Jéi'Uèàfétt au: i^otïl dés ORtîerô» et piuô foin eiWore'(49. Cependant Gérbert i IrodVé'dàiis an ancii HtteèrR tiiW ^guré que ôe manusfcrit ikiéise défeigm feoAîrti^ëtâWt'oéll'è <fe l'brgufe dMt i»vk «àitit i«r^ TbM'<0fe;jfe»è répète- esst vâgCie; doutew; oteci»; ikite^h^autôrtëepaà moins àtfaî^ raî^omi ^; feUa éohii^«sfe et la ôyrlnif ont été »outett&'«««(H%Hhfàié*^avèc^r^ qïréWS aVâiéïk * ittStrtltaéiit ifylos d\m'lriaiit rè&tîoh dîretté dé la ïmfehrill. • ^ l^àus^Vong VQ plus haut que rorgue pneumatique^ de grande ^nMiisfôri^, inàb'atee 4n petit" non ttk^aàjt él en ffrrde^6 è^ïm , létkit déjà cotimi et- usité'ait l>^«ièdio. ■- Cépetldslnt Pimhxitiblion de cet ment âihlè*fCtlP6pe ck^âldentàte tlé fcmontë, tàiutt^i-M^ qik^mntr slièete. XiêÀ dae«U^nte Histonqi l%i^KpttUeMUltl^ étàbHséeilt q^^^ \'à Fraiibe eutll^priim^éés^dé-êettelmfefoti ^iÈfléjKïèfiédà fotcelurque^'P^ père de Chttrtemaj^e;i^iltert présent <^ éVrm ^kîM&^Gç^rhniftmyLeQ anbàleô dTBgihàrd placent ieé»feîl eoiis là date de 7S? ^)i"^?tteî(jucs 1 cependant rejettent le témoignage d'Eginard, ou du moins contestent que le mot organa^ qui-ft^i»]^' passage qti'oltfeirlpràtlte à' ^éChiUétieùl eii^Ui mtçâùYé^dWv^PMni qœ déin^ilu éerts ^gêiiéral, «t j^ ^^Mfsé(!jfâeàt ^ppKquéf à.répoqii^piâopretheni dite; Teneeiit ropkifoh dé FèrkelrlXautrès partiel Té}âtli'e& ail inè&iè événeniebt ne isoifi paa nsôins'cdut^ Ainai quelques qiib' prétendent que dfl^% Pépin étaiit un otgtxé d'âne très grande diiheitstott ; et d'aatr^^ avec ptas^de fondement, i qéf^'étlaft ej^èsîvetnenl petit et portatif, cciniime celui (^: fut conatrmt par va Àl^abe' nomiâé éfcjaffat^iisuîte ettvôyé àGlkrlematg!^ tagdâd. -^^ delà éteât proorvé d'imfe nhamèVe^éertakié, ofi saurait lùqMi a- en teqip éur L'^poqù^' de fînti^ éïiTrtthi(%"dés petites G^gues^iieth vleM ffan^ls or^éWsi-Au aurploa; ^^ellWiie aôdt piu riëdi^eèdans: ce pays aur grandes orgoes/ellea y oift été bk^ c^effaitfemeM employée» presque e(i imïpêl La^ Seconde périodefda nioiren &ge vit s^ei» Répandre 4* Usage dé toosr leb^'côlés ; eltea étaiei éh gr&hdè estime; en

fes employait*^ à péapi^ partout. Eites fàiiaieiit partie dès ItistrÔAehta culti^ lëètnëhës^èls, él flguraîehf dans la niusique populaire conMaed^s la musiquede C(>4i^ etdechâl les petîléis bf gùêà prenaient difljé^ents noms, suivant la destination qu'elles reôevâîent. Quand ï Aënfeétaitâssei^^ petit pow qtfotf pût 1e^ porter devant aei powr en jeuer, on le qtiaKfiait d'ôrgoe p àr^fnm pottàBtfé\Wq\iQ!àdik rtuàon de soii vofume, on devait lë poser sur le sol ou bien- le mettre lâeiÊite; en f appèl&ît j§i^ Gëâ quàlifleations i^'^xpliquent natûrellemenf pat la différenee de si{ tl^n dêsdeuxvCTbëèlaliéâ j9(>rtitré?el|K^ ' "Lé petit ot^ue (of^MnmphefHmêùù^ mihus)^ dont on troava lès pliîs â-éqnents exemples të ïV^ jusiqU^u XV* siécfe^, è^ ààM la Danse dé^ Morts orâtielit dei» représentatloas très ancienn Ijûtgue appeléL^ OapuE POBTATIF, orguettes^ figre^ orgue. — Cet instrument se compose d'une botte ou plulôl caisse eiir forio^ de petite, armoire ouverte contenant sur deux rangs^ ou sur un plu» grand nomb tuyaux' de différente longueur disposés symétriquement comme ceux de la syrinx antique» et aesujel à r^u^repar iine traverse oblique g^ui remplace le lien de la flûte de Pan. Lenombre des tuyaux de chaque rang est ordinairement peu considérable et varie.de cinq à dix. Le plus souvent il est de sept. Leur orifice aboutit aux deux trous du sommier qui fiwTne la l (1) On raecMle k» mémeft oranreliles 4a magrtpha^ tattrMWUit décrit par1«t taknodltiea, tt donl Hj oot vovhi Ciire, comne je Tai dit plus haut, une espèce d'orgue à Tusage des anciens Hébreus. (3) Gerberi, Decanti* et miKtoa focrv, t. IL <d) • (kynttantimis iiiiperalor Piflao rt^ mf^ aùsU Inier qiiae el oraaaa, qvm ad eanaia cooipefldia rUlir perv ubi tmic pop«li sttâ geoeiakni confenl— i h«l>iiit » (Bf gêèiiê Pipmi rê§9$.) S

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 8.68% accurate

rripstruœent; Pe¥ani4e& Uiyau^ est vtO; claviei:* «fui à taD^tioii raHg^ tatot^t éeilx rwg6oderUmobpsi;£ftr derrière est lô.soa^e).,qui)G4)inplète\t'dppareii dt'S0rt&.faii^ôj)jtoétrer dai^lesâdilitfQaier 1*^^ eilswte dans les tuyaux, Le musicien suspendait céliin^rumeDl/d^vaft loi au mQyQnid'ui%^cQtfrrQieKl^ve<^;M'ii«()ii .gaucbeil faieaitiUHUivoiT lesoufflet, etde sa a)»iq4rQite il. touchait leobvier. Oapeut îdt^r «okomeiautolté .àce sujet ie passage suivantd'une tradjUçUan tràsaùciejine à^Lwttd^Rm :'iB:£t.Qavill;8UBOu8 uaemanièfe i-^ de or^gerfes kiestoicfntsi a^urué kQ l!utn l«s lioatasie^adlelceliki sunoati.et il U «^iUeitéjttoiit devant fidstrk jD Seigoour. »> Ce qui.signiQe ; « David touchait une e^ècе.d^.oilguès qui ^ent defaoQû qufoii Jes^ttocbatitaulr » les épajil^dçi celqijfliji^pjoiiait^ et qui4an^it aijt^idevaat le Srig^eur. » Cef»fiÈtf«e estintitaçfiSJantparœ qu'il est une réflexion, ou plutôt une annotation du traducteur, où Tonivoit qjiie .œloi-ci^ cotaroeihom &» cpllègMes au moyen &ge, rapportât naîvqixie^t ^«^ »m mr\\pule h Taiitiqultéee quise. pratiquait ^ de ison .tenjps. Un pï-écjlQP? VQliiwe mptmé ^ Bawbergpar Albôi® PfiistÉr^ en iiifi2,. et contenant qne allégewriesttr la Mort, les histoires de Joseph et de Daniel, do J>udith et d'£sther ,.ea&n la BMo des.pauvrea, nous.fûUriut deiqc anachronisnœs du mèm& genre: le preuiier à la.d&quiè^epagQ de rhistoira deDwieU où aoi>t (igaréSfprès de l'idole que Nabuchodoops/^ fttit adorer au peiiple, deufc musiciens dont l'un joue du r^ec et l'a-utr? d'un petit ojcgue pQrtatifçqoippséde dix tuyaux placés sur deux raug^;. le:9eûpnd vecs la. fin tle.r.histaif0 de Judith, à l'endroit où les Juifs remercient le Tout-^Puissant de la délivrance de leur ville. Ici on volt trois musicien^^l'un jouant des 4)rgueties, l'autre de la harpe^ et le troi^î^e d'upe sorte de flûte ou plutôt 4e hautbois grossier* Quoiqu'ils /soieni asses inopailfaits, l^s deux dessins d'Qrguettes sopt a«ae£ (fUr pjeux par leur anciennejté et.par jara.reté ^u. monutnent littéraire où ils figurent* Je les ai r^proflaîjt? planche XVII , figures !â6, là?.. Il .ert bon .de l^s compap ^r avec les deux petits iestruments représciptés dans la naême^ planche^ fig. 135 et 138. Ceax^ci.^e tli^tinguent par une^fôrfide plus élégantcu L& premier» rapporté par Bottée de Toulnaon, est, 6i:îna mépioii'e «e metr^iftpe-t du ïm* Dû du xiv» siècle; leseooiid .est tiré . d'une, jnroiature du Miroir hi^firial.^^ Vincent .de B8aavai9(mfl.û" 67âi, BibL uat;). Ce §eti$ orçueadefu

clavierii^ et^aible ne comporter qu&.qi^n^e ou ^eize tuyaux* Jll iQst àpe» près.drï mçin^ temps qu&le dessin du DotenDaniz, où nous. voyons ie.dpeçlre qui.acconopagne le-cur^ porleç du jt>r<aâ^ gauche un petit prguç, en allemand Tru^orgfil^doû^ IQ i)lavier semble n'avoir que oDï^.toucheç et don^t les tuyaux sont pia^és sur, deux ou trois ranges. On. n'aperçoit point le soufflet, mais un trait-du dessiii eft marque la pU^cft. L'orgue <jue |>orte attaché autow de lui^ par wae courroie qui passe; ^r.sa poitrine, le 5econd squelette de lorche^tre de la Danse Macatoe^-sç^nbliô ftvoir deuxrwgsde tuyau» disposée plus régn^ Jièrement que, ne l'étaient c^ux de l'exemple prudent (pi IV^ fig; 34). Çonjme daçp la miniature dif Miroir historial de Vincent de Beauvais, on remarque ici un double clavier; mais ni le nombre des tou-r ches , ni celui des tuyaMx , ne peut être apprécié d'u^e manière c^taijiie. Du rester coaHn!^.i^ujpurd'h^ji.dp.ns ia construction des grandes orguea, cet i^je^. devait ppésept^r uneextJ^^e vKrîété, ;Car on étaii ;ljjl;>r$ id'étendre ou de restreindre les ressource^ de l'i^truiiH^ut, suivant ladinaeçsion eM 'importance que l'on se proposait de lui donner. Il devait aéc^ssi^reiEeat ^y j^ypir jd£ rôtîtes cirgiies 6inH[>les et Qpmniupe^ PQW l'usage des ménétiiers, d'autres pkia Qompliq^^ et^çiairiebespimr. lesinusicieiis^eciQ^ietdecli^ , Une remarque que les deux dessins d'orgues pottativea tirés des DiaasfB des MprL& nous donnent l'occ»sion de faire^ c'est que les plus .grands tuyaux dç .cbadqiie r^uig sçot plaeé# çwtre la poitrine de l'exéou-» tant, c'est;^à-dire qu'ils se fi^^ ilsfobserv^ l'ordre Inverse^ fBtprocèden^ de l'aigri au graye,, de lelJ«<sQrlïe^fie cçsoot les plnsvcourtsi qui «Hit placés tes plus pr^Kltt p(>u^ien* Jçlje est l'jj^oBai^lie .qjie pr^qtent les réâoapressIoMde Troyes et d'autres ouvrages plus m^ çkux et plus f^îe^^ enooj^e, anomalie qui implique ^on un changeiBMt (j^ système e^ist^n^ de Cai|;> msii&^ ^g^e iuexaçtitu^ ^e reproduction commiae par les artiste^daas les momiitteBts figurés. Un dessin tiré d'uit OMûusçrit, ^, j|;iV siècle de ia bibiiotbèque du roi, et reproduit par. de la Bprd^ dftns son. MâsaiA'unfi his^ taire de Uin^ique^ représente ua oi»u§ portatif dont is^ iotm^ n*eAp9i»i»^ ^ fi&^ çpii sans doute^tait un peu p|u^ lourd et volotoineux ^ pur au lieu d*étre plii0 dans les maim d'uneae^Ie perapnne. c'e§^ ap ^e»9ie.iii|iJe:p^t«««t iwe/einae ;<8w enjoué* Uhomiweifîptw^ SWfftet, peprr Digitized by Google

 I dant que la jctinc musicienne^ placée du côté opposé, devant le clavier de Finstrunienty promène ses sur les touches. Cependant il est plus ordinaire de voir Torgue portatif dans les mains d*un seul exé Ottomarus Luscinius en donne un modèle qui n'est pas semblable à ceux qu'on rencontre général C'est une caisse plate» carrée et entièrement fermée^ sur laquelle est plantée» d'un seul côlé, un de tuyaux. Un soufflet aboutit au sommier et sert à y introduire l'air. L'orgue portatif, tel que le p ta Danse Macabre» est très commun dans les tableaux de sainteté. 11 y est teliu par des anges et | bienheureux qui chantent les louanges de la Trinité ou celles de là vierge Marie. Ce petit instrume très eh vogue autrefois dan$ les couvents» dans les chapelles» dans les écoles et dans les salons de seigneurs.' Il en fut de même du : Positif. -—L'orgue auquel on donnait ce nom était un peu plus grand que le précédent , si bie lieu de le transporter avec soi, on le posait dans une chambre» sur le planelier ou sur un meuble. Ce quoi les Anglais lui avaient donné le nom de chamber orgén. Une conjecture qui paraît très plausible» c'est que la plupart des orgues pneumatiques les plus nés avaient cette dimension quand elles n'étaient pas tout à fait portatives. C'est ce que prouve I d'un sommier d'orgue que Zarlino nous dit provenir d'un instrument qui se trouvait placé nagui l'église de l'ancienne ville de Grade » prise et ruinée pour la première fois en 580. Forkel, en pa ce dessin» dont il donne une copie» conjecture que cet orgue n'a pu être autre chose qu'une sorte tif» beaucoup plus petit même que ceux qui ont été construits dans des temps plus rapprochés. M fait remonter jusqu'à l'antiquité l'origine du positif. « Le sieur Naudé » dit-il» m'a envoyé du jai D Mathées» seigneurs romains» la figure d'un petit cabinet d'orgue» dont les éouffleta^fioot semb » ceux qui servent à allunier le feu» et sont levés par un homme qui est derrière le cabinet» et leck :» touché par une femme; l'inscription qui suit est dessous ledit cabinet. » Voici cette inscription : J C. F. scaptia Capitolinus ex testamerUo fieri mmum^ jussit arbitratu heredum meorum sibi et suis, l de cet instrument ne se trouve pas dans Mersenne ; mais l'auteur anglais Hawldn» dans son Histoi musique^ en a donné une copie d'après un dessin trouvé dans les papiers de Nicolas François Ha) teur du Tesoro Britannico délie medagtie antiche. Forkel a placé cette copie davs la vignette qui oroi de son ouvrage» et je la reproduis dans le mien» pi. XVI, fig. 183» parce que je crois qu'elle est peu en

France» et qu'elle est tout à fait propre à donner une idée de l'une des plus anciennes formes du On voit que quant à la dimension et à la manière d'en jouer » cet instrument est à peu près sem l'orgue portatif du moyen âge que la Borde a tiré d'un manuscrit du xiv* siècle de la Bibliolbè tionale. En même temps que s'améliorait la structure des orgues en général , le positif recevait quelque fications dans son mécanisme et une augmentation progressive dans le nombre de ses tuyaux» de ses i et de ses touches. Mais abstraction faite de ces légers perfectionnements » on peut dire que pour I principale» pour les dimensions et pour l'usage, il était encore» au xn* siècle» à peu près tel que noui trouvé plusieurs siècles auparavant. C'est ce qui résulte de l'examen des différents modèles de petite donnés par Praétorius. Ces petites orgues ont un clavier , plusieurs rangées de tuyaux et quelqi plusieurs registres, k chaque appareil tiennent deux soufflets pour mettre en jeu l'instrument Pa petites orgues» il en est qui portent un nonii particulier et appartiennent èi l'espèce désignée sous 1er RiGALB. — La régale était une sorte de positif dont les tuyaux étaient ordinairement si court n'avaient pour ainsi dire que l'anche. Tout l'appareil pouvait facilement tenir dans une table ou coffre très plat. Le son qu'on en obtenait était perçant et criard» mais quand la régale portait dei d'une certaine longueur» elle avait un son doux et agréable» surtout quand le couvercle de la bc fermé. Alors on en faisait usage pour accompagner les voix du chœur dans la musique de cour et pelle. Il existe encore» au couvent de Bertaimont» à Bruxelles» un orgue régale que l'on y c comme une précieuse relique» parce qu'il servit à la fond atrice du couvent» morte au xvi* siècle, opgue est orné de peintures; il a des tuyaux de cuivre contenant les anches qui résonnent lorsqu* Digitized by Google

0R6UE8 PORTATIVES. 22< les soufflets. Ces tuyaux » le clavier, les soupapes et autres détails de Tappareil , tiennent dans tine boite qui n'a que huH pou6es énViron de largeur et cinc} de hauteur. Deux soufflets y introduisent Tair néce»saire pour faire battre les anches et produire les sons qui, k ce que prétendent ceux qui en ont pu juger, sont remarquablement durs et rauques. C'est probablement là Je dernier modèle d^ orgues portatives du genre de la régale que l'on puisse trouver fonctionnant comme aux beaux jours de la ménestrahdie, A l'époque de la naissance de l'art dramatique, la régale faisait souvent partie de Torchestre des opéras. Moriteverde s'en est servi dans son Orfeo, composé en 1607. II l'a destinée & soutenir la voix d'Apollon. Cet instrument, du reste, n'est pas moins ancien que les autres petites orgues. Il est désigné sous son nom de régale dans la Musica inàfumental%9 d'Agricola et dans la Musurgia dé Luscinius, oii l'on en voit la figure, ainsi que des modèles de positif et de portatif. Les Italiens appelaient les régales ninfali ou bieii aussi régales. Il en est souvent question dans les écrivains facétieux du temps de Louis XIII. On explique le nom particulier qu'elles portent, en disant que le pi^emier instrument de cette espèce fut oiïert à un roi , d'où il prit le nom dé régale (royale), comme pour signifier œuvre digne d'un roi : régale quasi dignum rège^ regium vel regale opus. Régale signifie aussi, en italien, un cadeau. Tout cela s'accorde assez bien avec ce qu'on sait de l'origine des orgues pneumatiques qui parurent en fhirope dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, et qui, pour là plupart, faisaient partie des objets rares et précieux que les souverains,' les princes et les pérsonnageis illustrés du'clergé ou de la noblesse, s'envoyaient réciproquement à titre de présent. Or, un pareil envoi est très facile à concevoir, s'il s agissait efléctivemént de petites orgues, telles que l'orgue jx>rta^t7, le positif et la régaie. Forkei observe avec raison que ces instruments sont beaucoup plus anciens qu'on ne le croit généralement, et qu'ils ont probablement précédé l'invention de l'orgue hydraulique dont les Grecs et les Romains faisaient usage. Il pense que cette dernière espèce d'orgue sur la nature duquel les avis sont très partagés , n'était autre chose que le résultat d'une tentative de perfectionnement de l'idée première, tentative qui n'avait pas atteint le but et dont on ne put se contenter,, soit que les sons, comme d'autres l'ont dit, aient eu un caractère de mollesse nuisible aux effets grandioses que l'on se propos^ût d'obtenir de l'instrument ; soit que l'action de l'eau ait été jugée

peu favorable à la bonne qualité des sons ou à la conservation même des parties matérielles de l'orgue. C'est pourquoi on revint à l'ancien procédé que l'on t&cba d'améliorer, ce qui eut lieu en effet, après nombre de tâtonnements successifs. Il est constaté que l'art de construire les orgues demeura longtemps dans l'enfance et ne commença à prendre un développement satisfaisant que vers le xiv* siècle. Cependant plusieurs siècles auparavant les grandes orgues comme les petites s'étaient déjà répandues en Europe. Il y en avait dans les églises et dans les monastères. La France , rAHemagne , l'Angleterre» l'Italie et les Pays-Bas en étaient pourvus. L'église de Winchester possédait un grand orgue que l'évéque ËIfége avait fait construire dès l'année 951. D'après la description qu'en a faite Wolstan, moine et chantre de l'abbaye de Winchester , cet instrument surpassait en grandeur toutes les orgues qu'on avait vues jusqu'alors. Il avait quatre cents tuyaux , plusieurs claviers et vingtrsix soufflets. Bedos de Celles observe que ces souffleries devaient être bien grossières et bien imparfaites, puisque soixante-dix hommes vigoureux employés à les mettre en jeu n'en venaient à bout qu'avec peine. Au dire des historiens, la tâche de r organiste chargé de toucher les orgues construites à cette époque n'était pas plus facile, car les touches des claviers, larges palettes de cinq ou six pouces, présentaient une telle résistance, qu'il n'aurait pas suffi de les frapper avec la main tout entière pour lesinettre-enimouvement, et qu'il fallait de toute nécessité les enfoncer à grands coups de poing. Les expressions allemandes Orgel schlagen^ Clavier schlagen (battre Torgue, le clavier), dont l'usage s'est conservé dans quelques parties de l'Allemagne où la langue n'a pas fait les mêmes progrès que la construction des orgues, tirent leur origine de cette manière de toucher l'instrument. Les tuyaux des plus anciennes orgues étaient de bois ou de métal , le plus souvent d'airain ou de cuivre* Dans la suite ils furent faits de toutes sortes de matières. On en pourrait citer qui étaient de verre, d'albâtre, d'or et d'argent. Enfin, dans les derniers temps, on a reconnu que le plomb, le zinc et le bois étaient préférables pour cet objet Tout ceci s'applique aux grandes comme aux petites orgue?» Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 12.81% accurate

^ INSTRUMENTS REe[UMmTB»;IMI«8:^UeA PANSEE DES MORTS. é^V^SKfh AViîft quelqwfoicîj^es Wy^aK de boi» Wiftew^ieflf . Le iMwpl^çe des, i^ye^^m g^i^éral, n'a p iaçÎQf^ vari^ qiie |a ffîa^tiè^ do&t ils éUieni fai(9, s^p q^ge.lejfjDustçnir'd'orsues ^e proposait de créer i^t^uqD^lplHs oaincÂQç fict^e^plufr ou r^oins p^ippliq^é. Pwf Qe g^i^.4^pédale9> elfes fuirent inveî ^ d^i)fii]e XV* si^; pn lie s, appliquait i^x org^w dfe ôrfi,çde4imenwû,.cep^^ en eut an quelquefoi^jr ^ . , ; :... ;.:.-...;. i^ .:;'.,..: - i../ . . •:./:...;:..';•:.,.::.:: •.:. . •*; / ; / ^ :* - : p ; A H^esmre qpe l'u$Agedea g raQ(]i$8 orgues deyedajt g^éral ,)$sp§t|t^ oi^gues perdaient faveur, sarto J«8 prgu^.pqrtatives dont on ne reçonnai9sait plus gtaère ao \xym« Bièc^eq^e la régaje et Torgue ep table, doot on ne,pos§ède aujourd'hui q«ie deu)[r^jetona bi^tarde» Tordue k Qylindr^ appelé orgMe de Bwbarie, et s ^minulifr oonnufsop^le Kmd^tei nom de«érme|M. Q«ant.à.la.régale« le gouyçi^rs'en M i^onservé pends joogteppsdans un^j^u d'ancbe^du grind Or^^ue, et c'^t encore oontn^ legadu p4£9éet pompie témoignage rétat primitif derinYention;à laquelle noi» devons rittslruoiebt aux JXÛUe voix de jipp t^o^ple^/que \epos\ «?e8t conservé dan9 le petit ojfg^qui isert d'tinne^e.aux graqdee» orçue3 d!égUse. devant lesquelles il plWîé. Çon^n^erprganiste qui touche le grand orgue lui tourne le dm, on l'appelle en Ajlepaagne Ruckj inUf. Cependanit il y a quelques dérivés de l'orgue qui tiennent ai^qrd'hui dans]ds salons, comme insti ioei^ d'agrénoent et de concert, la place qu'y occupaient au moyen âge Iç po^f et la régale. De jiorabre sont V orgue expressif et Vkarmcmum. Ce dernier a Ja forme jj'un piano droit. Il est composé divers jeux d'anches. libres et communiquant avec des caaes de bois, espèces de tuyaw acoustiques f saf)t corps aonore à l'inténeor d^un tommier placé directement en plein sous le vent d-iui soufiflet fui n Jes jeux en vibration. L'harmonium est un instrument quLa beaucoop de voifue. parmi les amatf ors. r En terminant ce ohapitre, je n'oublierai pas de dire que les poètes et leis^^iijursd^aniialesappartena à une époque très racolée font aa^ez souvent mention de. Torgir^, dont ito se plaisent à vapter ia douceur, pHÎssançe, la n){\je$té, et dont ils racontent tes effeta merveilleux. Au xir sièclçi, il e^ questioa de < ^instrument dans le /{û»kin rfu iÇrirf :« , - . MouU Cl ïssies orf/tii?5 sonner ' * • .■:: . < ^ ■ ^ ■ Et titn thmitr e\ êrgMênêr^ . Guillaume de Machault en parle dans Lt/eiw/)5 />a5toi/r : 'j — HayMft, taboDTs,

trompes, nacalres, lOrgùes^ eofoeti pimdt dix ptàrtB. Nos pères le nommaient organ, orgen^^ ogre. On lit dans les annales desaint Louis : «Comme dévoteme >> il (le roi) fit chanter la messe et tout leservice à chant et à déchant, à ogffc et treble. » Quaift au presti qu'il exerce sur les auditeurs lorsqu'il accompagne les chants sacrés, on peut s'en Tapporter à ces paroi de Montaigne: ' * ' ' <f 11 n'est âme si revêche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer celte vastité somb)) de nos églises, et à ouïr le son dévotieux de nos orgues. » . . .: , T:.. i Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.44% accurate

', .V ,; .::rj 1 • «T •" :::ï .'; Il . .•>! • ■ .^^^ <• >"^iî - ::b -^n:l: ii^P .« .î> i.l3o .^;^--iv|i5HipixHB ÔNZtÈMiE. • "' "- ^ ■."..:•:■■.•;.'•'> ,"H^^5<MWM h iv:~o.'r.T '■. <"!\;,'-. ,• ■ : ., .■••....'.:■ '. '■ '. ■ ; ■',! ,7 """".-f '".7^^^ ET TRICOfcBES..' ^V. '".•'• " ^ .lv:.-:'î .r.- >•:.•!> ,î',". ro!T nome!:. '. j!:".':::."i.'. a. :.-o ■ - = ;.. ■ ..,*lj- ;.';•;;;.:...,•':• . p rfti'}^'.^^r^.v::i „vj-i\ ,uiy. i::-!:.!,; ,• ; : ,:■:.•.,.,:. • :.v. :/.. :..::. y.--^ vi n >.•■.•. '■•!•;•' •";;. ^.'.-..v-i ' J^'id^e de^tepdte .^^^^ ?dr un corps de bois d*une forme qqelçQirque/et de ïaîrje vibrer cette corcie au ipqyeu,de 1a perpussîôn 0^^^ frottement, paraît ayofr été aussi naturelle' à l'^ïjoiïxme que raction de* percer^ ùp rosejiù, ùnè cortté ôû lin coquîTiage', et 'de souffler dêdang pour en tirer des sons. Chez les peuples primitifs, ef èncorfe' âujoiirid'huî chez tés sauvages^ il est bienijare* de ne pas rencontrer à côté de quelque ébauche gros^iërè S vent, soîl flûtei chalijmeâu, (Corne ou conq^'ei une variété Vustigue^du lype^généràteur àes.înstfumehls i cordes, c^èst-à-dîre dé. celui que l'on a généxafement désîgn^^ pçir les'mô^ :* " " '. . . *' ..:-..... , ...:. Monocorde ^monochorde, momchordion , niouscordey manicordk^, mahièordiàn , manîchordtoni, — ' Comme Guillaume de Maçhault prend; lé soin assez superflu dé rexptjqaef S ses lecteurs., Iç njbaocorde propreihei}t;,dlt èsl/uh instrument « dii H n*aqu*uné seule cordé, » et « gm à tous instr\imçns' s'accorde/ yJQn le ftiîi dërîvéi* dé rai;c,'spûsîa formé duquel il a' été reconnu par lés saVanls' dans quelques mo'n.um^nts'dé rp.ntî,qaitê (1);/Deux a]3plîcâtioi1s dîiffé^^ lui ont é(é assignées, l*Vine dans la lhéorîè> l'autre dans la pràr lîqué dé rarirOé là deuî espèces dé monocordes qu'il iniporte de né, pas confondre, f>îen qu'elles aient' uiiç coniimune ofîgjné. La pfenfiîère est celle que Tes savants el les philosophes de) 'antiquité ont légyée aux théoriciens du moyeii âgé. Elle servait principalement pour les études spéculatives sur fe système des so'ns^ et sûr ja comparâîsoù à établir entré ce syslèhie et celui de I^univers. Au ii* sîèclç, de Tère chrétienne, un' mathématicien célébré, Ptôléméé, qui naquit à Naucfatès, dans le Delta*, Ta employé pour ^déoiontrèr les rapports màthénfiatiques des sons par les longueurs des cordés, et en a donné la figure, sous le nom de canon, dans ses Éléments harmonigues. Bientôt on se servît du mênié, instrument dans l'enseigne-^ ment des principes de l'art, et plus particulièrement dans celui de la musique vocale, afin d'inculquer aux élèves la juste intonation des sonâ. Le monocorde

employé pour cet usage fut d'al^ord une simple caisse^ carrée, oblongué, à surface plane, faite de bols de cèdre ou de sapin, et sur laquelle était fixé ^ chaque, extrémité un chevalet Immobile, le plus souvent en forme dé cerclé. Sur lés' deux chevalets, était tendue '•,••'- •• . . • ' .' j une cordé dé boyau où de métal attachée à demeure d*un côté delà caisse, et du côté opposé retén^e au moyen d'une cheville qui pernieltail d'en augmenter ou d^en diminuer la tension h volonté (pi. XVtl'^ fig. 139). Sous cette corde on promenait un chevalet mobile, nommé magas^ que l'on fixait de distance* en distance aux différents endroits indiqués sur la table de l'instrument par une ligne parallèle, à la corde. Celle-ci, coupée par le chevalet mobile en deux parties, rendaif un son plus grave ou plus aigu selon les dilî^-^ rentes longueurs de chaque partie. Comparant ensuite ces différentes longueurs entre elles, puis avec la corde entière, on parvenait de la sorte non seulement à obtenirtes intonations correspondantes aux dîvisionstonales,' mais aussi à se rendre compte mathématiquement de tous les intervalles. £n raison de cet usage du (1) On trOQTe éeê exemple* te nity>epffUeen Jènae «Tare éum L'insirament éoigmatique da Doièn Dantz (pL IX, fig. 609, doitf les planches de Pbisieire de le mmiq^ de FetM {Aêi§im. }e perle ph» Mi, senMe pvevenir de ce medèk priarfrfT, tandis Geschù^te der Mwik, Brater BMHi« 1. 1. fig. «2, 13), et d»M ceUee qœ le Tfummê^eii oe t^fmpanùtàixa, figuré phnfettrs «9ls dens d'an grand nonbred'otHr«ge8arehéelegi9«ei,eMrfeMes:Hn- le atMe DMte, •efipp«««t« pltii6taii nmecorde secrfaïf iqee en chinl, De tribus generibus instrummtêrmm^ lab^ IV, fig; 1, 9. fafweielaUeovcaisaecefiéer Digitized by Google

 monocorde, on considérait avec raison cet instrument comme le régulatem' par excellence, et, comme je Tai dit plus haut, on le désignait par un mot qui exprimait cette propriété, celui de mmm, qui signifie règle. Il fut donc appelé indifféremment canon harmonieuse régula harmoniea et monocorde. Quelquefois aussi il reçut un nom qui rappelait la destination du chevalet diviseur ou sillet mobile, c'est-à-dire le nom de magas ou magadis, qui, chez les anciens, s'était également appliqué à un instrument à cordes d'une espèce particulière. Il est bien peu d'anciens traités de musique ou d'anciens ouvrages de mathématiques qui ne contiennent des descriptions et des (dessins de cet instrument. Salomon de Caus, Glarean , Fludd , Praetorius, Kircher, le P. Mersenne et beaucoup d'autres avant eux, en ont présenté des modèles. On en Toit une figure très ancienne dans Gerbert^ De cantu et musica sacra. Elle provient d'un manuscrit de Saint-Biaise du viir ou du ix* siècle. J'en ai donné une semblable, planche XIII, figure 139. La structure du monocorde scolastique a quelquefois subi des modifications partielles , selon le caprice ou le besoin des savants et des Ihéorîciens qui en faisaient construire pour leur usage ; mais la forme générale de cet instrument a peu varié ; elle était encore au xviir siècle telle à peu près qu'elle se montre dans l'origine* Toutefois, comme on aime à renchérir sur les inventions du passé, on ne se contenta pas toujours de la corde unique qui avait suffi aux premières expériences, on en employa une seconde, puis une troisième, et insensiblement on arriva à donner à certains modèles douze et quinze cordes , celles-ci d'ailleurs accordées à l'unisson comme dans le monocorde aérien que nous appelons harpe d'Eo{e. Naturellement le nom donné A l'instrument cesse, en pareil cas, d'être parfaitement exact ; il est aisé de concevoir que cet instrument, quand il a plusieurs cordes, n'est plus, rigoureusement parlant, un mono-corde. On a reproché à plusieurs auteurs d'avoir confondu le monocorde avec le manicordion , parce que le manicordion est un clavicôrde, c'est-à-dire un instrument à clavier. Ce reproche est peu fondé, car l'équivoque dont on parle a toujours eu lieu , par la raison toute simple que le clavicôrde n'est que le produit de l'application du clavier au i^anqn ou monocorde, selon les divisions mêmes de ce dernier. 11 est probable que la transformation du monocorde en instrument & touches avait déjà commencé à s'opérer du temps de Guy d'Arezzo; on avait dû s'apercevoir des inconvénients résultant

de l'emploi du chevalet ou sillet mobile, principalement dans les exercices relatifs à l'élude du chant. En effet, quand l'élève avait chanté une note tel saisi une intonation , il fallait sans nul doute qu'il attendît le déplacement du chevalet pour obtenir l'indication d'un nouvel intervalle. Cette méthode devait être lente et incommode à l'excès. Pour procéder d'une manière plus expéditive, on dut, très anciennement, imaginer de monter l'instrument d'un assez grand nombre de cordes, et d'y joindre, pour tenir lieu du clievalet mobile, des morceaux de bois ou languettes agissant en manière de plectres sur les cordes, et préparées d'avance de telle sorte qu'on les pouvait faire fonctionner à volonté sur-le-champ aux différents endroits où l'on dévêtit auparavant arrêter et fixer le chevalet mobile, afin d'obtenir les intonations correspondantes aux principales divisions du système. Cette invention, après quelques perfectionnements, produisit un véritable instrument de musique qui, du domaine de la théorie et de l'enseignement, passa dans celui de la pratique. On lui donna différents noms, suivant les pays ou bien selon la distinction que l'on voulait établir entre les variétés du irodèle primitif. Ces noms sont les suivants : ctavicorde ou claricorde, manicorde ou manicordion, clavicymbalum, clavicymbel e harpichorde, symphonie, doucemelle, virginal (1) et, dans un sens restreint, instrument (2). Enfin, comme on eut l'idée d'armer les languettes de bois faisant l'office de plectres d'un bout de (1) Qe nom eftt celui que les Anglais donnaient au clavicôrde, in specie^ vel peculiariter sic dictum. Le moi stffnphonie avait un païce que cet instrMient avait été adopté principalement par les sens analogue à c/aytcym6e/,vtrgftna/5,«ptncito. En général, toute* femmes et les jeunes filles, et sans doute aussi par les religieuses cesdénominalionsse prenalentindlfféremment Tune pour ranire; dans les couvents. laais il en estquelques unesque Ton appliqua plus pariicnlièrement à (2} Praetorius dltque tout instrument de la nature du monocorde des variétés principales du canon, et dont on ût par conséquent la à clavecin, quelle qu'en fût la dimension, s'appelait en Angleterre différence : telle fut celle de cymbalum, que Ton distingua d'avec virginals ; en France, espinette ; les Italiens disent spinetta ; dans les épinetie, et celle de harpicorde. pareillement distinguée d*a vec cymPays-Bas, clavicymbel et aussi virginal ; en Allemagne, instrument balum et clavicôrde ou épinette. • Digitized by Google

MONOCORDES , DICOkDES ET TRIGORDE& i^H plume de corbeau afin que les cordes rendissent un meilleur son, le monocorde à clavier, ainsi que nous rapprend Scaliger, reçut le nom à^épinette (1). On est donc autorisé à penser que les instruments à cordes r^ et & clavier, que Ton disait avoir été passés sous silence dans les écrits des poètes du moyen &ge et d*une époque plus récente» jusqu'au xvi^ siècle environ, bien que la plupart de ces poètes aient no^nmé un assez grand nombre d'autres instruments de différents genres, ont été désignés par eux sous ces noms de manicorde oumanicordionj symphonies^ doulcemelles^ et peut-être aussi sous ceux d^éckaquiel ou d'iehi'^ qutei\ à*eles et de marionnettes. Toutefois il est à remarquer que les termes précédents ont eu, presque tous, des acceptions diverses, et quelques uns, comme les derniers, une signification douteuse et à peu près inconnue. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que maniccrde et manicordion se sont dits aussi bien du monocorde, que j'appellerai volontiers scolaslique^ que du monocorde à touches, qui fut l'origine de l'épînette. Je crois en trouver la preuve dans le passage suivant que j'extrais d'un petit traité de musique écrit en français, et imprimé à Paris par Gaspard Philippe au commencement du xvi* siècle : <« Les principes de » musique ont été compassés, practiques et inventes premier par une seule corde estendue dessus la con» cavité et longitude d'ung instrument nommé Manicorde (2). » Le mot manicorde signifie donc proprement ici le monocorde des théoriciens, c'est-à-dire l'instrument qui servait pour calculer les quantités et les proportions de l'échelle sonore; manicordion ^ employé au pluriel par Molinet dans uii vers d'une strophe de sa chanson sur la prise de Guinegate, ainsi conçu : <c Cymballes, cors doulx, manicordions^ » a peut-être le même sens^ à moins qu'il ne se rapporte au monocorde à clavier qui était aussi très en vogue h répoque où l'auteur écrivait. Observons qu'en faisant son énûmération des instruments de musique, Molinet nomme avec les manicordions, comme instruments à cordes, les décacordes, les choros, las psallérions, les symphonies, les rebelles,.les herpès, les guisternes, les échiquiers, les doulcemelles et les marionnettes. Celles-ci fixent particulièrement notre attention par leur nom bizarre et tout nouveau dans le vocabulaire musical. On ne saurait douter qu'il ne s'appliquât à un instrument très connu et très usité en ï'rance dans les xv« et xvi« siècles, car l'auteur anonyme du petit traité de musique que je citais tout à l'heure, voulant présenter des exemples d'instruments qui

donnent leurs sons par extension des cordes, se borne à faire mention des symphpnies et des marionetes. Pourtant, jusqu'à ce jour, les musicieiis qui ont écrit sur leur art, et en général les auteurs de lexiques et de glossaires, ont paru ignorer l'existence des marionnettes, en tant qu'instruments de musique. Au chapitre dans lequel je parle^ de la vMIe à roue, j'aurai l'occasion de former de nouvelles conjectures sur les marionnettes. Il me reste à dire ici que le mo* nocorde à clavier, ou manicordion, comme la plupart des anciens instruments, était portatif. On le pouvait mettre sur une table, ou bien le suspendre devant soi au moyen de courroies, car on a joué de Tépinette et du manicordion en marchant. Lorsque les ménétriers de Paris fêtèrent la Saint- Julien de l'année 1587, * (1) L'épioeue» selon Prctorins, dans les commencements, et a éié rapportée à rintroducllon, en Europe, des Instruments ii soos le nom de clavicorde (clavichordum)^ n'eut que vingt-cinq cordes pincées ou frappées de la nature du psaltérion ou lympaclefs ou touches, conformément à Téchelle de Guido. Scaliger non. Mais cette origine remonte encore an monocorde ou canon donne à un instrument de la même nature, qu^il appelle instru* qui, ehek les Orientant, a prodoit les instruments à conles.pfftcées mentum simicwn^ trente-cinq cordes de métal. C'est à cette espèce on frappées 4ont il s'agit et dont les principales espaces ont môme * d'instrument qu'il reconnaît avoir été appliqués les noms de cla^ été désignées sous le nom générique de qânon, (Voyez pour pU.s vicymbalum ei harpichordum, puis celui û'épineUe. « Addlt^ de détail, chapitre XI V,PsALTÉRiONs-TYMPANORS.)PllPtoriu« don ne, •deinde plectris corvinarum pennarnm cuspides : ex «reb filis ex-^ pl. VI, XIV et XV, de son Sciagraphia on Tkeatrum 1n$trumtntù^ M pressiorem elidunt harmoniam. Me puero, clavicymbalum et har- rum^ les figures de tous les noodèles et dérivés du clavicorde et de «pichordum,nnncabllîîsmucronibuss/)tfietomnomlnanl.»(Scal., Téplnctte, plus ou moins usités deson temps. Poe^,cap. XLViii.) Quoiqu'il en soit, l'épinette a été souvent distinguée d'avec les Instruments nommés clamcymhalum^ harpichot* ' (2) Lari science et pratique de pleine musiqisHrès utile et pro^ dum et clavichùrdum, et ceux-ci l'ont été pareillement entre eux, fitable et familière nouuellement composée en françoys mayènnàrit soit à cause des différences de fotme ou de mécanisme. L'épinette la gWc (laquelle) un^ chascun pourra côprendte (comprendre), était généralement carrée ou trapézoTde ; le clavicorde était plutôt pratiqr (pratiquer) et scauoir par soy mesme et puenir (parvenir) triangulaire, et le

clavlcymbcl, qui plus tard fut appelé clavecin, « yr(^^^ cognoissàce et pfectio (perfection) en /«irf. (ladite) seiêce avait à peu près la forme du piano à queue moderne. L'dri- (science) de musique... A la fin : Imprime a'Paris par Gaspard gine de ces diiïérenles variélésdu monocorde ou canon à' clavier Philipè demeurât â là grant rue Saint iaques aux trois pigeon^. 30

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.23% accurate

s» mSTRUMEff T« REI^ÉSpiNTàS .]>AN3 L£$ lUXSJ&S.iPES MORTS, cito donnârem daçâ les ru^s de la cité, des cooeerts composés de » luts« épinettes^ mandores rif INiles à neuf Irous, etc., le laul bien d'accord et aonnçmf et allant parmi la ville (iy » L'espè (Qsocprde dont je viens de parler n' existe pas dans les images des Danses des Mqrts ; mais il en est rllii6 je vais çlécrire qui s'y présente piusieurs fois. C est un instrument dont on a fait généralen rdans le6xiu\ xiy% xv« et xv!"" siècles. On le désigne aussi sous le nom de monocorde, et quelqi C^ux de dicorde et de tricorde, quand il a deux ou trois cordes; mais il est présumable qu'à Ti U se répandit en France, il eut, dans notre langue, un nom particulier et vulgaire qui ne nous oi :venu ou que nous ne savons pas lui restituer. Glaréan veut que nous lui ayons appliqué le mot t 'tympanisehiza. Toujours est-il que par ce mot on a entendu une espèce de monocorde à arch Allemands ont appelé TrummelScheit ou Trummscheit^ et plus tard, Trompeien-Geige (violonii ^par allusion à la trompette marine. Cet instrument fut très cultivé pendant la dernière période âge, surtout dans la musique populaire. Voici à peu près les termes dans lesquels en parle Prae -d'après Glaréan (3): « T-es Allemands^ les Français et les habitants des Pays-Bas emploient, • instrument qu'ils appellent tympani-schiza^ et qui se compose de trois petites planches Irc ^» jointes grossièrement sous la forme d'une pyramide triangulaire très allongée. Sur la pland I) rieure, autrement dit sur la table de résonnancc, est tendue une longue corde de boyan qu'on « par le moyen d'un archet fait avec des crins de cheval enduits de colophajic. Quelques uns aj(» seconde corde plus courte de moitié que la première, afin de renforcer celle-ci par son octave » instrument doit être fort ancien. Les musiciens ambulants en jouent dans les rues. L'extrémi jo où sont fixées les chevilles est appuyée conti^ la poitrine de l'exécutant; l'extrémité triangulair j» est placée en avant du musicien. On soutient l'instrument avec la main gauche et Ton en effleu j> ment les cordes avec le pouce de la même main. La main droite fait manœuvrer l'arcfe .description peut s'appliquer aussi bien au Truminscheii ou tympanischiza du moyen âge qu'à la Clarine des xvi<^ et xvir siècles. Observons seulement que les dimensions du Trummscheit, aii nombre et la disposition de ses cordes, ont varié, tandis que la trompette marine a conservé forme, et n'était généralement montée que d'une seule corde tendue dans toute la longueur d(ipent. Un manuscrit du xiv* siècle de

la bibliothèque royale de Bruxelles, n" 9002, contient la fi, personnag^qui porte une couronne et joue, suivant la manière indiquée, d'un monocorde à arc c^sse de l'instrument, oblongue et étroite, en forme de petite pyramide, ne diffère du modèle c production est la plus fréquente que dans sa dimension (&). Elle est plus petite et tout à fait Elle â deux cordes et deux ouïes. Maiç, contrairement à la disposition indiquée par Glaréan et par les dessins de Luscinius et de Praelorius (voy. le modèle de Trummscheit tiré de la Musurgia, fig. 140) (5), les cordes sont toutes les deux de la même longueur. Au surplus, c'est ce qui a vent, comme nous le remarquons ailleurs, par exemple dans la Danse des Morts et dans la A>, de Sébastien Brandt. Le beau Froîssart manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris nous (autre modèle de tympanischiza qui date du xV siècle, et prouve qu'à cette époque l'instrument atteint les dimensions; de lu trompette marine. En conséquence, on ne pouvait en jouer qu'en poss son extrémité inférieure, tandis qu'on appuyait Textrémité opposée sur la poitrine et sur l'ép chose asse^i singulière, c'est qu'il paraîtrait résulter des dessins où il est représenté dans la Nefc dans lesSimulaehret d'Holbein, que celai qui en jouait le tenait quelquefois levé tout droit eu Ta (!) Vof . BailelA et o^as, ai& du roi, foods la VaUlêjno, 177, (2) Pr«t, Synt. mu$. : Be organogri^fhia^ p. d7, cap. xxxiy. (3) Glaréaor I^ecocA, Hb. I. {U) B|aiiçliia«9, Forkel elpluAieura autres. paj:leDtd*UD dicorde ^ cordes ptocées ou touchiîes adirée on plecu-e,. doat riaveniiou a é\é attribuée aux Assyriens par Clvmeut d'Alexandrie. C>si uo tostrumOBl qui a beaucoup d'aoalogie avec ce petit m qui en a davantage avec la bûche ou Scheithalt qae je ci à cause de la forme du cbeviller. (à) On observera que rextréinilé du manche du Tr donné, comme exemple, par Luscinius, est pli^e d'équ hors» ce qui n'a pas heu 4aiis le modèle ordinaire du m arcliei. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 18.75% accurate

IuL Une telte |H»tiQn aetnblftUeii p$(na^urfll^^ ^ ea-que^uersorte u^iOifable ; c*^3t probablemçQt. une^ erreur ou une facétie de rarliste. La figure 1&1 » que Ton trouT^ca planche- X,V H 1% estiirée d'upç des éd^-^ tjaosde l^iV4/ffac/bw.i0nTMiM()iM*«(]qiiieJ^ du trmnm^cheil^et le squelette qui jpue aus^i de cet isstnu9eot.daD£(le deteiNn. d'HôIbcii)» (t^ JM^fçb^ndj^ ont laiième aUilùds. Gfans I^ figures d|i^^ Ailn Amlr^lQdpérone iooèhre portai BM^^ mais iL n'en joue pa9* Bn a (l&CardinaU pl« Ml^êg^bl)\ jtteift^t faAveirs& et de la main droite» comme ràrcl^et. Ici Le Trummsêkeù a la fonne ordînaiire des gronda modèles de son espèce, il e^t. monté de deux ccxrde^' d'égale . lQOguem\ En 6 (TArlisan^ pL IX » fig. 59)» il e^ a. trois» et la mamère dont le pople le squelette est aussi >^ difficile à expliquer: que là pose excentrique et contouroée de ce personnage* L'archet n'existe pas dans^ celte figure et manque aussi en d (pK IX, fig» 71)» ou.bous voyons le musicien d'out'rertombe retenir de ia , main droita son trurnaciscbcfit , qui est placé debout sens dessus dessous, et dont la partie supérieure est.^ posée k terre. Le groupe de laDmose d'Holbein a d'abord celade particuliei» qu'on y remarque deux squelettes dont Tun tire avec forcé par la mauclte le Marchand» tandis que le second soutient en l'air un. truQHDscbeii qui parait âtre garni de deux cûides d'inégale longueur, ei qu'il fait sonner de la main droite Avec un archet. J^ai déjà dit ce qu'il fallait penser de cette position anormale de l'ii^slrument dont je n'ai, rencontré jusqu'ici des exemples que dans les SifmdachresM dans la Nefdc$^ fous^ Les deux Danses^allemandes dont je viens de parler scmt les feules qui m'aient fourni des dessins du monocorde à àJTcbet Je n'en ai pas trouvé dans les Danees bâioises, ni dans la Danse Macabre, ni dans aucune autre de celles que j* ai pu ea examiner. Ce ne serait pas toutefois un motif pour mettre en doute ia vogue et la popularité dont ii jouissait en France et en Allemagne dans les xiv% xv* et xvi« siècles, sur-^ tout parmi le& musideos du second ordre. En eifet, cette espace d'insti*ument oflrait peu de difficultés à rexécutant, qui a^ oonleniait d'en jouer d'une manière ordinaire. A la vérité, il n^étail pas non plus d^une grande ressource, mais il avait un c^tain charme pour le commun des auditeurs, et ce charme devait prin-; ^paiement résider dans l'espèce de ronflement qiù accompagnait le son produit. Ce serait le cas de re^ marquer que le peuple a toujours ea du goût pour les instruments qui

font à la fois de la musique et du, bruit, et plus souvent du bruit que de la musique, instruments qui grincent, craquètent, susurrent ou bourdonnent en manière de pédale aiguë, et en se formant chacun leur propre accompagnement lorsqu'ils joignent à ce bruit une sonorité plus nnisicale. C'est là ce qui nous explique 1& vogue si a^cianne et si populaire de la cornemuse, de la vielle ou chifonie, de la guimbarde, de la creeeite,de'roFgue de Barbant, des cloches, du tambour, du trummscheit ou tympanicbiza et d'autres inventions analogues, comme la basse de Flandre, le tambourin à cordes, et la bûche, appelée en allemand ScheidhoH^ sorte de petit monocorde carré, oblong, assez semblable à un manche de guitare et monté de trois ou quatre cordes de métal, dont une ou deux accordées k Toctave et Jee autresr à l'unisson (1\ Tous ces instruments , dans les villes et dans les campagnes, dans les rues et sur les places publiques, ont ccmipoaé d^heureux hnairs au serf et à l'artisan. ... Le ronflement qui était la propriété caractéristique du Trummscheit, et qui le distingue du simple monocorde» était produit par une espèce de chevalet de bois rçcourbé en forme de petit soutier, et sur lequel passait la corde. Le pied le plus large de ce chevalet était fixé au corps de l'instrument^ mais le bout op^ posé, niince et allongé en forme de queue, était mobile et s'agitait légèrement sur la table de résonnanee quand on frôlait la corde avec l'archet C'est ià ce qui déterminait un effet de sonorité imitant la trompette et assez agréable^ dit Glaréan, à entendre de hm. En raison de cette propriété du trummacheit, les reti* gieuses en firent très anciennement usage dans leurs qOU vents pour Suppléer la trompette, lorsque aucune (i) On troo¥« dans YOrganograpflia et Ain» le Thêûimm 4t^ •|g[tÉ>niii «I à» «NmllMMt, «MmM mmê l^rnsr! FMMr # ^trumemorum, de Pnetorius, la éesoript^nr «t flitfigvra ê9Cê p^m insirament qui, au xrn* stècte, ii'éMr ph» qv'ein tailniMÉBt.Jb Digitized by Google

 d^elles ne savait jaoer de cette dernière (1). On assure que o^ adage s^était conservé dans quelques cloîtres d'Allemagne jusque vers la fin du xvin* siècle (2). On n*a pas seulement rapproché lé monocorde à archet de la trompette, mais aussi du tambour, comme soti nom latin et son nom allemand le prouvent. G*est ainsi qu'un instrument à cordes frappées que Ton joint au flûtet, et qui tient lieu de l'instrument à peau tendue dans le tambourin basque, a été nommé bedon^ d'un nom qui signifiait autrefois tambour ; le bedon peut être considéré comme un des dérivés du monocorde, et principalement de celui qui servait à étudier et à enseigner la musique. Il en a la forme. G^est une caisse carrée, longue, étroite et percée à chaque bout d'une ouïe ou rose. Elle est garnie du côté de ta table de six cordes dont une grosse et une fine alternativement. Les trois fines donnent le ré et les trois grosses font entendre le la au-dessous. Cet instrument a été très rarement décrit dans les ouvrages spéciaux sur l'art musical. La Borde le cite, mais les dictionnaires l'omettent souvent, du moins sous son nom de bedorij qu'on rapporte presque toujours exclusivement au tambour à peau tendue. C'est avec cet instrument qu'on employait une des flûtes dont j'ai parlé dans le chapitre VI\ La trompette marine française des xvn« et xviii^ siècles était généralement montée d'une seule corde; elle avait cinq pieds de long et un manche distinct du corps sonore. Sur le manche, du côté du pouce, les tons étaient indiqués par de petites lignes ou bien écrits. La manière de la tenir et d'en Jouer ne différait point de ce qui se pratiquait à l'égard de l'ancien Trummscheit ou iympanisehixa. On se servait de la série des sons dits harmoniques. Sous Louis XIY, quelques musiciens de la bande de la grande Ecurie jouaient de la trompette marine, et cet instrument figurait dans les concerts royaux* Plus tard , les ama* teurs furent à peu près les seuls qui continuèrent de s'en servir. On ne peut se dissimuler que ce ne fût là, au point de vue artistique, une puérile et mesquine invention à. laquelle il eut été convenable de renoncer plus tôt. Molière, qui flétrissait en toute chose le ridicule. Ta bien senti. Pour se moquer de ceux qui attachaient du prix à cet instrument, il s'est plu à le rendre l'objet des préférences du bourgeois gentil* homme. On sait que M. Jourdain reçoit de son maître de musique le conseil de donner une fois par semaine chez lui une fête musicale, et que le maître et l'élève ont à ce sujet l'entretien suivant: L£ MAITRE DE MUSIQUE. Aa reste, inonsieBr, ce n^est pas

assez; U faut qa'ane personne comme vous» qui éies magnifique et qui avez de rinclinatioa . pour les bettes choses, ait un coucert de musique cliez soi tous les mercredis ou tous les jeudis. Est-ce que les gens de qualité en ont ? Oui, monsieur. J'en aurai donc Gela est-il beau? M. JOURDilir. LE MAITRE DE MUSIQUE. M. JOURDAIlf. (i) Les religieuses cultivaient autrefois des instruments dont aux mains des mendiantes. Pour terminer ces remarques, je dirai remploi est aujourd'hui principalement réservé aux hommes et qu'un jour, en Alsace, dans un village habité par des bohémiens, dont les]femmes ne jouent que par exception. Elles donnaient du j'ai entendu une jeune fille diauter avec beaucoup d'âme une lycor» sonnaient de la trompette et jouaient de la flûie. Elles fai- rolienne en s'accompagnant elle-même sur le violoncelle, salent résonner les cordes des violes et plus tard celles du violon, du violoncelle, de la contre^basse, etc. Dans quelques couvents de (3) Au xvii* siècle, on s'est occupé, en Allemagne, de perfecTAIIemagne, elles sont restées fidèles à cette coutume. Tous ceux tionner le trummscheit. Indépendamment des instruments de ce qui sont allés à Lichtenthal, près Baden, ont pu entendre les reli- genre à deux et à trois cordes, on en employait un dont Praetogieuses du couvent de ce nom chanter Toifice divin avec un accom-» rius dit avoir possédé tm modèle haut de sept pieds trois pouces, pagnement d'orchestre dont plusieurs d'entre elles exécutaient les et dont la table avait sept pouces de largeur à sa base, et un peu parties En France, dans le xvhi* siècle, les femmes jouaient du moins de deux pouces de largeur à son extrémité opposée. Il était par- dessus de viole, Instrument qui se plaçait verticalement sur monté de quatre cordes. Sur la corde la plus grave qu'on effleurait ks genoux. AujqunThiii, en Allemagne» dans les calés et dans les simi^ement avec le pouce, on pouvait obtenir une mélodie semlieux publics, on est souvent assailli par des troupes de muaicieos hhd>le à une lanfare de trompette, et avec les cordes supérieures, ambulants, où Ton remarque des femmes qui donnent du cor et Aant <m jouait à vide et qui gardaient chacune leur son principal, d^autres qui jouent du violon. Ce dernier instrument se voit aussi on complétait l'harmonie* Digitized by Google

ITAITAB Dl MUSIQCB. Sans doQte. Il Toàs fandra trois toix : un dessus, une haaie-contre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de vJol<*» , d'un tbéorbe ei d'un davedn pour les basses continues avec dei» dessus de violon pour Jouer les ritournelles, M, JOOnDAIR. lîy faudra mêltre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qoi me plaît et qui est tr^ harmonieux, LB MAITRE DE MUSIQUE. Laisses-nons goat emer les choses. (Le Bourgeùis genUlhomme, représenté k Cbambord, le iU octobre 1670, et à Paris, le 29 novembre de la même année, acte II, scène i'*.} Âpres le bel éloge qiren avait fait M. Jourdain, il paraissait naturel de croire que la trompette marine allait perdre pour toujours Tappui des gens de goût. Il n*en fut rien pourtant*, et sa vogue dura encore plus d'un siècle. Elle s'étendit même à TAllenfiagne, où Ton voit, en 1674, un musicien nommé J.-M. Gettle composer tout exprès pour deux trompettes marines trente-six petits morceaux de trompette {Trompeter^ stiicklein), lesquels font partie d'un recueil de musique que Tauteur fit paraître à Augsbourg sous le titre suivant : Musica genialiSy latino germanico. Les types des familles instrumentales qui n*ont qu'une, deux ou trois cordes, pouvant tous être rap-» portés aux deux principales espèces de monocordes sur lesquelles on vient de donner des détails, je crois qu'il convient de citer dans le présent chapitre l'instrument que tient dans ses gracieuses mains de femme Tune des jolies sirènes musiciennes de l'ancien évêché de Beauvais (1). Cet instrument est un : DicoRDE à cordes pincées. — En cela il diffère de ceux qui nous ont occupés jusqu'ici (pL XIV, fig, 87). Sa forme, qui est pyramidale comme celle des Trummscheit ordinaires , est néanmoins plus svelte, plus élégante, plus dégagée que la leur. L'extrémité qui porte les chevilles est découpée en triangle comme unereproduction en petit du dessin de la base. Deux cordes égales sont tendues d'un bout à Taulre de l'instrument, qui parait avoir à peu près les dimensions du trummscheit portatif du manuscrit de Bruxelles dont j'ai parlé plus haui L'un et l'autre d'ailleurs éont du même temps, du xiv* siècle. Je ne crois pas néanmoins qu'ils aient eu une commune^désignation ; nous appelons celui-ci rficorcfe, faute de connaître son véritable nom, qu'une circonstance fortuite nous révélera peut-être un jour. Un instrument qui n'est qu'un Trummscheit de l'espèce la plus commune, est celui que Ton a quelquefois appelé : Basse db Flandre. — ^ C'est un simple bâton sur lequel

on tend une ou deux cordes; sous les cordes on place une vessie de porc ou quelque autre corps creux pour faire le bourdon. Les mendiants et les aveugles avaient adopté cet instrument pour renforcer l'harmonie de leurs concerts grotesques. Ils le joignaient au violon, au triangle et aux tambours dont ils faisaient habituellement usage. Cette coutume a duré parmi eux jusqu'à la fin du xviii* siècle. Aujourd'hui les virtuoses ambulants ont principalement recours au violon, à la clarinette, au flageolet, à la flûte de Pan, à la vieHe et à l'orgue de Barbarie. Toutefois il n'y a pas fort longtemps que j'ai vu dans les rues de Paris un chanteur populaire qui exécutait les ritournelles et accompagnait de temps en temps les mélodies de ses chansons avec un instrument de tous points semblable à la basse de Flandre (2). Un autre instrument dont je crois les exemples très rares, et '_' ' ■ 1 ■ ■ ■ .1 , , I j 1^ ■ . ■ ■ (1) Le dessin qui représente les sirènes de Tancien évêché de (2) Je crois que la basse de Flandre a quelquefois composé TorBeauvais, et auquel je renvoie ici, est la reproduction de celui que chestre du petit théâtre de Polichinelle. Je l'ai trouvée dans une M. E, Cartier a publié dans la Rew^e archéologique (5* année, gravure où ce théâtre est représenté. C'est un Paillasse qui en IL* partie, p. 50Zi-56S). 11 fait remarquer dans sa notice sur ce eu- joue, tandis que le Diable entre en sc^^ne avec le héros populaire rieux débris de peinture murale, que le dicorde dont joue la troi^ de la burlesque tragi-comédie. Les nègres ont un instrument tout sième sirène n^a point d'ouïes. 11 ne peut affirmer qu^il en soît à fait semblable ; dans Tlie Maurice, on l'appelle 6o6rtf. ainsi dans l'original, et il craint que la précipiUtion avec laquelle il a été forcé d'en prendre copie ne lui ait fait commettre quelque inexactitude sous ce rapport.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.35% accurate

f» INSTRUMENTA RBPRÊSElShrÉSSi^ MOUTS. que j'ai ti'ouvé pour la première fois dans leDoiemDaniz.^sljÊiï tricorde en forme d'arc au milieu (est uiie sorte de ventre percé de deâir ooïes. Les cordes pcirieuL d'une dos extrémités de l'arc, i tendues à l'autre extrémité par des chevilles. Cet înstrunîent , très grossièrement dessiné dans le Dantz , est placé le cheviller en bas dans les mains du squsletle, qui n'a point d'archet. Ce dessin ei incorrect pour qa'it sôit possible d'en tHW des induclione oertaina» s«r la manière dont on jouait de corde. (Voy. pi. IX, fig. 60.) Beaucoup d'autres instruments pourraienlêtre également cités dans ce chapiirecôaiine ayant pluii^ov dé rapports avec ceux qui précèdent. 11 n*est guère de famille înslramentale de la classe des instn tensiles qui ne présente, à Porigine de sa formation et parmi ses premiers modèles, quelques type g&Hre. Is doete et judicieux Mersenne dit avec raison que tout corps sonore monté de deux ou de (rois peut être ramené a^u pionocorde, quelle que soit la forme de ce corps sonore mème^i c'est-à-dire eutâ*tta corps de luth, de mandoline, ou de guitare. De semblables instruments existeot àpeu| tous lieux ; on en trouve che^ les In<iiens, chez les Arabes, chez les Turcs, chez les nègres et chez 1 va^s des différentes parties du monde. 11 y a des peuples d'une civilisation avancée qui en poi dans leur musique nationale et traditionnelle. Les Russes, les Slaves en connaissent plusieurs q sont pailiculier^. Les Italiei^ ont emprunté les leurs des Orientaux. Au n[K)yea âge et dans les pi siècles de l'ère chrétienne , divers instruroents, qui plus tard jouèrent un grand rôle dans la n inatruôpentale , eurent d'abord le simple caractère de monocordes, de dicordes et de tricorde furent: ^ La Ltrà. — lastrumcntdoat je parierai plus loin au chapitre Viblles- Violons, et dont Gerbert^d SùUoire du chant et de la musique mcrés^ a reproduit un très ancien modèle provenant d'un manui Ml fin du via' siècle ou du commencement du ix\ Cette lyre a la foirme d'une mandoline. Elle est i de deux cordes et se jouait avec un arcliet (Voy. pi. XVll, fig. 142.) Li BoTB à trois cordes^ ou Crwt trithant. — Instrument propre aux bardes non gradés, et très en Angleterre par les bardes et par les ménestrels du second ordre. (PI. XVU, fig. 145.) : La Rçbebe, ou jRcéec. — Sorte de violon monté de deux ou de trois cordes, et autrefois en usag faire danser. La GiGUK. — Autre espèce de violon dont on se servait également pour faire danser, et qui a même forme que l'ancien violon populaire des Allemands appelé

Geige. Dans les variétés plus récentes, on remarque : Li^ CoLACHO.\. — Qui eut pendant longtemps beaucoup de vogue en Italie, surtout chez les Napo C'était un instrument monté de deux ou trois cordes, avec un petit corps de lulh et un manche ex ment long et étroit. On en touchait les cordes avec un plectre. 11 a été peu usité en France ains Allemagne, où les traces de son apparition ne remontent pas très haut On trouve La figure de cet ment dans VHammie universelle du P. Mersenne, au livre des Instruments à cordes^ p. 99, prop(Enfin on peut encore rapprocher du monocorde, et principalement du monocorde composé d'une carrée, longue et étroite, le bedon qui servait d'accompagnement au flùtet^ et dont les cordes frappées avec une petite baguette, et la luirpe d'Eole, le seul instrument de musique qui produ sons sans le secours de la main de l'homme ou d'un mécanisme qui y supplée. Un expérimentateu térieux fait vibrer les cordes de cet appareil et les divise, sans chevalet mobile, avec un art dont la à seule le secret. Le souffle complaisant de la brise lui suffit pour cette opération.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.25% accurate

CHAPITRE DOUZIÈME. iit« w^iprémmntém 4»its le« Hanse» des HKorts* ' - . VIOLONS. , ! DiHSR MAGABRS tnp. t tf.) Le Ménétrier (pi. T, 30, », M). — Bawe Macamb, Ms. n* 7810, 4^ la Wbl. natlmi î b.} Un des Sqotlf ttes-Minieietta (pk IV, fijç. 2S o). — Dm DoTER-Diiiw : ç.) L'OfidaL Ifer Officiai (pi. TI, Ûg« 43), ^ Dame dû i&tAIlD Bals : d.) Le M^aéirier. Der Kilbépfeiffer <pl. Y, flg. 2flÛ- — IcpsM Mortis d'Holbeio : e.) La Princetse. ' L'instrument à table d'harmonie , à manche, à cordes et à archet , qui est le créateur de îa famille du violon moderne, peut être regardé, par la variété de ses aspects, et la multiplicité de ses transformations, comme le Prêtée de Tart instrumental. Non seulement il a produit, en se modifiant selon les époques, des modèles divers, mais il a souvent constitué, dans le même temps, plusieurs types principaux qui doivent être étudiés chacun à part. On croit que tous ces types sont originaires de l'Occident , et que les peuples de Tantiquîté qui ont habité l'Orient n'en ont point connu du même genre. Les monuments écrits où figurés qui nous restent de ces peuples n'ont pu fournir jusqu'à présent aux savants et aux archéologues la moindre trace authentique de l'usage de l'archet parmi les Égyptiens, les Grecs et lesiatins. D'autres monuments établissent, au contraire, que cet usage remonte en Europe à une haute antiquité. Les deux plus anciens instruments auxquels on sache que l'application en ait été faite, sont le crout, ou rote^ et la Lyra. Je parlerai d'abord du premier , c'est-à-dire du : Croot, ou Rote. — Le nom de crout est celui dont on se sert actuellement en français comme traduction littérale du cruit des Gallois, du crwt des Cambro-Bretons, ducrudh des Anglo-Saxons , du crowd des Anglais; mais dans notre vieux langage^ on disait : ro«e, role^ rode ou rothe^ parce que dans la basse latinité on avait dit chroUa, rotta^ rocla (1). Ce mot s'employait pour désigner collectivement des instruments celtiques d'uji genre particulier, c'est-à-dire ceux qui avaient un corps sonore creux, voûté et bombé; quelquefois il exprimait indistinctement tous les instruments à cordes (2\ Dans ses acceptions particulières , il se rapportait tantôt à des variétés d'instruments à cordes et à archet , tantôt à des instruments du genre de la harpe ou du psaltérîon (3). Du reste , sous forme de harpe comme sous forme de violon , le crout paraît avoir été, de temps immémorial , l'instrument favori des bardes welches ou cambrobretons. Dans la hiérarchie bardîque du pays de Galles, empruntée à

un document du xir siècle que j'ai fait connaître plus haut, nous trouvons deux joueurs de crout , l'un appartenant au quatrième ordre des bardes gradés , l'autre rangé parmi les bardes non gradés ou ménestrels (4). Des auteurs anglais , dont l'opinioft fait autorité (5), aoue ^4)preDoent que le premier de ces mu^ieiM jouait du crout à six cordes (pi. XVII, fig. 143), le second du crout à trois cordes, ou crwth trithant (fig. 145). Cette dernière espèce était réputée moins lioble que l'autre, parce qu'il ne fallait pas autant d'habileté pour en jouer; mais par cette raison même , l'usage en fut plus répandu, et se perpétua d'âge en âge dans la classe des musiciens populaires jusqu'à une époqtie très rapprochée de celle où nous vivons. On assure même qu'il a (t) « Grecu8AchiUiaca«CA«oftoiln«mfita canal. » (Vo9(.ForlQa., 8«n9^iiéri9qe,etoritteMr OBcrmtireéiail 9fbomjmtétaharpmry Op.» lik VU, cap. YiH, ad JLupum Jucem. « Et aliqoa alla (eaera a nmsieiafi; c'était encore a kumprbackid pnê&iu 11 ae peoMît » dulda miiaicorm, «I auot woks^ e^hara et rock», » SaiL, aussi po«r /ousur de vtpioii. » lib. Il, part. A, cap^ xxi. •-* « Dulcis soninu liai de masicorum (3) Daas ces dUMreiits cas, ie mot géoérfc|aoéiail souvent le» generibns, sicnt campanola, Tidula, rota^ et simiNbns. » Gonst. . compagne «Tnn terme pankêlier désignant Tespècn : ainsi, eionar Arric, Hb. I, Be tnorb. ctiro^., cap. x?i. . cruil^ Gremnthine cmit» Cest parla même raiaoïi^ise Tes tirait de (2) « Omit a hwnp on the back, a rldge, a liarp, a fiddie, a pajpe, 6a^pî|KS ^W>rfi-plpff etc. » cymbal. il saiins ienéialif appIteA to any stringed liistnimtnt. » (4) Voy. chaiK W^ paig. 153. (Voy^ ArmstraDg, £rae<tc. Dici. et Diction, scoto-cs^tecim.) Le . (6) Consnliea enUr^ ^uifw J^ntM^ Mmicd mid poc^mni rtliks nom de ceqx qni cnltlvalent ce genre dinstrimient av^ii aossi nn of thtWekh-kwrd^, .. , .' i : i Digitized by Google

 laissé des traces dans quelqaes contrées de TÂngleten^e et dans quelques parties de notre vieille Armo* rique (1). J'ai dit que Tespèce d'instrument dont jouait le crwthist du quatrième ordre des bardes gradés était de la nature du violon. Sous son ancienne forme d'instrument à archet , qui est austère et peu gracieuse, le crout se compose d'une caisse sonore, presque carrée , et divisée au milieu par un manche ; des deux côtés du manche, dans la partie opposée au chevalet, lequel est posé obliquement près d^oules, deux ouvertures carrées et lobées dans le haut , que Ton pourrait comparer à deux baies gothiques, permettaient au musicien de passer les doigts de la main gauche pour toucher les cordes. Quand celles-ci étaient au nombre de six , il y en avait deux qui se touchaient à vide (2). Celte disposition est celle d'un crout à six cordes représenté dans un manuscrit anglais du xi« siècle : elle est conforme au dessin de Strutt et à celui de Jones que j'ai reproduit planche XVII, figure 143. C'était vraisemblablement la plus ancienne; mais il en existe d'autres où les extrémités de Finstrument sont arrondies, de telle sorte que le corps sonore est entièrement ovale. Nous en donnerons comme premier exemple le crout à trois cordes tiré d'un manuscrit qui date aussi du xi« siècle. Cet instrument est représenté figure 145. Des imitations de cette forme se rencontrent en France au xiii* siècle, comme le prouve une sculpture de la cathédrale d'Amiens qui date de cette époque. Elle nous offre un modèle de crout à cinq ou six cordes, oblong, arrondi aux deux extrémités, et percé de deux ouïes en forme d's (3). L'ouverture pratiquée dans la partie supérieure de l'instrument décrit un ovale : c'est une sorte d'œil-de-bœuf. II en résulte que l'endroit où passent les cordes semble être à jour , comme dans une lyre antique, au lieu d'être rempli par le manche comme dans l'ancien crout du pays de Galles (pi. XVII, fig. 144). Du reste , on ne peut rien fonder de certain sur des monuments de cette nature, j'en ai dit ailleurs la raison. L'instrument de la cathédrale d'Amiens, comme tous ceux de son espèce, et plusieurs autres d'un caractère différent, devait porter le nom barbjtre de chroUa^ qui, perdant le signe d'aspiration ch , fit dans les langues vulgaires roctCy rôtie ou rote^ aussi bien que crauH dans les idiomes des peuples du Nord et roki dans ceux de la basse latinité. Ce dernier mot eut diverses acceptions, et servit à exprimer tantôt des instruments à cordes pincées ou à plectre du genre de la harpe (4), tantôt des instruments à cordes et à archet

de la nature des violes ou du violon. Il est même à peu près certain que l'on a aussi rangé sous cette dénomination une espèce de flûte et une sorte de carillon. Les vieux poètes, soit les Minnesaenger et les Meistersaenger en Allemagne, soit les trouvères et les troubadours en France, ont pris ce mot tantôt dans un sens , tantôt dans un autre , de telle sorte qu'on a bien de la peine souvent à en saisir le véritable caractère. Je crois néanmoins qu'il désigne , dans la plupart des fragments suivants, la rote de la famille des instruments à archet : , L^us mena giga^ Tautre rota, (Rayaouard, Lex ram.f T, p. 9.) Ë canlent, e vielent e rotent cil jaglur. (Charlemagne (5), en anglo-normand-) Ir glge unde ir rotte, (Oottfrjed fon Straasburg, Tristan^ ▼. 11365.) Ern ist gîge nocli die rotte, (V^oirram von Escbenijacb, Parcival^ p. 143, 26.) (i) Voyez plus loin à Rebec. (2) C'est le crout à six cordes qui passe, en Angleterre, pour . être le prototype des diverses espèces de violes et du violon. Les écrivains anglais disent qu'il servait pour accompagner la harpe, dans les fêtes et dans les banquets. V^alker le décrit de la manière joivante sous le nom de creamthine cruit : « The Creamthine * Cruil was the crwih of ibe Welch. ît contained six strings : 9 four only bowever coiild belerraed symphonie, and thèse where 9 stretcbcd o ver a flat bridge, on a fioger board ; (hc iwo lower strings » projected beyond Ihc finger board, and urere not touclied by tlie » bow or pleclroai, butoccasionally vrith the thumb, as a base ac• companimcut to the notes sonndcd on te other strings. Tbis » Instrument, the parent of the violin, was usedasa ténor accom» paniment to tlie harpatfeasls and convivial meetings. » (Walker, Hist, men. of the Irisch bards, p. 73-7/i.) D'antres détails sur ce même Instrument se trouvent dans Jones, îoc. ùit,^ dansHavrklns, General history ofmusik , toI. If, p. 272-275 , et dans Touvrage anglais intitulé Archctoîogia^ vol. III, p. 30*33. (3) Cet instrument est aux mains (sur la main gauche} d'un des vieillards de l'Apocalypse. ; (6) Pfoi^erttim, Irûin^ttium, /yra,cy(itora, «loUiiM. (5) Poem of the XlUh cenf., publ. by.Fr. Michel. Lohdon, 1839, 8% V. 413 et 837. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.24% accurate

VIOLONS. 2W De vielle sot et de rote ; Tocando instrosientosi, cedras, rotas e gigas. De gigue sot de symphonie. (Berceo, Duelo de la Virgen, copia 176.) * (Wace, Roman de Brut^ I, 179, xu» siècle.) With rote^ ribible and dokarde. (Rltsont Ane, metr* Rom,, III, 189«) Fw ihert vere rotys of Aknayne And eke of Arragon and Spayne* Harpys, fythales and eke rotys, ^Warton.III, p. 69.) D'autres passages tirés des anciens poètes, où roteor est mis pour joueur de rote, et rofenc* pour chansons, airs propres à. être joués sur la rote, peuvent sMnterpré^ter aussi des deux manières. Il faut . encore y ajouter ceux dans lesquels figurent le mot rotruenge ou rottuenge , mot que Ton fait synonyme de roteries dans la signification de chansons à ritournelles ou à refrain , exécutées avec accompagnement de rote. Les mots viel ou vieller sont souvent rapportés à Taction de jouer des rotruenges , comme le démontrent les passages ci-après (1) : FtcWcni ménestrel rotuenges et sons. Sepotavermoltmviél (aie par Carpènifer, Suppl. au Gloss, de da Cange.) . Toi mol diacr bon rotruel. {Romm du Renawà^ II, p. 98.) C'est que la rote , comme Pancien crout , était un instrument de fêtes et de J)anquets. Il servait même pour accompagner la danse, et Ton a lieu de croire que lorsqu'il avait cet emploi , c'était en s^ qualité d'instrument à archet, proche parant de la vielle. On lit [dans un manuscrit de M. Douce {De la Rue^ t. !•% p. 147) : Quand les tables forent ostees Les rotes se sont arotees Pour dansier et faire feates. Quoi qu'il en soit , on ne peut nier que d'autres récits n'aient pour effet d'attribuer à la rote le caractère d'un instrument à cordes pincées ou touchées avec le plectre, principalement dans l'exécution des laîs qui étaient habituellement chantés aux sons de la harpe. C'est ce que j'ai démontré ailleurs (2). Pour éviter à cet égard toute interprétation erronée , on doit s'en tenir aux conjectures , et se borner à r^connaître que le nom de rote s'est appliqué tour à tour, et parfois concurremment , à deux instruments 4 cordes de nature différente , dont l'un était l'auxiliaire de la vielle ou viole , l'autre celui de la h rpe ou du psaltérion. Un archéologue allemand , plein de sagacité, Wolff, n'a point ignoré ce double caractère de la rote. (1) On a donné le nom de roiulœ & des espèces de noëls que l'on (2) L'actioa de jouer de la rote est quelquefois alors exprimée cbantait autrefois dans les égiises pour bercer Tenfant Jésus. On par le naot fcarpcr, ce qui indique clairement que les auteurs ne écrivait et Ton composait encore, au xvii» siècle, de ces sortes de sous-entendaient

pas un instrument à archel, mais qu'ils voulaient chants. Le fragment ci-après peut donner une idée de la forme qui parler d'un instrument à cordes pincées, peut-être d'une espèce de leur était propre, On veiTa qu'ils ressemblaient beaucoup à la ky- harpe ou de la harpe même. On Ut dans un manuscrit de Moiiicli, jiellc ou litanie: c'était une suite d'épilhètes appliquées avec cité par Schmeller, ^ayer. Wœrterb,, à Rotteni^f Als er David amour à l'enfanldivîn que l'on adorait. Ainsi une jeune fille, jouant • sein rotten spien, wan er durauf herpfen wolt. » Le terme herple rôle de la vierge Marie, feignait de bercer le petit Jésus et en /en est significatif; comme notre vieux franijais harper, il ne peut même temps elle chantait : s'entendre que de l'action de toucher vivement les cordes avec les Eîn feines Kiaddein, ein •ciiœnes Kindelein doIgts OU avec un plectre, ainsi qu'on a coutume de le faire pour Ein zaries Kindelein, eio edies Kindelein ^ w instruments à cordes pincées, notamment pour la harpe. C'est Ein reictie» Kindelein. ein faoties Kindelein ^ in«ruu«:u» a y La^mU^^ a. r^«««» Ein frommes Kindelein, ein loblith Kindelein. ainsique tous les écrivains qui ont donné dei rédactions du roman Ein frohlich Kindelein. ein sieriicb Klndeleta, de Tristan en différentes langues, mettent dans les mains de Ein herrUch Kindelein. ein helllg Kindelein. ramanl d'Yseult tantôt la harpe, tantôt la rôle pour chanter des Jeius ist dcr Name sein. ■mau* « Le moule de ces sortes de chants par énumérallon se retrouve **^* di>ns l'antiquité.
 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.37% accurate

itf INSTRUMENTS REPRÉSENTÉ» lMai& LES DANSES DES MORTS. D'autres rant reconnu comm^ hiî, et l^on est arrivé à expliquer, par une des Iransfcrmations de la j au moyen âge, la nature énîgnnalîque d'un instrument à arche! dont on jouait verticalement, et dont anciens monuments offrent d'assez nombreux exemples. En effet , dans les premiers modèles du ci celtique, la forme de l'instrument ne favorisait ni le jeu des doigts^^sur la taucàe» pM' action de l'archet les cordes. L'ouverture carrée ou circulaire, pratiquée autour du maB6he> m laissait poiirt ^ la it gauche du musicien suffisamment de liberté. De plus, le corps sonore, élMit droit ou^seoleHieiit arrc sur les côtés sans la moindre échancrure , paralysait les mouvements prompts* çt élégants* de Tarcl L'exécution musicale devait donc être lourde et embarrassée sur un kislrument construit de la sorte ; c ce qui semble avoir démontré la nécessité de modifier celte forme originelle, de dégager le manche parties €[uirentottraient, et de cintrçrla table d'hamtonte $ur les cOlés, ainsi (]ue l'essai paraît en a^ été tenté' dans un nouveau modèle d'iostnimeiii qm^k partir da xu^ siècle , se multiplie sixr les mo ments cqinsacfés^à la décoratiorr des églises ei aufare» édiftces. Vn des plus aociens exemptes de cette iure est cejui que nous offre la sculpture du chapiteau de Boéherville, ou Ton voit, parmiles persooufl de la scène musicale que ce chapiteau repcésente ^ un muskien tenaiit enlre ses janri^es ub iostroaieni à fait conforme au type du rote à manche libre et à côtés cintrés. Un petit TraUé d^inatrumaUs à ea contenu dans le manuscrit n* J71 de la bibliothèque de Gand présente une forme d'instrument à an qui reproduit k peu près le même type. C'est l'élégant, modèle dont j'ai donné une copie, plauche XV figure 146; il.est monté de quatre cordes : /a, ré, sol, ut, que l'on faisait vibrer au moyen d'un ar qui figure à côté de l'instrument. Celui-ci est percé de deux ouïes en foruie de croissant. Il a un ,dier, mais point' de chevalet, du moins dans ce dessin. Quelques uns prennent cet instrument pour viole, d'autres l'appellent rote. Pour mon compte, je serais tenté d'admettre que le nom de viole , cor celui de rote, convient parfaitement à celte figure, car nulle part je n'ai rencontré la preuve que Tins ment qui nous occupe ait été autrefois désigné précisément par l'un plutôt que par l'autre dfe ces no Le mot viole se rencontre alissi anciennement que celui de rote dans les écrits du moyen âge (1). Souv il s'employait pour celui de vielle , et avait un seos général et collectif. Il peut

donc très bien s'appVic aussi à l'instrument dont il est queslion. Si vraiment, comme quelques uns le croient, Jérôme de Mora dans le passage ci^après : « Nous parlerons d'abord de la rubèbc, puis des vielles » [Idcirco primo de rub posieadeviellisdicemus), a voulu désigner par le mot collectif v/e//w, tous les instrumenlsàarchet de son ten et y comprendre la rote et la gigue, et que dans cette hypothèse, il convînt de revendiquer pour la rote un ^accords attribués aux vielles par ce théoricien, à plus forte raison ne saurait-on trouver inexacte la dénom tion de vielle ou de viole employéçpour désigner l'instrument contenu dans le manuscrit de labîbliothè de Gand, lors même que cet instrument serait au fond proprement une rote. Je croîs, du reste, que les anc auteurs, lorsqu'ils établissaient une distinction entre les deux dénominations dont je parle, etqu*îls les i ployaient dans un sens particulier, exprimaient plutôt par vielle et vituta des instruments à cordes et à an dont on jouaîtcomme on joue à présent du violon, et qu'ils réservaient le mot rocte au type qui a produil violes d'uiie grande dimensicn. En effet, le type que nous étudions ici a des rapports eiteore plus dîn avec la viole des âges modernes qull ne sen^ble en avoir avec le violon proprement dit. Cest ce qui rés l^ussi bien de la forme de l'inslrunoent que de la manière de le tenir pour en jouer. Ainsi , Je musiciei plaçait soit sur ses çenoux comme dans la verrière de Troyes , soit entre ses genocRE comme dans la st« du musée de Cologne, soit entre ses jambes comme dans le chapiteau de Bocherville (2). L'ancien ci m tharmtt f^ctm* » San. UtL lij parti h^ cap. xxi, cité par du CiDge;-^ • BiM^sonitiiS'aat.demiHiomriiiii gfiocribD&fitcut cam* » paMiUt t>tilif<a, r^aet sioallUMia. » ConêL Afrtc» lib. U Ik morbor. curât., cap, xvi. (Voy. plus haut p. 239, note 1.) (2) Le premier de ces monuments est im vitrail do Xi!i« siècle placé dans la chapelle de t^ Vierge de la calbédrale de Troyes second est une statue de uurbre du xu* siècle, eauaervée au m de Cologne, et dont M. du Gouasem^tcr a éenné le dessin. 1^ i sième est la sculpture de r^glLsedeHocliervilletque Ton a citc'e plijsienrs foiseï qui est aussi du xu* siècle. D'autres mouttUfinis t tiennent des représentations analogues ou tout à fait sembialfle Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.85% accurate

• VIOLONS. - - it» se tenait aassi de la même manière (1), ainsi que le prottve l'exemî^le que f aï rapporté platncheXVH^^ figure 145. Évictemment telle est Torigme de la vioie môderwetft an par-dessos âe^ote qm » posafenl rim et Taulre sur les genoux, de la viola da gamba , ainsi appelée parce qa'eTle se pïaçaH^enftre les jambes ^ •et enfin du violoncelle et de la contre-basse, aaxquefles an donne a«sa cette posîtmn lorsqd^-on en jotie.^ •Quel qu'ait été son véritaHe nom, le type d'instruments quefon est converra de désignerions te nom dé rote à manche libre est sans contredît unt des premières, une des- plus anctennes pIvyBieinomtes de hir viole, dont la nombreuse famille joua xm r6le si brillant au xw gièclo dans la musique de théâtre k dans^ celle de concert. La rote , sous sa forme celtique de crout , ou bien sous celle qu'elle revêt dans la sculptoré ^e Bochervîlle, n'existe pas dans les Danses des Morts; mais on y rencontre la vielle à arohet et la vielle Iv roue , que quelques uns ont confondue avec fancienne rofte (2). le parlerai de •ces instruments, après avoir. dit quelques mots de la : Lyra. — Bien ne prouve que la lyre, comme instrmfnentà arctiet, soit plus ancienne q«e leermi/; to(ile« fois le premier exemple qu'on en poisse citer est antérieur à. ceax don* on tire la fireuve d^ Tariliquilé-âé la rôle. C'est une figure que Tabbé Gerbert a ^traPted'an manuscrit de la fin du viW siècle «u da cooi* mencement du ïx% et qu'il a donnée dans le deuxième volunf>e deson UisUriredeiamusiqmêoetiée^ l>*aprè» •ce dessin , on peut cRre que la lyra avait une forme conique A peu près semblable àceUe de la ««ndoline; elle était montée d'une seule corde <ïue Ton faisait -vibrer avecoin atf-chet (pi. XVI U, fig. ift2), iCetîn$tr4i'* ment, du reste, ne rappelait sous aucun rapport la lyre antique. <>uelq«es wns croient qu'elle s'employait pour accompagner le déchant. Us s'autorisent d'un passage de i^ancoh, oh l'on trouve le mot lyra; il esl vrai que ce passage a été diversement interprété (3). Pendant plusieurs siècles , et jusqu'àrl» *n du xi«,les monuments représenlefft un grand Aoiabre d'instruments que l'on doit rapporter à ce type , mais qui ont souvent plusieurs cordes. Tels sont ceux que l'on trouve dans un fragoieat de sculpture de l'église de Sainl-Émilion (x' siècle), dans un manuscrit anglo-saxon dé la bîbliothèqBe Cottomiienne (xi® siècle) et dans un corbeau ou modillon sculpté de l'église Saint-Georges de Bocherville (xîie siècle). «Ce dernier exemple fait voir que Ton jouait de la lyre comme on joue actuellement du violon , c'est-

à-dire qu'on la plaçait de bas en haut dans la main gauche, en la tenant appuyée isur la poitrine et fixée sous le menton. La main droite poussait Tarchet sur les corde5. Dans le modillon de Bocherville^ le musicien quii'en sert paraît jouer et chanter en même temps. Il est de fait que la vielle , n'importe. sous quelle foraie^ a très anciennement partagé la vogue dont jouissait la harpe pour accompagner le chant des ménestrels, des trouvères et des troubadoui^s. Le nom de lyra donné à l'instrument représenté dans le manuscrit de SaintBiaise ne lui appartenait peut-être pas en propre; c'est un nom que les modernes, à l'imitation des Grecs et des Romains, ont souvent «nployé pour désirer, eu générai, un instrument à cordes. Pendant une certaine péiîode du moyen âge, ce inot exf>rim« donc tantôt des instruiAentsde cç genre pinces avec les doigts ou mis en jeu avec le plectre , tantôt des instrument à cordes dont on tirait le son au moyen d'un archet. Dans ce dernier cas, il devenait synonyme d'un autre terme collectif : viellœ ou violœ. Un ma^ nuscrît du xair siècle contenant le traité d'Alain de Lille {De planctu naluræ), etappartenant àM. le baron de Reî£Eenberg , nous offre parmi les notes explicatives et les dessins d'instruments tracés en marge dû poème, et relatifs aux effets de la musique, la définition suivante donnée par un commentateur flamand de cette époque : « Lxra-Vioel. Lyra est quoddam genus citharae (herp) vel silola, alioquin de roet. Hoc » instrumentum est multum vulgare. » M. de Reifiienberg ajoute :« La figure montre qu'on jouait de cette rote, comme on disait en français, au moyen d'un style ou pecten. » C'était donc une espèce de harpe ; et cependant vioe/ (pour viole), nom collectif des instruments à archet, est présenté ici comme synonyme de lyra et de rote dans le sens d'instruments à cordes du genre de la harpe ou du psaltérion. Tel (1) Comme dans le maiiuscrit n" 1118 de la Bibliollièque na- xiii* ^ièclcs, csl souvent d'une forme el d'une dimension qûîrap- . «ionale. pollen i topi à fait la rote à arcbct, ail tiré son origine de celle-ci; (2) Il se peut que la "vielle ù roue, qui, dans les xi% xir et' (3) Voy. Mart. Oerbcrt, De cantu et musica sanra^ l II, p. 164. Digitized by Google

 est le défaut des dénominations génériques ou collectives. Embrassant beaucoup de choses à la fois , elles ne s^appliquent jamais bien à une seule , ou du moins , pour peu qu'on oublie d'en fixer la signification dans les cas particuliers par des détails précis, elles se confondent à des points de vue différents en brouillant les idées attachées à leurs diverses acceptions. On a pourtant quelquefois distingué lyra d'avec viola (1), soit qu'on ait entendu par lyra un instrument à cordes pincées, et par viola un instrument à archet , soit qu'on ait regardé l'un et l'autre de ces termes comnpie exprimant deux variétés de la famille de la viole ou du violon. C'est à ces deux points de vue qu'on a également fait la différence de rote d'avec vielle ou viole (2). Les auteurs latins , dès le xi* siècle , disaient et écrivaient aussi vistula , vidnla ou vitula (3), et désignaient de là sorte l'instrument à archet que d'autres appelaient lyra. Fiella et viola, fiala etfiola (4), étaient des formes équivalentes. On n'a pas besoin d'insister sur le rapport qui existe entre ces expressions et le flamand vioel^ l'allemand Fiedel et l'anglais /îrfrf/e, termes qui reviennent à notre mot français viole on violon , de même qu'à Tancienne forme latine vidula ou viiula (5). Lyra, dans la langue allemande, a d'abord fait Wr, et a été distingué quelquefois de Gîge ou Geige. Lira mendicorum ou Lyra rusUca s'est dit de la vielle à roue des aveugles, parce que cet instrument, que les Français appelaient dans les commencements chifonie^ était regardé comme une sorte de lyra commune ou de violon rustique. Lîren^ti plus tard leieren^ est le verbe qui exprimait l'action de jouer de la vielle en général: il répondait à notre vieux mot vieller (6). Dans la suite , il s'est plus particulièrement appliqué au jeu de la lyre commune ou lyre à roue , que les Allemands appellent encore maintenant Drehleier. Enfin viella et viola sont la même chose que les termes français : ViELLfi-VlOLB. Li uns tiennent nne vièle^ Tarçon fa de Saphir ; Et Tautre une liarpe moult fat boine à oir. (fioman d'^/eoîonJre, xui*8ième.) Harpes i sonnent et vielles Qui font les mélodies belles. . . [Roman du Renard, idem.) J'aloi 0 li el praêlet Otot la vielle el Tarchet SI li al chanté le muset. {Poésies de Colin Maset, xiu* siècle.) D'arpe, de vielle aprist (Roman de Philippe de Macédoine,) Devant eux font li Jugleor chanter notes, harpes et violes soner. {Roman de Garni.) Là je vis tout en un cerne Fto/e, rubèbe, guiterue. (Guiil. de Machaull, Li temps pastour, xiv* siècle.) Orgues, vielles, micamon. (Le même. Prise d'Alexandrie, idem.)

L^uns viola lais del cabrefoil • £t Tautre ceis de Tintaroil. (Guiraud de Cabrera, Roman de Flamenca,) Ces deux mots, comme on vient de le voir, ne sont pas rares dans les écrits des poètes et des romanciers du moyen âge. Employés dans une commune acception, ils y expriment des instruments à archet de (1) Comme dans le passage où Gerson entreprend rénnmératlon des instruments qui peuvent convenir aux expressions générales dn psaume Laudate eum in chordis et organo. Ailleurs, mais sous une date assez récente, on Ht encore : « Pulaando cum » lira, viola, leuto seu aliquovîs inslrumenlo. » {Statuta crimin. saonœ, cap. xxvi, fol. 53.) Lire et vielle, en français, n'ont certainement pas la même acception dans ce passage : Iii'orgue liarpe, ne chyfonie Rote, vielle et armonie Sautier, cymbale et tympanon Monocorde lire et coron. « (Estoire de Troie la Gtant,) (2) Voyez précédemment ces deux citations, p. 2^2, note i. (3) Le mot vidula ou vitula ressemblait beaudoup à fistula, surtout quand il était écrit vistula, et qu*on donnait au v, comme dans certains pays, par exemple en Allemagne, le son de Vf. II ne faut peut-être pas chercher d'autre cause à l'erreur de ceux qui. comme du Gange, ont interpi-élé chroita par tibia, flûte, application dont aucun document ne prouTa rcxactitnde. Mais le mot chrota ou rota, ayant élé souvent rapproché du mot générique vistula ou vitula, les distraits el les inaltenlifs auront omfonda ce dernier avec fistula, nom générique de certains instruments i vent, au lieu de le rapporter, par la route de l'éiymologie, à fides ou fidicula. (Zi) Fiola pro viola. Sueno in Hist. Danica, cap. m i Quos în» genti trîpudio cœtus comitatur histrionum in fiolis, citharis et » tympanis modulantes. » — Voy. du Gange, v" Viola. (5) J. Grimm, Deutsche Grammatik, 111 th. (3* part.), p. A68. (6) Ce mot a eu un sens très étendu ; il semble s'être appliqué en général à l'action de jouer des instruments à cordes. H en a été de même, dans la langue allemande, de liren ou leieren et de geigen, comme l'attestent un grand nombre de locutions populaires, qu'il serait trop long de rapporter ici. Digitized by Google

VIOLONS. SU la même famille, mais de forme et de dimension très diverses. Le nombre des différents modèles de vielle et de viole qui ont paru du xv au xv« siècle est incalculable* Ce ne serait pas trop d'un volume pour les décrire» et citer tous les monuments figurés qu'on en possède. Bottée de Toulmon (1) a d ailleurs eu parfaitement raison d'avouer que la plupart de ces monuments ne peuvent raisonnablement servir à autre chose qu'à établir la forme principale de l'instrument. Le nombre des cordes, dans les cas très rares où elles peuvent être comptées, n'est presque jamais le même. De plus , ce nombre ne répond pas toujours aux instructions données par les anciens théoriciens. Le caprice, la légèreté des artistes peintres, sculpteurs ou imagiers, n'est sans doute pas une des moindres causes de la diversité qu'on remarque dans les représentations de la vielle. Toutefois il faut reconnaître que cette diversité existait en effet. Ainsi les miniatures, les verrières, les sculptures des xiir et xiv* siècles, nous donnent des vielles en forme de mandoline d'après le type de la lyra , d'autres tout à fait ovales avec un manche indépendant du corps de l'instrument, d'autres h boite carrée rappelant l'un des anciens aspects du crout^ d'autres faites en battoir, en cœur, en soufllet, en guitare, celles*ci avec une légère écbancrure sur les côtés pour faciliter le passage de l'archet. Dans quelques uns de ces modèles le dessous de l'instrument est bombé , dans d'autres il est plat. Le manche des vielles en forme de guitare est souvent renversé vers le haut, comme un manche de luth. Tel est celui de la vielle dont on voit la figure sur une des marges du manuscrit 7378 de la Bibliothèque nationale de Paris. Â une certaine époque, le nom de viole remplaça définitivement celui de vielle. On croit que ce changement eut lieu dans le xv* siècle, dans le temps où Ton commençait à désigner sous le nom de vielle l'instrument que l'on appelait auparavant chifonie. Cependant d'autres instruments à archet de la famille des vielles conservèrent une forme et une dénomination propres. Ainsi dans le Traité demu^ sique de Jérôme de Moravie que possède la Bibliothèque nationale, la vielle est distinguée d'un autre instrument de la même famille appelé ru6è6e. La vielle, suivant l'auteur de ce traité, avait cinq cordes qui s'accordaient de trois manières différentes. Parmi ces cordes, on comptait deux bourdons, lesquels, résonnant à vide, formaient une basse d'accompagnement à la mélodie que les autres cordes faisaient en-* tendre. Nous avons remarqué quelque chose d'analogue dans Tancien crout. Quant h, la rubèbe, le même écrivain nous apprend qu elle n'avait que

deux cordes accordées en quinte. £lie Salomon, qui vivait au xnv siècle comme Jérôme de Moravie, dit pareillement que la vielle ne devait avoir que cinq cordes (2). Au surplus, on ne se piquait pas d'observer exactement ces prescriptions. D après les monuments figurés que Ton peut consulter sur cet objet, le nombre des cordes dans la vielle parait avoir varié de trois à six, et dans la rubèbe de deux à quatre. Toutefois, quelque nombreuses qu'aient été les exceptions à la règle donnée par les deux théoriciens du xm« siècle que l'on vient de nommer, on rencontre assez fréquemment des vielles montées de cinq cordes à l'époque où Jérôme de Moravie écrivait et môme antérieurement. Celle que j*ai reproduite, planche XYII, figure 1A7, d'après des vitraux pris aiix Grands-Cordeliers de la rue de Lourcine, fondés par saint Louis, est dans ce cas. Celle encore dont joue un des trois personnages en bas-relief placés dans les travées qui répondent à la courbure de l'abside de Téglise de Norrey, dans le département du Calvados (xui' et xiv® siècle), paraît avoir le nombre de cordes prescrit. Ces deux instruments sont de forme ovale, selon le type qui était le plus répandu à Tépoque dont il s'agit; mais il est à remarquer que le premier est légèrement cintré sur les côtés. Le second n'a point d'ouïe, anomalie que présentent la plupart des sculptures. Le dessin d'une frise projetée pour la cathédrale de Strasbourg, et tirée des anciens plans de cette cathédrale, nous Offre un ange joueur de viole qui tient un instrument monté de quatre cordes^ et dont on voit distinctement le chevalet et les ouïes. La forme en est gracieuse et presque semblable à la viole dont joue Tune des charmantes sirènes de l'ancien évêché de Beau(1) Bouée de Toulmon, Inst. de mus. en usage au moyen âge. » et lamen.secandumdlvcrsilateoi uc(uum chordarum, puocti et Dans la collection de» Annuaires historiques de la Société de » soni viellœ possunl niultiplicari ultra quinque punctos pro voriiistoire de France. » luntate actoris et canlus qui rcgiiar in illis insinimentis^ vclinl (2) « Sicul \idcmus,quodia viclla non sunl nlsi quinque chordap, » vel nolint actores. » (Ap. Gerberl, Script , t. lll, p. 20.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 17.55% accurate

INSTRUMENTS REPRÉSENTA »»M8 LES DANSES DES MORTS, vais (XIV* fflède) (pt XIV, fig* 86 et 87)^ é dti Doèen 3anit, provenant d*une édition qaî datedtt xv* sîèdc, œfirodii^ rasBi la figure d'cme vielle on vidle ée fornae ovale et allongée, maïs sans échancnire sur les câté», et dont le coffire parait plat. Elle semble être garnie dei^x cordes; les deux ouïes y sont bien indiquée* Des traits marquant les degrés sont ptaoés de di^rtance en ilistance sur le manche de nnstrument; (i'est celte particidarité du eoaacte à louches qui a fini par di^inguer les violes des vielles. On ne voit poinfc i^i de chevalet, i^ spectre, dans l'attitode d'^uo musicien qui se dispose & commencer son morceau oa k le ûOAtiDuer après une iatciTuptîonv tieot sa viole de la main drohe et son archet de ta main gauche, ce qiii ne peut dire qne le résultat d^une distraction du dessinateur (pi. Tl, ftg. 43). Dans le sujet de la Danse Macabre 4 (édit, deGuyot Marchand, 1&86), qui représente le Ménétrier^ et dans les reproductions tie cette iaaage dans les vignettesqui ornent les marges des livres d'heures, on voit aux pieds de Tarliste ambulajit, et non pas «cette fois aux maâns du squelette, une vielle it trois cordes surmontée d*un manche clont Textrémité supérieare est renversée. L'archet gU aussi à lerre à quelque distance definstroment. Il est fait mention de ce dernier dans le texte même : « J^ay mis sub le banc ma vielle,» dit avec tristesse le pABvre ménétrier en répondant à son cruel interlocuteur. D'autres éditions de la Danse Macabre ont la fQéme figure, plus ou moins exactement reproduite (1). Celle de Troyes (Oodol, 1641), toute grossière qu'elle soit, rappeBe assez fidèkment le dessin de Tédition de 12i86 pour ia partie de Tinstrument que Ton peut voir (pL Y, fig. Sa). La Danse Macabre publiée par Antoine Yérard présente aux pieds du ménétrier une vielle à cheviller mvetsé, dont le corps sonore est phis allongé que celui du modèle précédent. Cette \MUe aôinq cordes, C^ en distingue parfaitement te chevalet (pi. V, fig. SO). On verra, figure Si , une reiM^diiclîonfidàieiie octinstruonent. C'est ainsi qu'il eât figuré dans la plupart des tivres diieures à Tun desquels appartient cet exeiiq)le« Dans Le beau manuscrit de la Bibliotfièque nationale, ce n'est point une vielle qu'on voit auK pieds du musicien, c'est un instrument à eordes pincées dont je parle ailleurs. Une autre image du jatme manMcrit nous montre ua des quatre squelettes de l'orchestre d'ontre-tombe occupé à jaaer d'«ii ûtetrunient qm Ton peot ranger parmi les vielles à archet, mais

dont le modèle est néanmoins regardé i;oj»me un typeispécial qui raérîte^être étudié à part. Voilà pourquoi il en sera question seulement au molr Gjguk. d de la Danse du Grand-Bâle, d'après Masemann, et e de la Danse d'Holbein, d]q:>rèâ Sohlalthatter, présentait la vicHc sous son aspect le plus moderne , c'est-à-dire complètement transformée en vioten. Celte transforouition n'a rien qui doive nous étonner à l'époque dont il s'agit, puisque nous avoue déjà rencoirtré, au xiv* siècle, des vielles à table ^chancrée en forme de guitare. Ces échancrores devenant de plus en plus profondes, ledesÂn du violon actuel ne larda pas à être fixé. L'exemple pris (de la Danse du Grand-fiàle date du milieu du xv* siècle, s'il n'est même plus récent par le fait d'mie retouche de la peinture originale qui décorait le mur du cimetière des dominicains. Ici c'est le spectre qui racle du violon plour décider le ménétrier à suivre ses pas. Ce violon a quatre cordes coBime nos violons actuels. On sait qoe dans les Danses bâloises le Musicien n'a pas d'instruments à cordes, et que la flûte et le hautbois, chalumeau ou pommer^ lui en tiennent lieu. La Danse du Vetit-Bàle, dont s'est inspiré lartiste qai a travaillé pour le couvent des dominicains, diffère dans ce tableau de celle du GrandBâle en ce que le squelette ne s y monire point jouant d'un instrument. C'est au son de l'aigre chanterelle d'un mauvais petit violon & trois cordes, faisant aux mains d'un fantôme écheveté l'office de rebec, que s'éveille en sursaut la i^incessey qu'Holbein nous représente couchée. sur un lit somptueux au pied duquel se tiennent les deux funèbres messagers que la Mort lui envoie. Ce petit violon, assez légèrement dessiné par Holbein au xvi' siècle, ne motive aucune remarque intéressante. 11 ne tant pas croire que le hasard seul ait présidé au choix des instruments représentés dans les sujets des rondes funèbres où l'individu qui personnifie la profession de musicien se rencontre face à face avec l'interrupteur niaudit de tous les chants (1) Dans rédltîon de Mdrian, CCI instrument a loul une antre forme, viole représentée encda DoteaDantz; les côtés ne sont pasaassi C*esl encore one vîole dont on distingue parfaitement la siruclure. échancrés que dans l'exemple tiré de la copie de BOcbel, reproElle a im manclîc divisé en plusieurs cases comme celui de la duitc par M assmaiin. La forme du corps sonore, en général, diffère.
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 19.45% accurate

VIOLONS. 245 jdyewi domine la flûte, le ehaliimean et te hp.atbois^la vieHé étaft l'un dés instinûiients Je pUure» vogue parmi te» jongreUrs et les Iraénétiriers poar artuser tes cMvives et poor mrttre en train les danéeiurs. À répeque où ces héniiers o» peu dégénérés des bardes dû N^owi et des^ rapsodes de Vantîqaité frôqaen»taient les demeave^-seignewriales, là vielle, jointe à la rote,, à la haipè et à qûelqoe» autre» instriuneiitt privilégiés, teiir servait h fc^twer dès concerts (ju$ teb?s aaditcore trotxvaîent plerns de oharme. Ils en faisaient princîpàléTOenbwage pour aoeempagner te» chants d*an»ur, le^eliânaons de gestes, tes poëiwe historiques ou légendaires. Nous avons de nombreuses preuves de cette coaiooie. Je me bornerai à rapr porter les suivantes : Gel jtigicor vielîent Icus 8t 80BS et notés et conduis. {Rmam de la Ktofelte, uii* (iièA:k^) * Rois Aivseb doit malnienant sottper ; Mai« ii faisoU ua BrelOB vider Le lai Goron comment il doit fmer Gom faiteroeni le convient dcfiner. (Roman d'Anseis de Carthage.) Quand les tables oslees Tiiront Cil Jongleonr en pies s'esturent S'ont vieles et harpes prises Cao^ns et sons, vers et reprises Kt de gestes canté nous ont. (tingnes de Méry,.xin* siècle.) Quant un chan terre vient entre gent honorée Et il «.endroit soit sa «;Mi< M«in{ur4tt la tant n^aura mantel, ne ceste des ramée Qoe sj prcmifere Mi ne soft bien esconiëe. (Iftion de Villeneuve, xin* siècle.) Au XII* et au xiir siècle, on chantait dans les rues» au son de la vielle^ les exploits de Cbarlemagne ; De Karolo clari praeclara proie Hplni, Gujus apud populos venorabile.BOsieB In oottl Ore satia claris et decantata par orban Geata soient melitia aureasopire vi«|li& (Bgidlu»Pai48l€D8is, Coroh'fMM^) Les épilbètes données à cet instrument prouv^ni qu'il charmait et néjoiiiMatt à ta foist* C'était parade»* sus tout un instrument jayevK (1). Un poëto qui florissaît sous Richard I**, roi d'Angleterre, écrivait Après si Icvon lî juglar; .Casco&se vole fd ire auzir, Adoae amlcas Kteatir Cordas dcrmaota tempradura» Qui saup novella violadura^ . Ni canzo, ni descort, ni Iriis, Al plus que poc avan si trais. T/un viola lais dol cabrefoll, Et Tautrc cel de Tintagoil, Lus cantet cels des fis aimahz. Et l'autre cel que fes Jwanz L'us nienet arpa Taulre viula. (Guiraud de Cabrera, Roman de Flamemxh) Lj aulcuDs chantent pastourelles ; Les autres dient en leur vielles Chansons, rondeaux et estampies nana^fl notOAei gabflrifis ; I^ais d'amour chantent et l)a1ades. (Jeannina Atort;] Cel jugleor là ou ils vennt Tuit leur vieles traites

uns Laiz et sonnez veunt viellant. (Guillaiwie de Saint-Clair.) (1) Diaprés Goort et Gebelin, il étaft celii dans toute la force du- terme, et tf'est Hiêiuc ce qui' autorise cet éeriraifi ft chercher Torigine du mot vioUm dans une onomatopée qui, selon lui, serait Texpression naturelle al iavotelaire d^in vif aenilment de joie conforme ft celui qu'inspirent tes sons enchanteurs de Plnstrament. On sera peut-être curieux de lire les détaila dans iaaquels il entre à ce sujet, détails qui doivani surtout intéresser les musiciens. Observons néanmoins que Nodier trouvait les raisonnements employés ici par Court de Gebelin piloa iBgéalo«»q«a solides, et je crois que beaucoup de persowM» aeronr du même avis, quand elles auront pris connaissance du passage suivant : « Le mot » vioUm désigne un instrument à cordes qu'on fait raisonner avec a mi avtbot. Mliia quaUe est Torigise de ce nom ? Elle se perd s dans la nuit des temps pour tons les étymologistes ; car dire avec » eux qu'à vient de l'espagnol biolone, ce serait tout au plus sup» poser que cet instrument nous vient par l'Espagne, ce qui serait » peut-être diflicile à prouver. Ce nom tient à ceux de quelques m autres Instruments appelés vto/ ê, basse de viole ^violoncelle^ etc. » SI jamais nom dut être famé par auoaBatopée, n'est-ce pas » celui d'un instrument de nusl^ve? ntont'im son à eux, un son » déterminé et constant, un son propre à lea distinguer de tout » autre. Ce son dut devenir leur oon dès l'origine, et, quoique na* » tnrelle, on dut penfre à jamais cette origine de vue dès qu'on » eut perdu de vue les origines de la Tangue qu'on parlaitet Jas » révolutions de la nation dont on faiaait partie » Lea instrwnema bmya&l», teia que le tambotr, le tympiaii ei Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.07% accurate

 dans un ouvrage intitulé De coloribus rhetoricis : « Gymbala prœciara» concors symphonia, dulcis fistula , «somniferœ cytharse, vitulceque jocosœ. » Les Allemands, pour exprimer que quelqu'un nage dans la joie, disent en manière de proverbe : Der himmel hàngt ihm voiler geigen. Jusqu'au siècle dernier, cette qualité lui fut reconnue. Brossard, parlant du violon, dit : «Cet instrument a le son naturellement fort éclatant et » fort gai, ce qui le rend très propre pour animer les pas de la danse. « Le même auteur reconnaît aussi qu'un artiste habile pouvait à son gré le faire passer du plaisant au sévère , et en tirer des sons pleins de tendresse , de douceur et de mélancolie. Un grand nombre de jongleurs, de ménestrels et même de trouvères, ont cultivé la vielle; de là les noms et surnoms de vielleurs donnés à quelques poètes musiciens. Parmi les plus célèbres on cite Jonglet (1) et Colin Muset (2). C'est un joueur de vielle qui figure dans le récit du miracle poétiquement narré au xiii* siècle , par Gautier de Coincy, sous ce titre : Du cierge que Notre Dame Rochemadour envoi sur la vielle au ménestrel qui vieloit et chantoit devant symage (3). Le ménestrel dont parle la légende se nommait Pierre de Sygelart ou Sygalard ; il ne passait jamais devant une image de la Vierge sans y faire une prière et sans chanter. Quant s'oroison a dite et faite. Sa vielle a dou fuere (de l'étui) traite ; L'arçon as cordes fait sentir Et la vielle à retentir ; Fait si qo^enioiui danz nul délai» S'asanblent tout et clers et lai (6). La vignette placée en tête du miracle représente ce dévotieux personnage tenant sa vielle de la main gauche, et poussant Tarchet delà main droite. (Ms. n"" 20 de la Bibliothèque nationale.) » la tymbate portent des noms parfaitement imitatifs. En les nom» mant, on peint le coup qui les fait retentir. Dans les instruments » à cordes, on avait à peindre des sons d*une tout antre espèce, » des sons aigus et sifflants, grêles en quelque sorte ; on eut donc • recours, pour les peindre, à la voyelle t, dont le son grêle, aigu » et sifflunt, se met si bien à Tunisson de ces instruments, et qui, » associée au son o, sert également à peindre cette Joie et cette • gaieté qu'accompagne et qu'inspire dans les fêtes le son des instru>» ments. On dit tnoie, violon^ par le même sentiment qu'on di» sait ioht iohl et qu'on fit en iol et en jol les mots cekes, teutons, » basques qui peignent la joie et le plaisir. C'est de te mot que » les Latins firent également celui de fides^ qui désigna les instra» ments à cordes, et qui

forma le diminutif fidicula^ petit instru* » ment à cordes; tandis qu'en le prononçant en V, ils en flrent : » 1<* Vitula, la déesse de la joie ; 2" en latin barbare, cet instrument dont nous avons altéré le nom en celui de vielU, » Ils en firent encore vitulari^ se réjouir, folâtrer ; vitelUanœ^ » tablettes sur lesquelles on écrivait des choses gaies. > Au sujet de l'expression t»fu/an, il est bon de remarquer que, dans le moyen ftge, elle signifiait, au propre, cum viiula cantare. « Vitula quod» dam iustrumentum musicum unde vitulari cum vitula can» tare, » (Ugut. et Joan. de Janua.) (1) « Jonglet fut un ménestrier appris, fort renommé et estimé... comme principal en ce meslier près le dit empereur Conrad. » l7iiilenTielorqu*ila Qu'on apeUe acort ioDgIet, Fit appeler par un vaiieti Il est sage et grant apris. Et 8'aTOit oi et aprii Uainte clumson et maint bian conte. (Faucbet, JnU, p. 577.) (2) Golln Muset, dont j'ai déjà parlé atî chapitre qui traite du ménestrel de la Danse des Moiis, florissait dans le xiii* siècle. Le vieux Fauchet dit qu'il « alloit par les cours des princeai Sa vielle • n'étoit pas pareille à celle dont jouent communément les aveu» gles du iourd'huy, car il dit : € J'aUay à U el praelet, > Ce sont la Teille et Tavliet, • Si U ai chanté le mnaet. > » La figure d'un jongleur, tenant cette vielle ou violle, se voit en » bosse au costé désire du portail de J'église de S.-Julian des Me» nestrier, assis à Paris, en la rue ^int-Martin, représentant un » instrument communément appelé rebec, » (Fauchet, t6tcl.) L'un des cinq compagnons de Ja façade de la maison des Ménétriers de la rue du Tambour, à Reims, était aussi un welleur. On l'avait représenté jouant d'un instrument monté de trois cordes et d'une forme ovale et allongée, comme celle de la plupart des vielles du XIII* siècle. Ce personnage était le seul qui eût la tête ornée d'un chapel de roses, comme si le sculpteur se fût proposé par là de le distinguer de ses compagnons. (3) Dans les Miracles de la Vierge, llv. H, p. 14, mannscrit n* 20 de la Bibliothèque nationale, fonds de l'Église de Paris. (4) Dans un fabliau qui parait offrir une autre version de la même légende, le musicien» objet de Tattention de la Vierge, est on barpeur : Cil (barpur) Nostre Dame must ama, Sovent en barpaunt U loa ; Checun Jor sun lay fesait. En barpant la saluait; De le Corel ad sa barpenké. Et son plectran ad empoyné, Se cordes a ben atempres Si ke ben se snnt acordez. A cient pas wus muntreray ; Le barpur a commence la lay, De icele sainte pocele, etc. (Fabliau Del harpur à Roucettre, édit..da Aofltm de rVittaue le Moine, par Michel.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.88% accurate

VIOLONS. 2A9 Les mosiciens qui cultivaient spécialement la vielle étaient appelés jongleurs de vielle, inénestriers de vielle aussi bien que vidleurs. Ceux qui se rendaient dans les bals pour faire danser semblent s^étre principalement servis de la vielle à deux ou trois cordes dont on distingua originairement une espèce particulièrement sous le nom de : BcBEBE. — RsBEG. — Rubebbe, niJbelle^ rebelle, reberbe, rebesbe^ ribible, rebèbe, rabeL Ainsi qu'on Ta vu précédemment, Jérôme de Moravie entend par rubèbç un. instrument d'une nature plus grave que la vielle, et n'ayant que deux cordes. Aymeric de Peyrac donne, au contraire, le nom de rebec k une espèce de vielle qui rendait des sons aigus imitant la voix de femme: Quidam Rebecam arcuabant. Quasi muliebrem vocem confingentes (1). La différence de ces témoignages ferait supposer que le rebec et la rubèbe, dans le siècle où vivaient les deux écrivains précités , c'est-à-dire dans le xiii% n'étaient peut-être pas des instruments tout à fait identiques, mais deux variétés de respèce. Gerson établit aussi que le rebec était plus petit que la vielle (2). Cependant il ne paraît pas que cet auteur , et en général les écrivains du moyen âge , aient pris dans un sens différent la rubèbe ou le rebec , qu'ils se bornent dans certains passages à distinguer d'avec la vielle (3). Harpes bien sonnans et t^tebes, (Rfman de la Rose, xin« siècle.) Gniterne, rebebe ensement flarpe« psalterion, doaçaine N^ont plus amoureux sentcmcnt Vielley fleothe traversaine* <Easuche Deschamps, xif* siècle.) Car Je tis là tout en un cerne Viole, rubèbe, guiierne. (Guillaume de Machault, Li temps pastour, xiv* siècle.) Orgues vielles micamon, Rubebes el psalterion. (Le même. Prise d'Alexandrie,) Où estes-vous les uboarfns. Les douldnes et les rebecz. (Goquillart, MonoL du Puys») A tel menestrier tel rebec ; Tenant toujours le verre au bec. {Les Satires chrétiennes.) Car en dançant^ tant me lassa Que ma muse à brûlant cassa £t mes nacalres pourfeiidi ; Onques puis corde me tendl Sur tabourin, ne sur rebelle. (Jehan Molinct» xv* sîiîcle.) Elle en monrnt la noble Badebec. Car elle avoit visage de rebec. (Rabelais, xvi* siècle.) O Muse, Je t^invoquc ; emmielle-moi le bec Et bande de tes mains les nerfs démon rebec. (Régnier, X* satire, xviv siècle.) Bref, vos paroUes non pareilles Résonant doux à nos oreilles Gomme les cordes d'un rebec. (Le même.) On croit que la rebèbe ou rubec avait une forme particulière ; on cite des monuments du xin* siècle ou cet instrument est trapézoïde, d'autres, des

xiv* et xv* siècles, oii elle est oblongue et rectangulaire, en manière de battoir échancré par les quatre angles. Le nombre des cordes n'était pas toujours de deux , suivant les prescriptions de Jérôme de Moravie* L'instrument en eut plus souvent trois accoi'dées en quinte. Il est certain, comme je l'ai dit plus haut, qu'on faisait principalement usage de la rubèbe pour faire danser. Les citations suivantes en fournissent la preuve : «-Un nommé Isembart jouoit d'une rubèbe, »et, en jouant, unnomméLeBastardseprintàdanser.»(Litt.rem., an. Iâ91.) «Roussel et Gaygnat pris» trent à jouer, l'un d'une flûte, l'autre d'une rubèbe , et ainsi que les aulcuns dansoient. » (Ibid. , an. 1395.) « Avec lesquels compagnons estoit un nommé François Goiitaud , qui sonnoit d'une rubèbe et alèrent (l)Voy. prc'cédemmenr, chap. V% p, 177. (2) Voy. Tractatus de conttcts, et ap. Mart. Gerbert, De cantu et mus, sacr., t. Il, p. 154 cl suîv. (3) Celte disUnclLon est faite par Gerson, lorsqu^il explique les paroles du psaume Laudate eum in chordis et organo. 32 Digitized by Google

 » danaar. » {IbieLr dii» i^Sê.) Telie était 4'utleurs la principale destinatiaii des visllesc ea généEal; seulenient la tvbibe paiiattavonr phis particulièrement joué son rôle dana les fttes boœ^eoises^ papoiaÎDe» et champétr»^ et dans les hiaÎDS des ménétriers de second ordre , au service da preoûer ^gieau. Tons les ixistruments à archet à deux et à trois cordes ont été dans ce cas ; en France, en ingletore^ en AUettagne, en Rusrâs^ en BaHe , en Espi^e, et jusque che^s les Orientaux , ite ont hrajeurs défrayé les coRoerts du peuple* Ce sont des musteians ambulants qui se chargent d'en amuser la fouie dans Ite rues, daos les car* îefours ou sur les places publiques. On n'a pas oublié que le Crwth iriitumt, qui est Torigine présumée da rebec , était exclusivement réservé aux bardes dti second ordre ou , ménestrels du pays^de Galles. £h Men , ce crout à trois cordes est précisément celui que Ton retrouve dans sa simplicité originelle en Bretagne, joué par les barz de village qui passent pour les descendants directs des anciens ménestrels ou bardes gallois et bretons, comme nous l'apprend M. Hersart de la Villemarqué. o Ces barz, dit-il, à l'exemple de leurs » ancêtres , célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire ; ils dispensent avec impartialité à tous le » blâme et la louange, et, pour relever le mérite de leurs chants, ils s'accompagnent des sons très peu » harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes nommé rebek^ que Ton touche avec un archet, » et qui n'est autre que la hrouz, ou rote des bardes gallois et bretons du vi* siècle (1). » En d* autres pays de la Grande-Bretagne, on faisait aussi usage du rebec. Brantôme parie avec dédain de ceux qui venaient d'Ecosse. Milton témoigne de la faveur accordée au rebec comme instrument servant pour accompagner les danses; il vante le son joyeux de cet instrument : « And the joctmd rebdcs sound. » En France, la vogue du rebec durant le moyen âge égala celle de. la vielle à roue, du monocorde à archet, de la flûte, du chalumeau, de là cornemuse , du tambourin et du tambour. On l'employait dan^ les noces, les bals, les festins; dans les mascarades, les cortèges, les sérénades, et en général dans tous les divertissements du peuple et de la bourgeoisie. Comme les fiancés, d'ordinaire , se rendaient à l'église à pied, suivis de leurs parents et de leurs amis, il était d'usage que le cortège fût précédé d'un ou de plusieurs mènélriers jouant de la vielle ou du i-ebec, de la cornemuse, de la flûte, du hautbois, du tamboiffin. La même coutume existait en Allemagne, où nous

retrouvons la vielle à trois cordes au nombre des instruments communément désignés sous le nom générique de Geige. En Espagne, les habitants des campagnes s'égayent au son du rabbel (2) ou arrabel ^ violon commun que l'on croit être le même que le rebec, et qui se nomme en portugais rubeca. Les< paysans russes de l'intérieur des terres emploient aussi un violon rustique fort ancien dans leurs contrées; il est en forme de mandoline, il a trois cordes et se nommé gouddok. Les habitants de la haute Lusace en possèdent un du même genre dont ils se servent dans les fêtes et les cérémonies nationales. Quant aux Orientaux, ils ont plusieurs instruments à deux et à trois cordes joués avec un archet, au nombre desquels est le reiafc ou retoatoe, fort connu des musiciens ambulants et des bateleurs. L'emploi .vulgaire des vielles à deux et à trois cordes, qui a été général , comme le prouve ce qui précède, a fait regarder celle que l'on nommait en France rubèbe ou rebec comme une sorte de violon rustique, voire de mauvais violon. Cette opinion est venue de ce que le violon à trois cordes appelé rebec fut, à une époque récente, exclusivement attribué aux apprentis ménétriers, aux musiciens de guinguette, de foire et de village, à qui des ordonnances de police, i-endues dans le xvii* siècle, avaient interdit l'usage dos basses, dessus et autres parties de violons dont les maîtres de la corporation avaient seuls le droit de se servir pour former des concerts et faire danser le public (3). Cest pourquoi Roquefort et quelques autres l'ont pris pour un violon champêtre, bien qu'il n'eût pas seulement ce caractère , puisqu'on l'employait encore ailleurs que dans les campagnes (4). (1} Ménage dérive du mhel des Espagnols, dérivé lui-même de parlement, «du 11 Juillet 162i8, faisait encore une fois défense sous Tarabe, le mot français rebec que d*aulres font venir du celtique des peines précédemment prononcées, à tous ménétriers non reços reher, mattres a â^ entreprendre à l'avenir sur l'exercice des joueurs (2) Quelques uns croient que cet instrument lire son origine de » d'instruments de musique et de Jouer d'autres violons que du la rubèbe et n*en est qu*ttne imitation. » rebec, » (3) Un avis du procureur du roi, rendu le 20 août 16Zi3, con- (ti) o Rubèbe... Rebec, sorte de viokm bâtard, de violon chamfirme par une sentence du prévôt, le 2 mars 16/i/i, et par arrtl du pèlre. » (Roquefort, De l'état de la poés. franc,, p 108.) Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.89% accurate

VIOLONS. ÎM 3>ans on passage de RabelaiB qœ ron a'soiiveiit cité, ce n^est pas auxebec, mais à ia ôornetnaee, qae Taoteur applique Tépilhète de rustiques a Plas me plaisi, dit-il, te son de laxiisticque carnemose queles fre* i> don»einent8 de luts, rebeos^^ violons anticqoes* » Cela donne à entendre que le rebec n'avait pas encore cessé d'être estimé, malgré le rôle .tout populaire qu'il remplissait en de certaines occasions. Peu à peu le nom de rebec fut généralement appliqué à toute vielle ou viole propre à faire danser. C'est dans ce sens que l'emploient un assez grand nombre d'écrivains appartenant à une période récente, notamment les auteurs modernes, quand ils font, du rebec l'instrument privilégié des musiciens du moyen ftgedont ils parlent dans leurs écrits. Plusieurs d'entre eux, en citant la Danse Macabre, ne manquent pas de répéter que c'est une ronde où la Mort fait danser les humains au son du rebec, quoique le spectre du bal funèbre, comme nous le savons à présent fort bien, emploie toutes sortes d'instruments pour cet usage, et non pas seulement du rebec. Il est certain que celui-ci , dès la fin du xvi" siècle, se confondait avec l'instrument de la famille de violes qui faisait le dessus, et qui se nommait aussi violon, en allemand Discant Geige et en Jtalieii rebecckino. C'est le dessus de viole converti en vidlon qui devint le chef de famille du violon mo« derne. Nous savons que Brossart le disait très propre à régler les pas de la danse. Telle était aussi l'opinion de Mersenne (1). Il continua donc dans les fêtes le rôle du rebec avec lequel on l'identifiait, bien qu'il eût quatre cordes et que le rebec dans le modèle le plus usité n'en eut que trois. Cependant, h, l'époque de la transformation des dessus de viole en violons, il existait encore un instrument à archet d'une très petite dimension monté de trois cordes, lequel, par «a forme, me paratt dérivé d'une espèce de vielle à archet différente du rebec^ et dont je parlerai tout à l'heure. Cet instrument est celui qu'employaient les maîtres de danse. Comme il était d'un petit volume et très portatif, en sorte qu'il pouvait facilement tenir dans la'poche d'un habit, on lui avait donné le nom de poche o\i pochette. Le violon continua d'être en usage, ainsi que la vielle, pendant les xvi", xvir et xvin* «ièc1es ; mais ils formaient deux familles d'instruments différentes. Dès le xv* siècle, on remarque sur le manche de la viole des iQuches fixant les divisions des cordes, comme dans le luth et la guitare; ces touches étaient au nombre de sept; il n'y en avait point à celui du violon proprement dit; la

viole était généralement garnie de cinq à six cordes (2); le violon n'en avait que quatre. Enfin ces deux instruments différaient essentiellement (1} « Ses sons (les sons du violon) ont plus d'effet sur Tespril » des auditeurs que ceux du lulh ou des autres instruments à » cordes, parce qu'ito sont plus vigoureux et percent davantage à » raison de la grande teoaioQ de leurs cliordes et de leurs sons » aigus. Et ceux qui ont entendu les 2li violons du Roy advouent » qu'ils n*ont jamais rien ouyde plus ravissantou de plus puissant: » de là vient que cet instrument est le plus propre de tous pour n foire danser comme l'on expérimente dans les balels et partout » ailleurs. » (Mersenne, Harm, unit;., liv. IV*, Des instr» à chordes.) (2) Dans la plupart de ses variétés, car la famille de cet insmnient était trè» nombreuse. Elle comprenait entre autres la viola atta ou vidUtda &race/o, nommée aussi oioletta^ la viola bastarda ÇHit^tar geige) ^\9i viola d'amufre, la twote 6ardonc ou 6oryton^ la viola da gamba, en «ttlemend -jrnt^^t^, en français basse de viole, la viola da npalla, etc. «Le viohne^ k lyra et le /trône étaient, comme la viola da gamb% des instruments graves du système des violes. Le premier ajvait sept cordes, le second douze et quelquefois quinze. La viola bardone en avait un nombre eonsidéNible, les'unesdc boyau, les autres de métal. La lyre était trèsiisltée «n Itaîievet les Français en faisaient pareiHement usage. Le mmche et la touche de h lyre étaient beaucoup plus larges que ceoK des violes ordinaires. 'Diaprés Mersenne, le son de cet instrunreai était ^langoissam et *propre ^ exciter la dévotion. !l y avah encore une autre lyre de la même espèce que la précédente, mais plus petite et que les italiens nommaient lyra da bracoio. Enfin, ils connaissaient encore d*aulres variétés on modèles de violes appelés de la même façon. Le mot Ura, en Italie^ paratt avoir eu un sens assez étendu; il correspondait an Leier des Allemands, d'où le verbe /irare, employé dans la même acception que leiern, synonyme de geigen, en français vielkr. On désignait la vielle â roue des Allemands sous le nom de lira tedesca, rustica ou pagana^ pour la distinguer de la lyra des Italiens et de la lyre des Français, sorte de viole ou vielle à archet. Les Allemands appellent a assi V\i\stniment à cordes età j*oue, hfre (Leier) et principalement Bauerhier. Les différentes acceptions modernes du mot lyre ont engendré l'équivoque la plus plaisante en donnant lieu de confondre la lyre antique, la lyre d^Orphée et d'Apollon, avec les instruments à archet de la nature des violes. Cette confusion a produit une foule d'images très singulières dans les xvil* et xviii* siècles. La plupart des anternsqui ont écrit pendant oetle période ne peuvent concevoir la lyre des

anciens sons une autre forme que celle de la viole employée de leur temps. Plusienrs divinités mylhoiogîqiMs et d'autres types allégoriques sont figurés, sur des naonuments et dans un assez grand nombre de tableaux de maîtres, jouant du violon, de ia yiole, de la basse de viole, ei tenant l'archet moderne an Ueu du plectrum antique. Cet anadrroiiisnie se reproduisait aussi sans cesse dans les jeux et les divertissements de la scène, où l'onsait •qne les sojets mythologiques fui«bt tiès en vogue dès la*n«i9saoce de l'opéra. Digitized by Google

 SOUS le rapport des proportions du corps sonore, et par conséquent de la qualité des sons^ plus brillants et plus énergiques dans le violon, plus doux et plus étouffés dans la viole. Ce qui confirme le caractère de popularité et d'universalité attaché à remploi du rebec et du violon , ainsi que la vogue dont ces instruments jouissaient parmi les n>enétrjers de profession, ce sont les nombreuses expressions proverbiales auxquelles ils ont donné lieu. Plusieurs d'entre elles, appliquées d'abord à la vielle à archet, passèrent ensuite au violon et quelques unes à la vielle (à roue). Le nom de viole n'en a produit qu'un très petit nombre, d'ailleurs peu usitées (1). On se plaît à citer les vers suivants du facétieux Rabelais : Elle en mourut la noble Badebec Du mal d'enfant; que tant me semblait nice : Car elle avait visage de rebec^ Corps d*EspaigQol et ventre de Souîce. L'expression visage de rebec fait allusion aux têtes sculptées à l'extrémité du manche du rebec. LfOngtemps il fut de mode de mettre des figures semblables h un grand nombre d'instruments (2), mais principalement aux instruments à cordes dont le manche, au lieu d'être courbé en arrière comme celui des luths, était recourbé en dedans (â). Du reste, ces figures n'étaient pas toujours ridicules et grotesques, elles représentaient souvent de jolies têtes de femmes qui semblaient avoir pour but de rappeler les sirènes. Toutefois l'expression visage de rebee se prend en mauvaise part ; sec comme rebec n'a pas un sens plus favorable. Dans une pièce comique intitulée La comédie des proverbes^ par Adrien de Montluc, prince de Chabanais, une femme, faisant l'analyse des défauts d'un homme qui lui déplaît , dit en parlant de celui qu'on pardonne le moins : la pauvreté : « Pour la bourse, il ne l'a pas trop bien ferrée; de ce côté-là il est » sec comme rebec et plus plat qu'une punaise. »0n peut croire que la phrase suivante, extraite des ScUires chrétiennes, avait aussi un sens proverbial : A tel m^nestrier tel rebec, Tenant tousionrs le verre au bec. L'auteur des Contes d'Eutrapel , Noël du Fall , emploie cette façon de parler : Il est bon joueur de rebec , pour dire c'est un homme habile , entendu , etc. C'est un plaisant violon , ou simplement un violon^ est au contraire un terme de mépris. Les RR. PP. qui ont travaillé au dictionnaire de Trévoux l'expliquent en ces termes : u Traiter un homme de violon, c'est comme si on le mettait au rang de » ces ménétriers qui vont de cabaret en cabaret jouer du violon et augmenter la joie des ivrognes (&). » Ces paroles sont bien dures, bien

injurieuses pour les pauvres ménétriers; et le proverbe : // est comme les violons (5) , qui nont pas de pire maison que la leur^ ne l'est guère moins. On dit encore au propre. (1) Tel est celul-cî : Le parlement n'a presque jamais dansé zarre, et pour ornement un pavillon en forme de gueule de sans Viole. La famille de Viole était ancienne dans le parlement serpent. de Paris et l'on a compté jusqu'à dix ou douze conseillers de celle (U) « C'est une expression populaire. Apolhn vient rarement famille en divers temps. De là le proverbe par allusion au nom de » en France depuis que l'insoUnce du burlesque fait qu'on l'y riustrument de musique viole. » traite de violon Sar. M. Godeau, éunt en colère contre CoUetet, (2) Ge^te mode a régné pendant tout le moyen âge et s'est con- » l'insultait par ce terme outrageux : linuée bien au delà. Dès le ix* siècle, on voit sur un grand nombre , c<^elet, je vous troiiTe un plaisant tMon. de monuments des harpes, des violes, des gigues, des dstrcs, des ^ colletet lui répondk ' pandores, desguitares etdesinstrumentsàventcommelechorus . noo. «>mme;tou. éga«, éUnt ai- dApdion. . et la cornemuse, avec des tèles humaines ou des têtes d'ammaux {ihcl de Trévoux,) sculptées, le plus souvent des têtes de lion et de singe. (5) Avant qu'on eût adopté le mot violonisUt on appelait vûUoh (3) Cet usage a été peu à peu abandonné* Les exemples en de- le musicien qui jouait de cet instrument : Les vingt-quatre vio^ viennent de plus en i^us rares au xviii* siècle. De nos jours, quel- kms du roi. On employait aussi ce mot d'après la signification de ques instruments à vent, tels que le serpent, le buccin et le basson l'ancien terme vielleur, c'est-à-dire, comme synonyme de compas russe sont à peu près les seuls instruments de musique auxquels gnons, de ménétriers : Allez^ous chercher les violons po«r on se soit plu quelquefois à donner une forme contournée et bi- danser. Digitized by Google

VK)LONa 253 donner les violons , pour dire psiyer les violons d'un baU donner une sérénade, et au figuré, se donner les violons 9 pour dire être content de soi, se vanter. Les autres ont dansée et il a payé les violons ^ signifie qu'on a payé les frais d'une chose dont tous les autres ont eu le profit. Gomme exemple de cette acception figurée, le R. P. Joubert, de la compagnie de Jésus, eut la hardiesse de donner la phrase suivante dans son Dictionnaire français-latin, bien qu'il eût dédié son ouvrage à une Altesse Royale, au prince des Asturies : «Les grands font les folles entreprises ou les fautes, et le peuple paye les violons {Délirant reges^ » Archivi plectuntiir). » Je me bornerai à ces citations qui suffisent pour justifier l'assertion que j'avais émise. Le violon et le rebec ayant été rabaissés en prose, ont perdu tous leurs droits en poésie. Ils sont très, rarement employés comme objet de comparaison dans les ouvrages sérieux, et la muse satirique est la seule qui les tolère. Rebec d'ailleurs embarrassait un peu pour la rime ; celle qu'on est naturellement enclin à lui donner est bec. Rabelais , Régnier et l'auteur des Satires chrétiennes n'en ont pas employé d'autres ; or cette rime-là, que je sache, n'est pas tout à fait du style sublime. Les Danses des Morts que j'ai eues sous les yeux ne contiennent point le rebec sous sa forme la plus ancienne. L'instrument du gothique Doten Dantz, que l'on trouvera planche IX, figure 71 , et qui^n'a que trois cordes, me semble appartenir à la famille des guitares (voy. chap. XVII). Quantàcelm du ménétrier de la Danse du Grand- Bâle (pi. V, fig. 29), et à l'instrument donné par Holbein à l'un des squelettes chargés d'éveiller la princesse, instrument dont je me suis déjà occupé en traitant des vielles, on peut les appeler violons ou rebecs, comme étant calqués l'un et l'autre sur le type le plus moderne du dessus de viole ou viole discant, auquel le rebec et le violon ont été assimilés. J'ai déjà dit plus haut, en note, que l'édition de Mérian de la Danse du Grand-Bâle laissait à Tinstrument du ménétrier son ancien carac-tère de viole. Un dessin de la Danse Macabre, du manuscrit n** 7510, 3, de la Bibliothèque nationale, représente un instrument à archet de petite dimension (voy. pi. lY, fig. 25 a), que l'on est tenté de prendre pour une espèce particulière de vielle à trois cordes appelée autrefois du nom de : Gigue, gighe, guige, gige, gygue, gingue. — Il est bien peu de passages relatifs aux anciens instruments dans les écrits des vieux poëtcs où la gigue ne soit pas mentionnée en même temps que la vielle, la harpe et la rote. On en jugera par les exemples que voici : ToK les deduiz ii font oir Par com

piiet home resjoir Gigues, et harpes et stèles. {Dolopathos, xiii* siècle.) Gigue, ne harpe, ne vièle Ne vaucissent une cenele. (Lais de IVisekt.) Cel prince nous ont fait ta figue En harpe» en vièle et en gigue, (Guyot, Bible, ms., xii* siècle.) Estives, harpes et samiers, Vièles, gygues et rotes Qui chanloient diverses notes. [Roman de la Poire.) Psalieres, harpes et vièles, Giges, et chifonies bêles. (Cité par du Gange, v* Vitcla.) Rote, harpe, vielle et gigue et dplionie. {Roman d'Alexandre, xiu* siècle.) Madame Musique as clochetes Et li clerc plain de chanconetes Portoient gigues et vièles Sàlterions et fleuteles. (La bataille des sept arts, xiii* siècle.) Je sui juglères de vièle Si sai de muse et de frestele. Et de harpe et de chifonie De la gigue et de Pharmonie. (Les deux bordeors ribaus, xiil* siècle.) Sez-tu rien de citole. De vièle, ne de gigue Tu ne sez vaillant une figue. {Ibid.) Vus mena giga, l'autre rota. (Raynouard, Lexic, rom, I) Mais quel était cet instrument appelé gigue? Un instrument à cordes ou un instrument à vent? Les au^
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.32% accurate

2S& INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS BAMS LES DANSES DES MORTS. tettfs sont divisés d'opinions à cet égard. .Roquefort, dans son Glossaire de la langue romane, donoe les déiimtiofis suivantes : « GmuB , gige^ sorte d'instrument de musique à vent. — Gige^ espèce de danse. — » Gige^ la cuisse Gigwour, gigueuu joueur de Tinstrumeat appelé gigue ou gige. — Giguer^ coarir, » sauter. — Gigue^ fille gaie , ^ve ^ égrillarde, etc. » Dans un supplément au méoie glossaire, il répète que la gigue était un instrument à vent, et il ajoute que Daute en fait mention dans sa Divine amédie (1). Cette dernière assertion est exacte ; seulement Roquefort n'avait point lu le passage dont il parle, autreme&t il aurait vu qu'il s'était tromt>é sur la nature de rinstrun)ent cité par l'auteur italien* Le dictionnaire de la Crusca, mieux renseigné à cet égard, reconnaît, d'après Dante, que la giga était un iDstrmnent à cordes. Bottée de Toulmoo u a formé aucune conjecture, préférant rester dans le doute ; aussi se borue-t*iI à dire : ce Quant à la gigtie^ l'emnouràche, le micamon et la trépie, j'avoue qu'ils me sont tout à fait inconnus.» Le savant et célèbre JLiesewetter, en rendant compte dans une revue musicale très estimée, nommée la CcecUia{i)t des travaux de Bottée de Toulmon sur les éléments de l'art instrumental da moyen âge, a reconnu, avec sa sagacité habituelle, que la gigue tirait son nom du mot allemand Geige^ expression générique sous la laquelle on comprit d'abord les instruments à cordes de la famille des violes, et plus tard ceux de l'espèce des violons. J'ajouterai que si cet instrument conserva cette dénominatioa en divers pays, c'est que probablement il tirait son origine d'un modèle de vielle principalement en usage chez les Allemands, comme le donnerait à entendre une citation du trouvère Adenès, auteur du roman de Cléomades [3; Tout ce qu'on peut dire de plus précis à cet égard, c'est qu'un grand nombre de monunoeiits prouvent qu'il a existé en France et en Allemagne un instrument à archet de petite dimension, monté de trois cordes et d'une forme qui semble donner lieu de supposer qu'on le distinguait de la rubèbe ou rebec et des violes, surtout à partir de l'époque où celles-ci s'écartèrent de plus en plus du type de l'ancienne lyra^ tel que nous le fait connaître le manuscrit de Saint-Biaise. Cette forme, comme nous savons, avait beaucoup de rapport avec celle de la mandoline moderne. Le corps de l'instrument était bombé et sans échancrure sur les côtés. Il se prolongeait en diminuant insensiblement jusqu'à la partie

supérieure où les cordes étaient fixées. Cette partie se détachait de l'extrémité du cône et se renversait tout di'oît en arrière, ou bien elle décrivait une courbe gracieuse en revenant sur elle-même. D'après cette disposition, le manche n'était que le prolongement du corps principal comme dans l'ancienne lyra et dans la plupart des vielles du xr siècle. Ce fut là principalement ce qui introduisit une différence d'aspect entre la gigue et la vielle à une époque où celle-ci avait un manche dégagé et indépendant. Mais ce trait ne fut pas le seul qui différenciât les deux instruments, et il est à présumer que les proportions du corps sonore, laccord et le diapason offraient des dissemblances qui , à un autre point de vue , empêchaient de les confondre. Une gigue est figurée dans les peintures qui décorent la chapelle de la Vierge dans la cathédrale du Mans, édifice du xiV siècle (pL XVII , fig. 149). J'en ai découvert un autre exemple dans la Danse des Morts du beau manuscrit, n' 7310, 3, de la Bibliothèque nationale. C'est un des squelettes de l'orchestre funèbre qui joue ici de cet instrument dont la forme est gracieuse et élégante. La table en est légèrement échancrée en cœur à sa base; elle est percée près du chevalet de plusieurs trous qui forment un dessin à peu près semblable à la rose de la guitare. Le manche, dont le bout est renversé, se confond avec le corps de Tin(1) e come giga e barfva in tempra tosa naire de ce pays» on ne peut arguer de celte citation qoe rcxpresDi moue corde Jj^^^^^jj^*^^^ ^^^^ sion gigueours d'Allemaigne , doive s'entendre eiaciemeni de la J^ ^j; *. ' mOme manière, et de telle sorte que le nom de payssoii «ne (2) Caecilia, eine Zeitschnft /tir die mustk Welt. (Mainz, preuve décisive de Porigine de rinstrument. Ce nom peut aiusi B. Scholt, t. XXII, 18/i3, p. 187 et suiv,). bien cractériser la nationalité des individus qui jouaient ici de la <3) Et si avoit bon icuiears gigue. En effet, dans le passage suivant : Flaflteura de Behaigne, Et de gigueours d'AUeinalgne, 1 for Uierc were rotys of Almayne, Et flaûteurs à deux dois. And eke of Arragon and Spayne.... {nommi des Cléomades, xiii* siècle.) l'expression rotys of Almayne prouve qu'on faisait usage d'ane Bien que Guillaume de Macliauil fasse mention de la flûte de espèce particulière de rote en Allemagne, et n'implique naliemeot, Bobême (flaUie de Belwigoe), comme d'une espèce de flûte origl- ce q^ serait d'aUleuraerronét que la rotefût origuaiRdeeeiMTSDigitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.08% accurate

YW».OWS. 2dS strameiit Maifieoreaseitieôt, par une de ce» inadvertances^ si communes mx peintres e(atix sculpteors* Fartiste a oublié de figurer les cordes. H est vrai que le squelette ne se déconeerte pas pow m peu : ii promène bravement son archet sur le bois de la tablé, persuadé qu'il fut de la musique et que les^fauQMÎM fen tendent (voy. pi. IV, fig. SS^a). Que la forme particulière de viette que nous remarquons éaxis ce dessin ait été effectivement celle de^la gigue ou bien qu'elle ait appartenu &. un instrument cMsigné par un autre nom , toujours est-il qu'elle a beaucoup de rapport, non seulement avec la figure dte peintures murales de ta cathédrale du Mans et l'ancienne lyra du manuscrit de Saint-Biaise, mais aussi avec un modèle de Geige donné au xvi« siècle par Luscinius et Agricola, le premier dans sa Mumrgia, le second dansrPoovrage intitulé Mu^tea instrumenialis. Il sudit, pour s'en convaincre, de comparer tedesrin donné planche I¥, figure 25 o, avec ceux que l'on trouvera planche XVII, figure 142, et planche XVIII , figure 150; Le nom de Cet^e s'est toujours employé génériquement en Allemagne dans le sens d^iostrument à cordes et à archet, et Luscinius, qui donne à l'instrument dont je parle le nom de Geigê, appelle aussi do^ même no»; mais avec l'épithète de gross Geige^ un autre instrument d'une forme tout à fait différente. C'est une viole à' neuf cordes avec un manche court et large, de profondes et hautes échancrures sur les côtés et un cheviller ployé en arrière comme celui du luth. Ainsi que j'en ai déjà fait la remarque, le verbe Geigen exprimait l'action de jouer des inetFttfif>onl& à cordiset j^archÊt» Autrefois on écrivait gige et gigen. Ir gtge,und ir rolteé (GoUfried ?on Strasburg, Tristan.) £rn ist gige Doch diu rotte, (Wolfran von Eschenbach-, ParcivaL) UÊftmmké ^fmké (Gotlfried von Strassburg.) Ces mots, qui sous cette forme antique se sont conservés dans quelques patois allemands, ne laissent pas de ressembler beaucoup à notre vieux mot français gigtte, que nous avons écrit aussi gige. Ainsi les Allemands ont dit geigfin^ comme nous avons dit vidler^ pour jouer de la vielle k archet ou de tout autre instrumenta cordes; et le mot geige^ employé absolument, a exprimé tour à tour dans leur langue, aussi bien que vitula dans les idiomes de la basse latinité et vielle dans notre vieux français, des variétés d'instruments h cordes et à archet, comme la lyre à archet, la rote et la vielle, le rebec, le violon et les autres violes d'où dérivent le violoncelle et la contre-basse.

Peut-être, à l'époque où vivaient les deux poètes allemands cités plus haut, appliquait-on plus particulièrement ce nom à des vielles d'une petite dimen^on , à celles par exemple qui jouaient un rôle analogue au rebec, et servaient principalement pour faire danser. On n'en serait que plus fondé h les rapprocher de la gigue, qui parait avoir eu généralement cette destination en France et en Angleterre, aussi bien que la rubèbe ou rebec, d'où vraisemblablement le nom de gigue donné à une danse très usitée parmi nous jusqu'à la fin du xvm* siècle, et très connue aussi des Anglais qui la pratiquent encore. Elle s'exécute sur un air d'un rhythme inégal et sautillant, probablement du caractère de ceux que l'on jçuait pour faire danser sui' la gigue. Si l'on cherchait bien, peut-être trouverait-on la preuve que l'emploi de celle-ci n'a pas été sans influence sur la création de certaines locutions populaires comme giguer , courir, sauter, gambader; gigue, fille gaie, alerte et un peu égrillarde; ginguet, petit vin vert assez semblable à celui que le proverbe déclare être bon à faire danser les chèvres. Toutes ces conjectures se fortifient encore de cette circonstance, que ce sont précisément les maHres à danser qui ont conservé l'usage et en quelque sorte la tradition de l'espèce de vielle dont on parle ici. Or les maîtres h danser, faisant partie des corporations roénétrières^ durent se servir pendant longtemps des instruments du métier. Celui dont ils ont fait usage jusqu'au xvii* siècle pour i^gler les exercices chorégraphiques de leurs élèves ne diffère du modèle de Geige donné par Luscinius et Agricola que dans la dimension du coifire et le nombre dos cordes. 11 était plus petit, plus éti oit, plus allongé et avait généralement quatre cordes. Du reste, la forme des deux instruments est la même et la disposition du manche identique, ainsi qu'on peut s'en assurer en comparant le dessin que j'ai tiré de Prœtorius et celui qui provient de la MusHPgia de Luscinius (voy. pi. XVUi, fig. 150, tëi). Du, reste, ces petits violons, dans les Digitized by Google

 derniers temps, étaient bannis des concerts; ils n'étaient employés que par les maîtres de danse qui les mettaient dans leur poche après chaque leçon. C'est ce qui leur fit donner le nom de poches ou pacheUes. Leur peu de son leur valut aussi celui de sourdines. Vers la fin du siècle passé, la poche ou pochette s'attribua les formes du violon. La même époque vit une révolution analogue s'opérer généralement dans la famille des violes, qui, après avoir disparu de l'orchestre des théâtres, disparaissaient aussi de la musique d'église et de concert. De cette nombreuse famille d'instruments à cordes, il ne nous est resté que quatre rejetons principaux. Ceux-ci, en se modifiant, ont produit le violon, la viole actuelle (nommée aussi alto ou quinte) ^ le violoncelle et la contrebasse. En France, ces deux derniers instruments ont été introduits au théâtre dans les premières années du xviir siècle* Ils forment actuellement, avec le violon et la viole ou alto, sous le nom de quatuor, un groupe instrumental qui est la base des orchestres modernes , et qui s'emploie quelquefois séparément dans la musique de concert dite musique de chambre. CBAPITBE TBEIZIÈKE. liés émmm 1m VIELLES (A ROUE). Danse Magabbe, Ma. n* 7310, a, Kbl. nat : a.) Un des (|uatres SqaeleUes-Musidens (pi. IV, fig. 25 6.) — Danse du Gband-Bale : b.) Le Maire. Der Schultheiss (pi. XVIII, fig. 158.)— Icônes Mobtis d'Holbeîn : c.) Le Triomphe de la Mort (Le Charnier) (pL IV, fig. 26). Substituer la roue à Tarchet pour mettre en vibration par le frottement les cordes d*un instrument construit en forme, de luth, de violon ou de guitare, et faire usage de sillets mobiles remplaçant les doigts pour toucher les cordes, et en marquer les divisions sur le manche de l'instrument, ce sont là des artifices de mécanisme dont on eut très anciennement l'idée. ^ La preuve de cette ancienneté nous est fournie par Gerbert, qui a tiré d'un manuscrit datant du ix* siècle une figure dans laquelle on reconnaît de prime abord l'application de ce système (voy. pi. XVIII, fig. i52). La forme de cet instrument est celle d'une guitare moderne. On y remarque trois cordes fixées à trois chevilles, huit sillets mobiles rangés le long du manche, un chevalet sur lequel passent les cordes, une petite roue qui les fait vibrer, une manivelle qui fait tourner la roue, enfin deux ouïes qui sont de simples trous ronds pratiqués vers le haut de la table, près du manche. Tout cet appareil est à découvert. Un mot tracé en lettres gothiques à côté de l'instrument prouve qu'on lui donnait à cette époque le

nom d'organistrum (1). Pour ce qui regarde la manière d'en jouer, on est convenu de s'en rapporter aux indications (1) Dans son Essai sur les instruments du moyen âge, M. de la suUe, on l'a défini sous son nom de vielle, Instmiaent à roue, à Gousscmaker fah remarquer qae ce mot est composé d*in,strtimen- toucbes et à accord. M. de Coussemaker motive de la même tum et d'organum; cl comme anciennement on appelait organum manière Tapplication du nom de symphonia à Vorganistrum, les les intervalles de quartes, de quintes et d'octaves qui conslituaient termes organum, diaphonie et sympJionie ayant été employés prcsalors toute Vharmonie, il en tire cette conséquence que l'instru- que indifféremment, pendant ime certaine période du moyen ment représenté dans le manuscrit de Saint-Biaise devait être un âge, pour désigner la musique à plusieurs parties. Je ne conteste de ceux qui se prêtaient naturellement à Texécution de semblables pas que cette manière d'expliquer l'origine des deux dénominaaccords. l\ présume, en effet, que les trois cordes de Torganis- lions dont il s'agit ne soit parfaitement logique. Je dirai néantrnm n'étaient pas montées à Tunisson, mais accordées de manière moins qu'or^ont^trum et symphonia ont pu s'appliquer k l'espèce à faire entendre l'octave, la quarte et la quinte, suivant le système d'instrument dont nous trouvons un type dans le manuscrit cité décrit par Hucbald. La roue frôlant ces trois cordes à la fois, et par Gerbert, uniquement à cause du caractère générique ou colchaque touche ou sillet portant nécessairement sur les mêmes cor- Icctif qui semble leur avoir été attribué de tout temps. Dans leur» des, rinstrument produisait toujours une sorte d'harmonie. Dans diverses accepUons, on ne pourrait toujours faire intervenir avec Digitized by Google

 que nous fournit à cet égard un monument du xt* ou du xii^" siècle, le chapiteau de Téglise de Bochervitie. I^à sont représentés deux niusicieus ayant un organistrum placé en travers sur leurs genoux. Le premier tourne la manivelle et maintient l'instrument, le second semble occupé à faire mouvoir les sillets (pi. XVIII, fig. 153). Est-ce à dire qu'il ait toujours fallu deux personnes pour jouer de Vorgani$irum ? Ce serait peut-être se prononcer d'une manière trop exclusive que de l'affirmer d'après cet exemple, le seul de ce genre que Ton ait trouvé jusqu'à présent. J'ai vu aussi sur des miniatures de petites orgues portatives aux mains de deux personnes : Tune tenait l'instrument et pressait le soufflet, l'autre touchait le clavier, et cependant on sait fort bien que cet instrument était ordinairement joué et porté par un seul individu. Peut-être la même chose est-elle arrivée pour Vorganistrum. Je serais tenté de croire que celui-ci a quelquefois Varié dans ses dimensions, qui ont pu être réduites de manière à en faciliter l'usage à un seul musicien. Toujours est-il que vers la fin du xii* siècle, et dans un monument à peu près contemporain du chapiteau de Bochervîlle, nous rencontrons un exemple qui semble venir à l'appui de notre opinion. Dans l'un des médaillons sculptés de la façade de Saint-Nicolas de Civray, que M. de Chergé a signalé au comité des arts et monuments, on voit uaorganisirum joué par une seule personne. Cette sculpture d'ailleurs est assez grossière, et il est plus que probable qu'elle ne donne qu'une représentation très imparfaite de l'instrument. Aussi ne peut-on pas bien se rendre compte de l'utilité d'une seconde roue qu'on a figurée dans la partie de la table la plus voisine du manche. On ne saurait admettre que cette roue ait agi en même temps que l'autre sur les cordes, et Pon doit supposer qu'elle avait une destination particulièrOé Du reste, les doigts du musicien semblent toucher directement les cordes, et l'on n'aperçoit point de trace de sillets. Cet organistrum est suspendu par une courroie aux épaules et au cou de celui qui en joue : on a presque toujours porté de cette manière cette espèce de vielle afin d'avoir les deux mains libres pour s'en servir en marchant. C'est pourquoi on lit dans un fragment de la chronique manuscrite deduGuesclin, fragment que je cite plus loin en entier : EtsVoit chasciin d'«ux après lai an sergant, Qui une chiffonie va a son col portant. Ce nom de chiffonie désigne ici Vorganistrum. En effet, le mot symphonia , après être devenu synonyme de l'ancienne dénomination , avait fini par la remplacer tout à fait. On conjecture que c'est dans le xir ou le xiii« siècle

que ce changement de noms s'opéra ; « Symphonia seu organistrum ^if^ dît Jean de Mûris. De symphonia, nos vieux poêles ont fait symphonie et sinfonie\ puis : CaiFOiNiE, chyfonie, chiffonie^ cyfonie, cyfbine. N'orgue, harpe, ne chy fonte Rote, vielle et harmonie. {Estoire de Troie la Grant,) Mnaes, flaostes et fresteles, Tymbres, Ubors et *m/bnw5. {Roman de Dohpathos, xin* siècle.) Psaliere, harpes et Tièles Et giges et chifonies bêles. (Le Lucidairt.) La forme chifonie est celle qu'emploient le plus fréquemment et le plus généralement les auteurs des xui«, xiv et xv« siècles. C'est celle aussi qui détermine le mieux la nature de l'instrument qu'ils se sont proposé de désigner. On ne peut s'empêcher de reconnaître qu'un grand nombre de passages où figure le mot symphonie inspirent des doutes relativement à leur véritable signification. J'ai peine àci'oire le même bonheur Vorganum et la diaphoaie de l'iiarmonie gothique. Que d^instroments différents n'onl-ils pas exprimés! Le second de ces mots, le mot symphonie, s'est entendu d*ane espèce de timbales dont parle Isidore (fsld., lib. ii , Orig., cap. 21) ; il a servi à désigner la lyre {lyris, id est symphoniis), qui elle-même a donné son nom, parmi les Allemands, h Vorganistrum; il s*csl cnccre appliqué à la flûte (tibia symphonia)^ puis au sistre, à la trompclle {sistrum, tubagenus symphoniœ), enfin à différents instruments ù cordes de la nature du clavichordium,.. 35 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.13% accurate

 que dans les deux fragments de la Bible rapportés cî-après, le Iraducleiir ait pensé h, Vorganistntm en rendant symphûniet jmr symphans et symphonies (f). In hora, qua a^cUeritis soiiimoi tuba»« et fistule, et cilharae, AJ heure qye you3 orrez le soun des triblei*s, <ie (resieU de sambucap, et psaltehi tl symphpnicp, el UDiversi generis musi- harpe, de busines, et 9e psaltries, et ùtsymphans^ei de symphocorùin. nies, et de totes manère» de masfkes. (Dfto. iti, 1^ 5.) (Biblït du xti* siècle, IhiJk lU, ▼. 5^) Tu rex fMwuiBilâecreltitiv, ni mnniB bonao^ qaiaudlerfteooiiuni Md ta rof, tu as mys decrcet à cbeKoa boni qe aven ay lé tnta, fiiUib», çilbaifiP* sanbuc^' ei psaberii et symphoniœ^ et soun de estive, de frestel, de harpe, de hume, de paalttie « de «miversi geaeris musiçorum, prosternât se et adoret staluam symphans, el de totes maaeres de.musiks, soi abate et ahoure âarcam, Tymage de or. (tJaii. ni, ▼. 10.) {BiHe dd xii» siècle, l>aii. Hf, ▼. 10.) De m^ô> qui^p^ j^rencoafcre le mot ^t/iwpAonie dans plusieurs de nos vieux poë4^ et daas quelque» 4Uii^imrs:ailf mands, il ne me parait pas prouvé que ce. mot ait toujours été pris daas le saaa que bous ver Bonsdedife. Ce qui motiyetnes doutes à cet égard, c'est que nous trouvons, à une éj^oq^k^ très ancienne, ce taône iiiom ^ sjimphonie également appliqué à un grand' nombre d'instrumeuta de différents geai^s, et aurioii^ aiu; instrumente à cordes, à clavier et à touches de la nature du clavdcembalo ^ du clavicordet éikdt^Cfi i9|e/o#|. e^^, iqslvuin^te qui existaient déjà dq temps- des trouvères, des troubadours et des oié-t nedirel^Un n^nuscrit. du qon^mencement du xv^ siècle donne des détails précis sur leur construction, et J0iéan;a9oi|]|s eib ne le^ trpi|y6 f^a cités comme les autres dans nos vieux poëles« Pour avoir la raison de çe|tQ «nqmillie,. ne pcNirrait^on j)as supposer qu'ils ont été souvent désignés par ce mot de sypiphonie que uot^s "voQlon&attribtier exçlmy^^i^i^Vorgunislrum? Datas. Pr^torius, planche XIV de- sa Sçiqgrt^hia^oq trouve, sous le nomde symphonia^ uu instrument du xvii" siècle , à peu près semblable au elavicymbalum^ et c'est la question de savoir si l'auteur anonyme de VJrl, science et pratique. d^ pleins mmiguet n'a pas eu en vue celle espèce d'instrument lorsque, voulant donner un exemple de ceux dont le son est produit par extension des cordes, il cite les symphonies el marionnettes. Toutefois cette expression, par extension des

cordes j est bien vague, et j'avoue qu'elle pourrait également convenir à la chifonie^ en sorte que, par symphonieê et marionnaUsi\ faudrait entendre des instruments semblables k VorgamshtMu Au premier abord, cette suppositii^n paraît d'autant moins à rejeter pour ce qui est des marionnettes, que la vielle, comme l'orgue de Barbarie, »'& pas laissé de former, qudquefois l'orchestre de la. lanterne magique, et qu'elle règle encore actuellement les exercices des marmottes, d'oJi l'on pourrait inférer qu'il existait au moyen âge une espèce particulière de vielle nommée marionnette, parce qu'elle accompagnait les gracieuses évolutions des petits acteurs de bois auxquels on donnait ce nom. Du reste, il ne sei^ait pas impossible que Ton eût possédé dès cette époque des épineltes ou clavicordes mécaniques analogues ài ceux dont Mersenne attribue il'inventioiisaux Allemands, et qui, dans le xvii* siècle, servaient déjà à Caire danser de petites figures ou poupées, comme celles que met en mouvement, au son de la musique, le méoaiûsme ingénieux des pendules et horloges de la forêt Noire , ou bien celui de nos orgues ou de nos clavecins portatifs à manivelle. Enfin, pour épuiser la source des rapprochements que l'esprit intrigué d'un musicien ne peut A'empéclier de faire à propos du tei'me bizarre dont il s'agit, on cbeixhe encore à découvrir si les marionnettes û'auraiettt point quelque rapport avec la basse de Flandre, ou quelque autre monocorde, dicorde ou tricorde, tel , par exemple , que l'instrument énigmatique du Doden Dantz, dont j'ai parlé ailleurs, et (1) La dissertation sur les instruments de musique des Iliîbreux, deux côk^s el qui rendait un son grave el aigu, d'où se formait ui> jointe dans la Bible de Vence aux figures de ces instruments, con- accord fort agn^ahle a Toreille, Mais le nom de aymphonia, dans Ucnt, à cesujer, les remarques suivantes : « La synjplionie en tant Daniel, étant pris des Grecs, c'est de ceux-ci qu'il faut tirer sa siqa^instrament de musique ne se trouve point dans le texte Ij<? - gnificaiîon. Or, chez cnx, ^tnpAoma a signifté ii»e symfiliOiiie de brcu, mais seulement dans le chaldéc*n de Daniel (Dan. Itr, 5). plusienrt voix ou dephisfyir» instruments, ou fait» ii» iostroneol On croît communément que c'est la vielle. Saint Isidore, sons le à plusieurs \om, comme sont ceux qui ont pl«sifar»cordeâ,< nom de symphonie, semble avoir entendu autre chose (IsId., la vielle dont on a parlé. » lib. III, c. 21) ; savoir, une espèce de lambour que Ton frappait des Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.29% accurate

que Tou voit figurer dans lfie.maius.du*aquelet.teplaûcbe IX, figura 60, Toujours est-il que$i Ton éprouve de l'embarras à recooDaîlre Tespèce propre des marionnettes, on a du n^oins la.preuvet{ue c'était un iostrur Aient à cordes très oonnu dans le xV siècle, car Molinet en fait aussi mention dans sa chaoson sur la prise de Guinegate. M. Magnin a ignoré la oirconstance de 1 -application du nom de snariamieUes h ufi instrument de musique, autrement il n'aurait pas manqué d'en tenir compte dans l'ouvrage si savant et si spirituel à la fois, ou il a etntrepris de faire l'histoire des marionnettes chez tous les peuples depuis l'aQ* tiquité jusqu'à nos jours* Forcé d'en demeurer aux co^eçtures.sur la.forme de l'iastruiuent ailé par Mo* 4inet, nous reviendrons au mot symphonie^ et nous remarquerons que ce mot est prinpipalement employé par les auteurs quand ils énumèrent les ressources de la musique aristocratique, la musique de Qour et de •château. Le terme de chifoni^^ trouve, au contraire, plus fréquemnoentsous.leur.plunoe quand ils font allusion à Tart populaire, à celui que cultivaient les ménétriers du second ordre. Dans ce dernier cas , il& veulent sans doute exprimer. Tespèce d'instrument que Ton nommait auparavant orgonutriàni ^ et que Ton a nommé depuis vielle. Que cet instrument art été frappé d'une sorte de i'éprohation à merard qtie l'usage en devenait plus commun ^ c'est là, un fait incontestable : dès qu'il fut tombé dansjes mains des orasiciens de profession , des jongleurs au service des poètes, des ménétriers au servioe de tout le nfionde , il eesaa 4'être estimé en plus haut lieu. Enfin les mendiants, les aveugles, les écloppés, qui composaient la bande famélique des truands, achevèrent de le discréditer en lui donnant place parmi les instruments qui leur servaient de gagne-pain. Un fragment de ia chronique manuscrite de du Guesclin, citépar du Gange {Gloss. ad. acripf. med. et inf. lat.)^ ne permet pas de concevoir le moindre doute à cetégttrd. On y voit, en effet, que deux ménétriers du roi de Portugal , qui jouaient de la cbifonie, excitèrent Tétonnement et la critique du chevalier Mathieu de Gourmay : IKtVavolt éhnsctmii'wix après lui un sergarit, Qui wie cbffblate va a «on côl portait, Et lideiu roeaestrers 86 v\ont appereinant, Toas deus devant li roy se vout cbifoniant. Et que vous semble, dit-il, sont-ils bien souffisant 7 . '. . . . •. . . T'feTOos'iray c^ânt Sbs mipa^de France^t »nipays Ronitatlt, Ne vont tels iostromeots fors aveuglas periaDt ; Ainsi vont H aveugles et ii povrestruant, t)e si fors Instruments li bourgeois

es battant , ^Et Tappella delà im instrtimenttrtiant; Car il vont dham en Imis Icnr instrumttit |M»rtaiit ' Et demandant leur pain» rien ne vont refi^anX, etc« Aynierrc du Peyrat ("1) et Gerson (5) confirment ce témoignage, et le poëte feustaôhe Deschamps dit : Aveugles chifbrtie aura. Je crois tiîême que la préférence -accordée au hoih de ebi fonte sur toutes les autres appellations ^lertt précisément de ce que cette fornie réveillait une certaine idée de mépris par suite de son apparente anafogie avec d-autres termes exprimant la même idée, comme \éi^foAe la basse latinité qui désignait un histrion de la dernière classe, d'où chiffones, et enfin chiffons, c'est-à-dire hommes^ choses de nulte vakur, tmii que'nous Fapprend du Cange (8).^En tous lieux on a désigné la chifonie de (I) Quidam sympboiiia luilebant, (3) « CiPO, Italis Ct/fonc, Gardo, garcliinculus. Ugutio : Histrio, OrbatosiQimiie exaltantes. ^ ^^^^^ ^iff^ i gesiiculator, joculator, qui diverses gestus cl habi(r.e de CHarlemagne. Voy. précé.icmment chap. V, p. 1 77.) J representare. Hinc foftC nostri Ckifon , pro (2) « Symphon.am pulant aliqul vieliam, vel rebecam, quœ ^^^^^^^^^ . minor est, A vero rect.us exisi.malur esse masicn.n lale instru- ^^ .ocemCangios noster ab Halo cWffone derlvari .mentumquaIes.b.vindicaveruntspec.alileripsicœci.Haîcsonimi , J' J.\„„on dlci posset, vile calceaw^^^ nrrddit,dnmuna manu re vol vitur rota parvula thure linita, et J dktum fuisse CW/ron«.quodCifon..»eùganeonesnfMK. .peralteramappHc^«re.cumcertîscla ^ei;;^^^^ med. et ,,proutmaa.ara,ubiprodiversitatetractuumrotœ, varietashar- ^« Le peuple dit encore d'tmepe«ontie fafWe et d'un ta^ Digitized by Google

 manière à ne laisser aucun ^oute sur le peu de cas que Ton en faisait et sur la condition infime des gens qui s'en servaient babitnelleiinient. Les Allemands, qui l'avaient d'abord appelée lyra, parce que la lyra était aussi primitivement chez euk une sorte de violon, ajoutèrent à cette dénomination des épithètes caractéristiques, d'où lyramendicorum^ lyrarustica^ lyrapagana. Lyra ayant fait Leier ou Leyer dans leur langue, ce dernier mot donna naissance à des locutions proverbiales qui ont conservé jusqu'à nos jours un sens ironique, et qui se prennent en mauvaise part. Ainsi le verbe leyem correspond, au figuré, à nos expressions françaises, vietler, larUemer^ lambiner , radoter^ répéter toujours la même chanson^ et teyem, comme vtc//er, peut aussi bien s'entendre du violon proprement dit que de la vielle ou violon à roue, en allemand Drehleyer. Au xvii* siècle, Praetorius donne des dessins de cet instrument, sans en parler, dans un article spécial. Il le qualifie d'instrument de paysans et de mendiantes {Bauwren und umblàuffenden ff^eiber lyre) , par la raison que de pauvres femmes du peuple en Allemagne s'en servaient pour demander la charité, ainsi qu'on Ta vu faire de nos jours aux Savoyardes, notamment à celle qui devint célèbre à Paris sous le nom de Fanchon la Vielleuse. En Italie, quelques uns appelaient la chîfonîe, ou vielle, girondaribega^ tnrfrumento vt/e, dit Doni, qui ajoute qu'on l'employait en France associée au galoubet, ou flûtet , nommé flûte des vielleurs (4). De tout ce qui précède, conclura-t-on que la vielle n'ait jamais été estimée? Ce serait une conclusion beaucoup trop rigoureuse. La vielle eut dans l'origine sa période de gloire. Elle fut vantée par les troubadours, les trouvères, et figura avec honneur dans les concerts aristocratiques de cour et de château ; mais' à mesure que les musiciens qui la cultivaient descendaient eux-mêmes les échelons de la considération publique, elle perdait la faveur dont elle avait joui, et devenait un instrument subalterne. Au xviii* siècle, les ménétriers la prodiguaient dans les bals et dans les guinguettes, dans les foires et dans les fêles de village, tantôt pour faire danser le public, tantôt pour accompagner des exercices d'ours, de singes et de chiens savants. Pourtant, à cette époque, elle sembla recouvrer momentanément quelque faveur, et fut même réintroduite dans les salons. Quelques gens du bel air, comme on disait alors, et surtout les petites maîtresses, eurent la velléité d'apprendre à en jouer ; mais les railleries dont ce caprice fut l'objet (2) de la part des

amateurs qui se piquaient de bon goût, détermina de nouveau l'abandon de l'instrument. Loin d'être réhabilité, il retomba de plus belle dans le domaine de la musique des rues, pour y devenir le gagnepain des petits Savoyards avec la lanterne magique et la marmotte en vie. J'ai dit plus haut que l'une des acceptions restreintes du mot lyra concernait chez les Allemands la chifonte; c'est sous ce nom, en effet, qu'un ancien modèle de cet instrument se trouve désigné dans Lusoinius. Celte chifonie allemande , d'une forme lourde et écrasée, tient de la viole et du violon par son coffre , et du luth par son manche , qui est replié d'équerre dans la partie supérieure. Elle a quatre cordes , huit marches ou sillets, et deux ouïes en forme de c. La roue et le manche sont recouverts comme dans les vielles modernes (voy. pi. XYIII , fig. 154). D'autres modèles de lyres ou cAi/onte* allemaiîdes, moins anciens que le précédent, et tirés de Praetorius, sont ceux que Ton voit figures 155, 156 et 157. A la figure 1 55 se rapportent les deux vielles qui appartiennent aux Danses des Morts allemandes. L'instrument qu'elle représente a quatre cordes et treize marches ; le clavier est placé au milieu de la table de résonnauce , et non plus comme autrefois et comme dans le modèle de la Danse Macabre, en a, sur l'un des côtés de rinstrument. Cette vielle a une forme assez agréable , et qui se rapproche de la fonne moderne. Je crois (i; Doni parle d'une sorte de flûte française qu'il recommande (2) On publia même quelques brochures où cet engouement pour Taccompagnement des pièces vocales scéniqoes. C'est celte pour la vielle est assez spirituellement tourné en ridicule. II en est espi'ce de flûte, dlt-11, nommée pâte des vielleurs, qtte l'on em- une très amusante et très bien écrite, qui a paru sous le litre suiploie en France, et qni n'a vers l'exirémilé que trois ou quatre vaut : Lettre de Monsieur Vabbé Carbassus à Monsieur de '^^» trous. On la lient de la main gauche, pendant que la main droite auteur du Temple du Goust, sur la mode des instrumetits de bat le tambourin ou bien fait tourner une espèce de vil Instrument musique. Paris, veuve Allouel, 1739, in-8*. (o si gira certo insirumento vile) appelé par eux (par les Françai») vielle j et par quelques uns, en Italie, gironda. Ladite flûte, ajoniet-:l, est extrêmement dOQce. Digitized by Google

VIELLES (A ROOS). 961 qae la chifonie pendue aux flancs du squelette dans le dessin du Grand^BAIe, en 6 (pi. XYIII^ fig. 158), et dont on ne voit qu'une très petite partie, doit avoir été conçue d'après ce modèle. Quanta celle qu'HoIbein a eu la plaisante idée de donner à une vieille dont la présence en coniette parmi les musiciens belli* queux du charnier est tout à fait comique , elle est placée d'une manière très visible dans les mains de la îongleressOt qui tourne la manivelle avec ardeur, et semble exécuter très consciencieusement sa partie^ Il est assez singulier que parmi les nombreux instruments du Doten Dantz je n'aie pas rencontré une seule chifonie. Mais le beau manuscrit n"" 7S10 de la Bibliothèque nationale m'en a offert un exemple remarquable en a. La vielle française , dont l'un des quatre squelettes de l'orchestre mortuaire fait tourner la manivelle , est très élégante et d'une forme originale. Elle a six cordes, deux ouïes et un certain nombre de marches placées sur le côté. La roue est munie de son couvercle ; le spectre osseux la tient sous son bras gauche, et tourne la manivelle avec sa main droite. Les deux instruments, figures 156 et 157, que j'ai empruntés à Prsetorius, ont cela de remarquable, que l'un est un violon & touches, c'est-à-dire aufond le même instrument que la vielle, sauf la roue qui est remplacée par l'archet, et que l'autre est une vielle ou chifonie sans clavier, ce qui donnerait Heu de supposer que l'exécutant touchait les cordes avec les doigts, comme paraît le faire le musicien représenté sur l'un des médaillons sculptés de la façade de Saint-Nicolas de Civray. Le premier de ces instruments était désigné en Allemagne sous le nom pavticu^ lier de Schliisselfiddel (violon à clefs ou plutôt à touches) (1). S'il s'en présentait de plus anciens modèles, je n'hésiterais pas à. le regarder comme ayant formé la transition de la lyra^ ou violon, à la vielle, ou chifonie, ou du moins comme ayant opéré la fusion du mécanisme de ces deux instruments. Ce qui prouve que la vielle ou symphonie procède directement du violon, et n'est autre chose qu'un violon organisé d'une manière artificielle, c'est que, dès l'origine, on a été enclin à rapprocher ces instruments dans les dénominations. Gerson dit : Symphoniam putant aliqwvteUamf vel rebecam^ quœminor eÈé. Lyra^ nom de l'antique espèce de violon à une corde, et d'une espèce de viole très usitée en Italie , est devenu celui de l'instrument à cordes, & roue et à touches dans les expressions lyra pdgana, lyra rustica, Leier ^ Bauemleier. L'habitude que l'on avait prise de donner une origine commune aux instruments dont je parle détermina, environ dès

le xv* siècle, la double acception du moivielle. Ce mot, employé jusque-là pour désigner l'instrument auquel on donnait aussi le nom de t^tofe, fut transporté à la chifonie. On trouve dans un ouvrage de cette époque, dans le Pèlerinage de la vie humaine ^ du Ms. n* 7211 de la Bibliothèque nationale de Paris, un musicien jouant d'une vielle semblable à celle dont on se sert de nos jours , et accompagnant ce texte r c< Qui viellit, d'une vielle avec son chant. » Cette double acception du moivielle a entraîné toutes les erreurs des auteurs modernes relativement à la rote. Quand ils ont trouvé dans les anciens glossaires, et encore autre part, ce dernier nom expliqué par lyra et vidle^ parce que la rote, la lyre et la vielle appartiennent à une même classe d'instriiments à archet (2), ils ont songé à l'acception ta plus moderne du mot vielle , et , se fondant sur l'idée que rote venait deroto, roue, ou de rotare, tourner la roue, ils ont conclu que la rote du moyen âge n'était autre chose que notre vielle actuelle, c'est-à-dire un instrument à roue et à clavier (3). On a reconnu le peu de justesse de cette opinion quand on a su^qoe rote ne dérivait pas de rotare ou de rola\ mais de chrotta ou crota^ mot tiré des langues du Nord, et dont la signification collective embrassait plusieurs instruments celtiques de même nature (4). Enfin, tous les doutes à cet égard se sont dissipés aus(1) En français et en termes de serrarerîc, un loqnel h vielle est Uquaires, M. Hlppolyie Langlois de Rouen et M. Douce de Lonun loquet qui s'ouvre avec une clé et qui soulève le battant du dres, ont pris pour une rote une grande vielle à roue du cliapileau loquet au moyen d'une pièce coudée en fornie de manivelle. de Bocherville. Le sentiment de M. Fétis, du moins tel qu'il l'a (2) Dans le cas où le mot rote ne s'applique pas h ime harpe, exprimé dans un article de la Revue musicale, inUiulé Du roi de& d'après ce que J'ai dit à ce sujet, chap. XIV et XV. violons (8* année, n" 7, mars 1827), et dans sa Musique mise à la (3) On lit dans le glossaire de Roquefort : a Rote, instrument portée de tout le monde, ne diffère point de celui de Roquefort, «qu'on a appelé depuis tn><le; il était monté de cinq cordes accor- a L'instrument que nous appelons la vielle^ dit-il, se nommait » dées de quarte en quarte. La chanterelle, ut, sol, ré^ la, mi, lebour- rote dans la langue romane. » » don. Ce nom vient de rota, roue. • On voit que Roquefort n'était [U) Voyez les explications relatives à ceUe étymologie, au cbapas bien fixé sur la nature de l'instriunent nommé rote. Deux an* pitre Violons et aumot Crout. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.08% accurate

ifiSi INSTRUMENTS REPRÊSSnOÉS pkKS VBS DANSES DES MORTS. ^tiôt qu'il a été i>eGii[iqnu que.le hùib de^tè/fe aivait etfrUMs accel^iofls diflKrMtes, et: s1éta»t origloÉirefaBSiit ap^^Ii^qtté à lHaptrum6ntàftr<*et flôHraîéaujfHird'hu^ ...Lei dodbte.stgftiritotioD du mot vidie vend ce mot difflcllë à mtel*pf éter ti^tme inanière ^acte dana'tes Mteurs qui l'ont emplojyé à partir do xv« siècle/ H en est de çnêmè du noindt^idkun^qmj^t^'m^ Uadre aussi bien de oeux qcii jouaient de la Tielleià archet et princspalettieiit du ribec, que des mmt^xM qui jouaient de k vielle àioue/ouehifonîe. Il est prouvé d'ailleurs que ee nom de vteMetim ou niMwo^ cqmmd le erowder des Anglais fft le Piedkr des Allemands, était dans un sei» général synônyinfe iàe>àâiiâ «le inénétriers. De là la difficulté d'en reconnaitre la véritable acception, quand les aûteuns.ue deéaeaft auaun détail de nature à préciser l'espwe d'instrument qu'ils entendent attribuer aux viélteors qUifoueot ^B rôle dans leurs récits. Tel est, ce me sembie^ ie cas du passage euivaiit tiré de Babéiaid : « iiepeuple » de Paris est tant sot, tant badaultet tant inepte de nature^ qu'ung basteieur, urig porteur de 'rogatons^ » ung mulet auecquesses cymbales, ung vielleuz au milieu d'ung carrefour, assemblera plus de 'gens que » ne ferait ung bon prçscheurévangélique. » (Rabelais, Gargantua, liv. 1, chap. tvn.) Toutefois, par celte citation, on voit combien les vielleurs étaient aimés du peuple. Il est des contrées de la France où l'usage de la vielle à roue s'est perpétué. De même que nous rétroayons en Bretagne, dans les mains des èar^s ambulants, une des espèces les plus vulgaires dd crout des bardes gallois et bretons, le rebek ou violon à trois cordes (2), de même nous retrouvons dans quelques parties de la Normandie, aux noces et aux fôtes de village, la chifonie conaposant à elle seule ie modeste orchestre au son duquel daijsent les paysans. Souvent le musicien qui en Joue, te mcifetf©, oouirae pn*l encore, n'est qu'un pauvre aveugle qui justifie à son insu le dire do poète : Aveugle thifmie aura. ^ Au xvii* siècle, la vielle n'avait perdu ni son caractère primitif, ni ses anciennîw dénoraiiriâtiwis. Vsm son Harmonie universelle^ au livre des ÎJwtrMiénte.'le P, Meni^Hte én$onee>de fo matiière suhr&iit^ position qui la concerne;: « Expliquer la figure, Faocordet r«ai4eBduedè'la«ymji*t>mci)u de lavfyfe,iïue >^ quelques uns appellent ^re^-et'lese«pma^^e# qui foôt-lejeu des violes. i> Ces tnôts, çtwjgifelfttbmiîajipetten/LYRE, fant supposer que nous avions

efnpninté:aax Allemands l'un d^ n«nBquHlsîdclhnaiBi>t^cominunéaient à la chifonie. En Kalie, ce hom dftjiirmfelfliïpHquBit, comme il est dit ailleurs, à nnekkfe variétés de la viole. Du temps du P, Mersenne, la vi^ôHe tï'àvait pifô encore repris faveur en ^rairee. qL« dwtrécttt dont elle était frappée fournit à cet estimable savaintrooeasion de fuir^ entendre au nomde l'art de nobles paroles contre les préventions inspirées.par un sentiment de pédantisme ou d'aristocratie : «rSilesfeonuneB decon» dition, dit-il , tauchoient ordinairement la symphonie, que Ton nomme mdle^ elle neseroit pasmales^> prisée qu'elle est; mais parce qu'elle »n 'est touchée que par les pauvres et particulièrement par. les V aveugles qui gaignent leur vie avec cet- instrument, l'^n en feit moins d'estime que des autres, quoy V qu'ils ne donnent pas tant de plaisir. Ce qui-n'eropesche pas que|c ne Teaplique icy, puisque la aeience » n'appartient pas davantage aux riches qu'aux pauvres, et qu'il n'y a rien de si baa ny de si vil .dans la « nature ou dans les arts qui ne soit digne de considération. » Après oet exorde, leP. MersenneipartejQnCi) De la Borde, qui n'est pas toujours exact, tant s'en faut, rote. De même que l'appllcalion des marches et des sillets mobiles l*«t dn moins dans sa définition du mot vielle-. « L'insirument a été fuite à des Insirumenfs de la nature des vielles ou des violes ainsi nommé dans nos vieux fabliaux, dit-il, était le même que d'une mo^eniie grandeur, de môme on peut avoir en ndée. de notre violon. » {Essai sur la musique anc. et mod., t. I, p 305.) tenter la même chose pour des basses de viole comme la rote, ce Pour ce qui est de la rote, qu'il trouve écrit dans Euslachc nes; qui nous expliqweri^ il- fort bien pourquoi Vor§anistrum^ au lieu Champs Rhote, il se borne à dire : « On croit que c'élait une espèce d'élre mis en. jeu par un seul' muslcieu, exigeait le concours de de guiitare. » (Ibid., p. 36/i.) deux individus qui le. plaçaient hovizontalemenl sur leurs genoux. ' tes observations ci-dessus concernant rinlcrprétaUon du mot Cette manière de tenir rinslrumenl ferait supposer que les grandes me nVmpêchent pas d'admetire que ce mot ail été quelquefois vielles ou cbifonics du Xi* et du xu* siècle ^avaient à peu près le» appliqué à la vielle à roue, surtout' quand celle-ci avait, comme dimejisions.de notre violoncelle. dans le chapiteau de Bocherville, une forme ei une dinieDaiin qui . (2) De la YillemarqHé» Bar^s-Breiz /clients populaires de la édrtiblafent se rapprocher de la forme, et de la dlmeasio^de la Bret^i^iv u l, p, 32. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.03% accurate

gmiBétit de la vielle , et la description qu'il en donne prouve qu'aucun changement essentiel n'avait été apporté au principe fondamental <le cet instraiaent. On sa bomuiàen varier les dimeœions et qud^qaefel((kis (K^oaiitions extërieuresit soH eir modifiant la â»rme du coffre^ sroit en augmentant le nombre des cordes et celmdœ touches. Le&viellea^au corps de lutfa avaient généralement six cordes de laiton, celles au corps de guitare n'en avaient qm quatre. Les cordes dont on obtenait les intonations par le moyen du clavier, au nombce de deùX) étaient tendue» au milieu de Tinstruraent; les autresi qui étaient des cordes ib vides, servant de hùurdônSy paspâient de chaque côté du coffre en debord de la boite qui contenait les sautereaux du davier^^ On les appelait ooncfes de VaceMi^ et Ton envoyait pour les distinguer des termes spéciaux tels que tftmj»&ià trompette^ fxm^dton dBlatromjm^ etc. La tpcuoape sjerv^it k animer rinstruofônt. Par un procédé aitakKgûe àcelut qui produisait le frémiaaementde la grosse eorde de la trompette marine, on faisait passer celle-ci sur le premier chevalet qui était mobile» et Ton pouvait la tendre plus ou moins fortement contre la roue au moyen d'une autre petite corde de boyau qui tenait à celle-ci et était en outre fixée à une cheville qu'on tournait à volonté afin de mettre la trompe au point nécessaire pour que la roue la fît frémir. Ce frémissement, comme celui du monocorde à archet, était réputé une excellente imitation du son de la trompette et un très bon accomBfi^jfB^i^^^ po^f les^ airs di» di^|P«ewCe]^p^ant on Ta supprimé toutes les fois qu'on a voulu imprimer à la vielle un caractère plus.sérieux et y faire entendre des morceaux d'une certaine valeur artistique. Du reste, je ne crois pas qu'à l'époque même où elle retrouva un moment de vogue, elle ait souvent ^figuré dans les concerts. On composait pour oes sortes de fêtes m^calés des pièces de vielles, mais qui étaient incitées par d'autres instruments. Celui-ci n'q, pas été empjoyé, -que je sache, dans les orchestres modernes, si ce n'est peut-être çxcaRtionnellement. Quelque co^ipliqjiée qpe soit la vielle et quelque avantage qu'elle puisse ofl*rir sous le rapport de l'harmonie, il est juste de reconnaître que le P. Mersenne était beaucoup trop prévenu en sa faveur, «t qu-elle a h« son grêle, zéeayant ekmaift^ toat^fait propre àjusti* fier respèced'oeitâcifime tient elle est firi^pée depuis longtemps* Le système de la roue uniea» clavier poor mettre en^ vibration les cordes a produit des* viiriétés dont en peut rapporter Torigine à la vielle,

mais qui ont pris place dans une autre classe d'iustruments* Ce sontî les épineUes à roue ou h jeu de videê^ dont Tinvention est beaucoup plus ancienne qu'on ne se l'imagine % « Il y a^ plus d'un Siècle, dit Mv Fétis, qu'on a essayé pour la première fois de donner aux instruments. ^ » clavier la faculté de soutenir tessons à l'exemple des ijistruments^ archet. Vers 1717, un factew de clavecin »dô Paris essaya dé pésoudre la difficulté dans un instrument qu'il nomoia., clavecin tiieUe^ parce q^'il res^ » semblait à une vielle posée sur une table; au lieuv^d" archet, il y avait mis une roae,.et le son était senp|<7 » WaWe-à eehii d'une vieHe. Cet instrument fu4 appr^wvé par l'Académie des sciences. » M, Fétis aurait pu sftos.serapvte PefK)rter Heaucoup plus haut, l'origine de cette invention, qui était déjà cQunue et pratiquée en Allemagne dans le xvii« siècle, et, selon toute probabilité , plus anciennement encore.* Ce qu'en sait d'une, mapière positive, c'est que vçrs Tan 1610 un musicien de Nuremberg , nommé Hans Haydën, l'atné, imagina de ce^nstruire une espèce parliculière de chvicymbalum dont les cordes élaicjît mises en vibration au moyen de six roues recouvertes de parchemin et enduites de colophane. Comme ces roues faisaient, l^s, fonctiMs d'archetts et que l'instrument auquel elles étaient adaptées avaientla forme et l'apparence du c/ai;tn/fwfrai«m, l'invention de Hans Hayden fut baptisée des noms de fleigen-^ werk, Geigen-instrumenl (instrume7U'Violon)etGeigen'Clavicymbel {violon-clavicymbalum). Prsetorius, en donnant la. description- et lafigure de cet instrument (1), dit que probablement le mécanisme de la vielle en suggéra l'idée. H en fait du reste un grand élc^e, et engage cea» qui seraient tentés de déprécier cett^ invention, à cause de sa proche parenté avec la lyre rustique {lyra mendicorum ou Bawrenleier), de ne point se proi>oncer avant d'en avoir fait l'essai. Que lar tentative du citoyen de Nuremberg ait eu le carac(1) Prœioriiis, Si/n^ mus.y l. II, pars II, p. 67 72, el Scia^r.^ U^. lU* Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.20% accurate

a» INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DANS LES DANSES DES MORTS, tère d'une véritable invenlion, ou, ce que je croirais plutôt, simplement celui d'un perfectionnement^ toujours est-il qu'elle ne demeura pas infructueuse, car la vogue des clavecins à roues parait avoir été fort grande en Allemagne pendant tout le xvii' siècle. Elle ne tarda pas à se propager en France où^ d'après le P. Mersenne, on n'employa d'abord qu'une seule roue pour agir sur les cordes des épinettes : « Quant » à l'invention des épinettes, dit-il, qui servent pour les jeux de violes, Ton s'est servi jusqu'à présent d'une » grande roue toute seule, sur laquelle portent toutes leschordes de Tépinette, comme font les quatre de la » vielle, ou de cinq roue& différentes parallèles, comme l'on fait en Allemagne. » Les lignes qu'on vient de lire sur l'application de la roue aux instruments à clavier ont été écrites soixante ans avant que le facteur de Paris cité par M. Fétis ait revendiqué auprès du public et de l'Apadémie des sciences l'honneur de cette prétendue création. D'autres essais tentés dans la suite sur les mêmes bases ont aussi passé pour des inventions ou des perfectionnements d'une date récente. Us ont produit un certain nombre d'instruments mort- nés, dont les noms mêmes sont à peine connus (1). GBAPITBE QnATORZltKE. «ta repwémmmiém dans lem Danseti <!•« Marts. PSALTÉRIONS. — TYMPANONS. Der Doden-Danti : a.) Le Jeune Seigneur. Der Junkher (pi. VIII, flg. 5U)* — b.) Le Docteor. Der Dactar (pi. XI, flg. 68). ^ Igores MOBTU cTHolbein : c.) U Vieillard (pi. XIX, fig. 106). Les instruments composés d'un certain nombre de cordes tendues obliquement, verticalement ou hori* zontalement sur un corps sonore , et touchées , soit avec les doigts , soit avec un petit instrument nommé plectre, étaient extrêmement nombreux dans l'antiquité, et passent pour avoir précédé l'invention de ceux ijonl les cordes sont frottées avec un archet. Bien qu'ils se présentent sous des formes caractéristiques chez 'divers peuples, ils sont communément désignés et même confondus sous les noms collectifs de /yre, cithare , j)saltérion, noble, harpe {2). Cependant, prises dans un sens restreint, ces dénominations ont des acceptions •différentes , et s'entendent de quelques types principaux auxquels on a coutume de rapporter toutes les -variétés d'instruments à cordes pincées avec les doigts ou touchées avec un plectre. J'en vais donner un <exposé succinct, afm de mieux faire comprendre d où provient le psaltérion, '(1) Tel est celoî que fit

entendre, ver« la fin du xviii* siècle, un Judideoses : « U est bon, dlt-41» de faire cette reoiarqne générale mécanicien de Milan, nommé Gerli, celui que mit à TExposidon » avec Euphorlan, dté dans Athénée, qneles anciens instruments de Tindustrie, en 1806, Scbmidt, facteur de pianos à Paris. D'au» » à plusieurs cordes sont souvent confondus et Hé diffèrent guère très encore tels que : » entre eux que de nom. Gomme ils sont très andêas, fi leur est VorcîiestrinOf du mécanicien Pouleau, qui parut vers iStO ; » arrivé divers changements qoi leur ont fait donner des dénomiLe violonH^imbalo^ de Tabbé Grégoire Trentin ; » nations nouvelles, quoiqu*au fond il y ait entre eux très peu de Lt sostenante piano forie^ de M. Mottde Brighton; » différence. Ainsi, quand on voit que les uns leur donnent trois Le jp/6c<ro~eupAone que fit entendre, à Paris, en 1828, M. Gama d cordes, d^autres sept, d'autres dix, d'autres douxe, d'antres de Nantes; » vingt-quatre; que ceux-ci disent qu'on les touchait avec les Le polypleciron de M. Dietz. » doigts, et que ceux-là enseignent que c'était avec l'archet, ou que Dans la plupart de ces nouveaux modèles de l'antique clavecin à » les uns font leurs cordes tendues de haut en bas, et les autres de roues, des archets de crin avaient été substitués aux roues, suivant » long et sur le plan , on ne doit pas pour cela en conclure aussitôt les indications du père Mersenne. a Un archet de crin bandé dessus » que ce sont divers instruments et qu*il est impossible que des » ou dessous les cordes, disait-il à l'endroit que nous avons cité n choses si dissemblables soient appelées du même nom. Itien » plus haut, imileroit mieux la viole si l'on pouvoit remédier à tous » n'est plus ordinaire, dans ces sortes de choses, que de les com> » les accidents qui en empeschent le mouvement. » C'est la solution » prendre tantôt sous un nom générique, tantôt de les exprimer par de ce problème que les auteurs des différents essais dont J'ai parlé » un nom particulier, » (Dom Galniet, Dissertation sur les instruont eue en vue. ments de musique des Hébreux, Bible de Vence, t IX , p. 661 (2) Les réflexions de Dom Calmet, à cet égard, sont tout à fait et suiv.) Digitized by Google

P8ALTÉRI0HS. ^ TYMPANONS« 2«f Ltbk.— La lyre, dont lés anciens ont attriboé l'invention, tantôt k Àmphion, tantôt à Mercure» s^ oem« posait d' un corps sonore formé primitivement, à ce que Ton croît, d'une simple écaille de tortue et surr monté de deux branches en forme de bras, réunies vers le haut par une traverse à laquelle étaient 0xée$ les cordes. Diodore de Sicile, en parlant de celle que Mercure inventa, dit que ce dieu y mit trois cordes; mais la lyre en reçut, dans la suite, un plus grand nombre : elle en eut quatre, cinq, six, sept, et même huit. Ces cordes se touchaient avec les doigts ou bien avec une sorte de crochet nommé />Jec(r6. Quelquefois elles se prenaient des deux mains : cela s'appelait jouer en dedans et en dehors* Les mythographes con? statent l'importance de la lyre comme instrument symbolique, et cette notion nous donne la clef de cer* taines fables que l'on a souvent prises* pour des exagérations ridicules, et qui ne seraient en effet que cel4 si on les dépouillait de leur caractère allégorique. Cependant les anciens ajoutaient sincèrement foi aux effets merveilleux de la lyre : la raison en est qu'ils aimaient passionnément cet instrument et qu'ils le cultivaient avec une grande supériorité. Les poètes» les guerriers, et en général les personnes du plus haut rang^ tenaient à honneur d'y exceller ; les chantres divins dont parle Homère s'en servaient pour accompagner les poétiques accents de leur muse. On attribue aux bardes des populations celtiques la même coutume. Selon Ammien Marcellin , l'instrument dont ils faisaient usage était une lyre. Diodore de Sicile dit seulement semblable à une lyre; d'autres s'énoncent différemment, et parlent d'une harpe ; d'autres encore mentionnent une cithare ou un psaltérion (1). Oa ignore, du reste, si la lyre existait originairement dans le& Gaules, ou si elle y fut introduite par les Grecs ou par les Romains : toujours est-il que des monuments qui appartiennent aux premiers siècles de l'ère chrétienne, et même à la première période du moyen ftge, en contiennent des représentations. On cite çntre autres un manuscrit d'Angers du ix* ou du x* siècle, et un autre de la bibliothèque Cotlonnienne, oii i\ s'en trouve des dessins grossiers. Les peuples germaniques ont possédé très anciennement un instrument à cordes à peu près semblable & la lyre antique. Il en différait néanmoins, en ce que les deux branches superposées au: corps sonore se réunissaient et s'arrondissaient en plein cintre vers le sommet de l'instrument, de façon que cette partie, au lieu d'être ouverte comme dans l'instrument des Grecs, était fermée. De plus, les cordes

posaient sur un chevalet et se trouvaient fixées à un cordier à la base du corps sonore ; enfin, les côtés de l'instrument étaient légèrement échancrés : toutes particularités qui semblent dénoter un acheminement de la forme originelle de la lyre proprement dite vers celle des instruments à archet dont le violon tire son origine. Dans plusieurs de ces modèles, le crout ne laisse pas d'avoir une certaine ressemblance avec la lyre teulonique décrite ci-dessus, et dont le dessin est donné par Gerbert sous la dénomination de cythara ieiUonica, d'après un manuscrit du ix' siècle. (Ces mots cythara teukmica sont une preuve de l'assimilation de la lyre à la : (I) « Et bardi quidem forlia virortim illustrium facta lierolds notes sur les JKfart^rs, Chateaubriand, qal n^aTaSt pas bien lo, sans » composita versibus , cum dukibus \yvœ modulis cantitarunt. » doute, le texte de Diodore, et qui tenait probablement à se Justifier (Amm. Marcel., lib. XV.) — « Suni etiam apud eos mellci poelae d'avoir fait Jouer à Velleda de la guitare, avance un peu légèrc» quos bardos nominant* Hi ad instrnmenla quaedara lyris similia, ment ce qui suit : « Les bardes ne connaissaient point la lyre, en» borum laudes, illorum vituperationes décantant. » (Dfod. SiCf » core moins la harpe, comme les prétendus bardes de MacpherUb. V.) M. Ampère, dans un travail sur les bardes, inséré dans la » son. Toutes ces choses sont des mœurs fausses qui ne servent Bévue des Deux Mondes, donne aux bardes la rote, et dit que la » qu'à brouiller les idées. Diodore de Sicile (lîv. V) parle de Tinroic était une lyre. C'était, sans doute, une manière de concilier le » slrument de musique des bardes, et il en fait une espèce de citémoignage d' Ammien MarcelHa avec cequeles investigations des » tliarc ou de guitare. » L'illustre auteur des Martyrs n'a point modernes nous ont révélé toucliaut la nature des instruments des fait attention qu'au nombre des autorités invoquées par lui un peu bardes. Or, nous savons que la rliole ou rote, et la liarpc, étatent les auparavant (noie de la page 155k) pour jusUfier l'exaciitude de tous inslrumentsde prédilection des bardes bretons du VI* siècle,'et, selon les détails de son poème relatifs aux druides et aux bardes, se toute probabilité, de leurs prédécesseurs. La forme de ces inslru- trouvait le passage même de Diodore auquel il fait allusion, et que, ments est à présent parfaitement connue. Le premier était dans le dans ce passage, il n'est pas question de ciliiare, mais d'inslruprincipe une espèce de viole, et fut plus tard une espèce de psalté- ments presque semblMes aux lyres. Enfin, il répète lui-même, lion dans le genre de la harpe. Pour celle-ci, elle était à peu pr6s en terminant celte note, qu' Ammien Maicellin dit que les

bardes telle que nous la connaissons, mais sans pédales. Dans une de ses chantaient les héros sur la lyre. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 22.65% accurate

«6 INSTRUMENTS REPlHBgBNTËS DANS LES DAMES DES MORTS. * CiTHARB. — Cette asemitetion date de TMliquî^^^ U Pubte^ipii attribue à Mercure o« à Ampbîcm ^invention de la première lyne connue, aceordeà Apoll(m des droite égayx «or celle de h cithare. Or I4. icîthare n'était qu'une variété de la lyre, et, d'après l'opinion ia piUe accréditée, une lyre à ioêe plaie. An inoyen &ge, presque tous les imtruments auxquels le nom de cithara^iié appliqué d'uoe manière générale Ijrésentent cette particularité. Nous rencontrons au ir siècle, sous le nom de cithara , un instrument semblable à la harpe : c'est proiprement la dthara angliea dont les Bretons faisaient usage, et dont je parlerai dans le chapitre suivanti NoueenTencmtrons un autre à la même époque qui se distingue par sa forme obîongue, et qui, e'il ne lui est tout à fait identique, se rapproche beaucoup d'un instrument à cordies appelé ekarus ou clwron. Ce chorus obloDg avait quatre cordes plus grosses que celles de Tespèce de cithare dont je parle , et sea cordes étaiei^t toticbéës avec de petits bâtons* On te rencontre sur des monuments du ix*, du x* et du xr siècle. Gereott et Gerbert en parlent. C'est probablement cet instrument qui a donné Heu deconfondrO^ le cAofwott chaton avec te crout. Sous sa forme allongée, la cithare avait ordinairement neuf cordegJ Mais le nombre de cordes de la cithare a considérablement varié. Quelquefois it était de vingt-quatre ^ d'autres fois, de douze ou seulement de six. Une cithare triangulaire, qui se trouve dans un manuscrit de Saint-Blaisé, dont Gerbert l'a tirée, a douze cordes, (ietle cithare appartientà la famille de celles qui ont été confondues avec le psaltérion, à cause de leur figure en forme de delta (a). Bhabanus Maurus, en disant que la. cithare ressemblait à une sorte de bouclier carrée rapproche aussi la cithare du psaltérion, qui a pareillement reçu cette '. forme. ï^e cinnor^ oukinnor des Hébreux , dont le nom est souvent rendu par idthara , a été l'objet du même rapprochement. Toutefois il paraît avoir existé entre la cithare et le psal-> térion une différence de construction qui donne lieu de les distinguer. Nous allons voir en quoi elle consistaitj Psaltérion, psalteire, psaltère, pmllérium, pmUérimj pmllri, psaUrie, pmUruy, p^mUier, mlteiref saltère, saltérion, sedtériuniy sauéier. — Selcm saint Isidore, entre te psaltérion et la cithare il y avait cette différence, que, dans le psaltérion, le bois creux ou cavité qui forme le corps sonore était èr la partie supérieure, tandis que c'était tout le contraire dans la cithare, dont

la caisse de résonnanoe était placée eii bas (1). Honorîus d'Autun fait la même remarque, et Ton peut ajouter à ces témoignages celui de Gerson. Il a existé différents modèles de psaltérion. Les deux principaux étaient te psaltérion carré et te psalté* non triangulaire. Le premier se composait d'un cadre ou chtosis, dans l'intérieur duquel étaient dis* posées à égale distance Tune de l'autre un certain nombre de cordes tendues verticalement du son)met k la base de l'instrument. Ces cordes se touchaient avec tes doigts ou avec un plectre. Pour jouer du psaltérion, on 16 posait sur les genoux ou sur un piédestal du côté opposé à la partie du cadre où le corps sonore était placé. Ce psaltérion carré a été souvent comparé k un bouclier, comme te prouve la dénomination de psalierium in modum clypei^ que l'on rencontre dans quelques ouvrages an-* cien& Les représentations de cet instrument sont assez fréquentes du ix* au xr siècle dans les manuscrits, .Le second type du psaltérion nous offre un instrument triangulaire en forme de delta (à), comme là cithare iHirbare^ dont il a été question précédemment. Mais il y avait cette différence entre ces deux instruments 4 .que, dans la cithare, le delta gardait sa position ordinaire, tandis que dans le psaltérion il était renversé ^omme suit (v), de façon que le corps sonore était du côlé opposé à l'angle, que Ton plaçait en bas lorsqu'on jouait de Tinstrument. Lectnnor des Hébreux, que l'on dit avoir été construit aussi en forme de delta, a été identifié avec le psaltérion comme aveclacythare (voy. pi. XVllI, fig. 159). Tous ces instruments ont été, en outre, confondus avec laliarpe. Il en a été de même de plusieurs autres qui avaient reçu des noms particuliers, tels que le dodécachordon; mais que Ton peut considérer comme des variétés dé la lyre, de la cithare et du psal(1) « Psalleri! et cltharae hœc diflcrentfa est qnod psnlterium n cavitatcm ligni htfcrius liabct. » (S. hidor. epUc. sententia de » llgnom fliud concavum, unde sonos reddUar, superlm Itabet, et musica, apud Gerbert, Script, ^ t. ï, p. 28.) j» deorsum ferinntur cbord», et deauper sonant ; dthara ^r<^ con«. Digitized by Google

 On doit citer encore au nombre de ces da-niers le nable et la sambuquey ou trigone, qui ont beau-^ -coup de ressemblance avec le psaltérion dont on s*esl servi au moyen âge. Le nable, on du moins Tun de'k Instruments qui ont été appelés de ce nom, se composait d'une boîte ou cadre sonore' triangulaire dont *'un des angles était tronqué. Les cordes étaient tendues perpendiculairement dans la partie vide du triangle. Dom Calmet croit que cet instrument était lepsautherin, ou psaltérion, dont il est question dans Daniel. Plusieurs manuscrits dure siècle en contiennent divers modèles; Stratten a copié un dans soîl Angleterre anderme. Le nom de sambuque, dans le sens d'instrument à cordes, car il s*est pris aussi dans le sens dMnstrument à vent, exprime un instrument qui se composait d*une petite boite triangulaire sur laquelle étaient tendues un nombre de cordes assez restreint. Ces cordes étaient posées horizontalement au lieu d'être placées perpendiculairement comme dans le nable (voy. pi. XVIII, ftg. 160). On croît que 4e trigone et le magade étaient la même chose que ta sambuque , ou du moins des variétés de cet instrument peu différentes les unes des autres. Les dessins de sambuque de la Bible de Yence, auxquels se rapporte la description ci-dessus, ressemblent beaucoup à ceux qui représentent des psaltérîons dans le Doten Dantz. Mais avant de nous occuper de ces derniers, constatons les modifications que le psaltérion antique de forme triangulaire avait subies au moyen âge. L'instrument, au lieu d'être uniquement formé par une sorte de cadre ou de châssis, soit carré, soit triangulaire, laissant au milieu un vide traversé par les cordes, avait un corps sonore composé d'une caisse plate percée de plusieurs ouïes, et dont les côtés ne montaient point obliquement en droite ligne, et étaient plus ou moins cintrés. L'existence de la caisse sonore qui forme le corps de ce psaltén'on moderne peut ^trë constatée chez les Hébreux. Une des espèces de kinnoTy dont ils faisaient usage et que quelques uns disent avoir été l'instrument même dont se servait le roi David; ne présentait pas non plus un vide dans la partie où les cordes étaient tendues; mais celles-ci étaient posées horizontalement sur une caisse sonore en forme de triangle, dont les côtés montaient obliquement, mais n'étaient pas cintrés. Ce psaltérion se rencontre quelquefois sur des manuscrits appartenant aux premiers temps du moyen âge. Bientôt on eut f'idée d'imprimer à cet instrument de légères courbures sur les côtés et d'aplatir ou d'arrondir l'un de ses angles, afin de le rendre plus gracieux ou plus

commode à porter quand on en jouait. €'est avec ces modifrcations qu'il se présente, à partir du xit* siècle, dans un grand nombre de monuments, par exemple, dans une sculpture de la cathédrale d*Amîens (xni^siècîe), et dans le modèle dont yai donné le dessin pfanche XVIIf, figure 161. J^es côtés de l'instrument ayant été cintrés de plus en plus, le psaltérion que j'indique atteignit la dernière phase de sa transformation. Il eut dès lors la figure sous laquelle nous devons le reconnaître danste Doten Dantz, en a et en 6 (pi. VIII, fig. 54, et pi. XI, fi^. 68), aussi bien que dans le dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg et reproduit ci-après, pi. XIY, fig. 86. C'est le dernier musicien du concert céleste qui joue de cet instrument. Ces exemples prouveiit que les cordes du psaltéripn, ou «o/ière, se touchaient des deux mains ou d'une seule main, soit avec les doigts, soit au moyen de deux, petites plumes ou bâtons à crochets en manièi*e de plectre. Ce dernier procédé n'était point exceptionnel, comme on l'a cru, car les exemples en sont assez fréquents. Ainsi , avec celui de l'ange du dessin de la cathédrale de Strasbourg, on pourrait citer un autre ange joueur de psaltérion qui figure parmi ceux auxquels Hemling a donné des instruments dans les peintures dont il a orné la châsse de sainte Ursule à Bruges. Les cordes du psaltérion étaient de métal , et suivant Gerson , d'argent ou d'or mêlé d'argent. Elles étaient ordinai*' rement simples, quelquefois doubles, c'est-â-dire accordées deux par deux. On observe cette particularité, au XIV' siècle, comme à une époque plus rapprochée des temps actuels. On ne peut pas dire que le nombre en fut rigoureusement fixé, du moins serait-il impossible de se faire une opinion quelconque à cet égard d'après l'inspection et la comparaison des monuments. On trouve en effet des psaltérions qui ont dix, douze €t quinze cordes; d'autres en ont beaucoup moins et d'autres davantage. Cela dépendait vraisemblablement de leur dimension, car il y en avait de différentes grandeurs, b du Doten Dantz (pi. XI, fig. 68) représente un instrument beaucoup plus petit que celui qu'on voit en a (pi. TIII , fig. 51). Ce petit psaltéDigitized by Google

 rion a sept ou huit cordes. Le spectre le pose contre sa poitrine ; Tun des côtés saillants de rinstrament est appuyé sur son bras droit, et par Téchancrure du cintre pratiquée au-dessous il fait passer sa main droite et son avant-bras pour toucher les cordes au moyen d^une petite plume qu'il tient délicatement entre les doigts. En a, le joueur de psaltérion d'outre-tombe porte son instrument au moyen d'une courroie qui lui passe sur l'épaule et derrière le dos. Il en pince les cordes avec les doigts de la main gauche; de la main droite il saisit violemment Le bras du jeune homme : <x Venez, lui dit-il, je jouerai pour vous faire » danser, » Dans ce dernier exemple, la caisse sonore du psaltérion est montée de dpuze cordes, et l'on y remarque deux ouïes ; mais on en doit supposer une troisième placée sous le bras gauche du musicien, vis-à-vis celle qui est pratiquée dans la partie la plus élevée de l'instrument; dans l'autre dessin, ce détail manque complètement. Le psaltérion triangulaire à angle tronqué que nous venons de trouver dans plusieurs monuments du XV' siècle^ entre autres dans une Danse des Morts allemande, avait encore à cette époque, dans les pays d'outre-Rhin, aussi bien qu'en France, en Angleterre et en Italie, une assez grande vogue, mais dans le siècle suivant il devint plus rare, ou du moins l'usage en fut abandonné chez plusieurs nations. Du temps de Prsetorius, c'est-à-dire au xvir siècle, les Allemands ne s'en servaient plus. L'auteur de la Sciagraphia le prend pour un instrument italien d'après le modèle qu'il en donne, et que j'ai reproduit comme exemple de la forme du psaltérion au xvir siècle (pi. XVII, fig. 162). Praetorius ajoute que c'était un instrument peu estimé, çt placé à peu près au même rang que la chifonie ou lyre des paysans et des jnendiants. Le3 habitants de la Péninsule le désignaient sous le nom vulgaire d'instrumento di poreo^ nom que Prastorius rend par Schweinkopf^ qui se traduirait littéralement en français par télé de porc. D'où provient cette dénomination triviale? Probablement de la ressemblance que présentait l'instrument avec une hure, parce qu'il était large à son sommet et s'allongeait en diminuant progressivement jusqu*à Tangle tronqué qui en formait la base. Quelle chute pour le psaltérion, pour l'instrument du roi David qu'un pareil rapprochement! Mais il était destiné à subir une humiliation plus grande encore. Au xv' siècle, et sans doute plus anciennement, on appelait ^a//^rton le Jieu où l'on enfermait les criminels. On lit, à la date de l&ll, dans les Lettres remises : <x Ce

prisonnier et lui furent mis au saUérion. » A cette expression , nous avons substitué celle-ci: mettre auviolon^ pour dire enfermer quelqu'un dans la cellule du corps de garde qui sert de prison provisoire. La forme de cette cellule, ou plutôt celle de ses ouvertures défendues par des barreaux a vraisemblablement donné l'idée de ces singulières dénominations. La cellule représentait, si Ton peut admettre cette comparaison, la caisse sonore, et les barreaux figuraient les cordes. Cependant le psaltérion, avec tous ses dérivés, a été aussi répandu, aussi estimé dans le moyen âge, que l'a été la harpe. Les anciens poètes en font souvent mention, et le joignent aux instruments favoris des ménestrels. Dafis les auteurs flamands il est désigné sous le nom de santorie ou santol : Cil JoDgIeor de pluisors terres Gantent et sonent lor vieles, M oses, harpes, orcanoos Timpanes et Miterions^ (Roman de l'dtfe périlleux.) On le Yololt csbanoier En estrument olr, sonner Psaltère^ harpes et Vieles, Et giges et chîfonies beles. (Le Lucidaire.) Psaltérion prent et viele Et puis psalterionne et viele. (Roman de la Rose, xm* siècle,) Et si ot a grant plante EstroRient de divers métiers Estives, harpes et Multert, Vielef , gygnes et rotes. Qui chantoient diverses noies. {Roman de la Poire.) Slaet, santoricn, hcrpen, Flyten en Lyten. (Honwaert, Handel der AmowreusheiL) Il y avait des joueurs de psaltérion à la cour des rois de France : Louis X le Hutin en avait un dans Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.71% accurate

PSALTÉAIONS, — TYMPAIfONS, S6ft son corps de musique. Ce musicien s'appelait Guillot (1)* Parmi les ménétriers à trois sous par jour^ qui , vers 1349, faisaient partie de la bande des ménétriers du duc de Normandie , on voit figurer un Jehan Bonet de Rains^ jouant du demy-'canan. Or il faut savoir que plusieurs auteurs sont d'avis que Tun dei instruments exprimés au moyen âge par le root canon , mot qui eut autrefois, comme an sait, des acceptiona très diverses, était de Tespèce du psaltérion triangulaire. Il faut dire la même chose du demy -canon , qui était, comme son nom Tindique, plus petit que le canon. C'est probablement pour demi-canon que nou£^ trouvons écrit dans Guillaume de Machault micamon. Ce micamon a donné la torture aux commentateurs et aux étymologistes. Il en a été de même de canon, que du Gange interprète dans le sens de flûte^ tvbns^ fistula. Mais la dénomination orientale kanun ou qânon a dirigé les recherches vers les familles dinslru**^ ments à cordes, et Ton a reconnu que les Arabes rappliquaient généralement aux variétés du psaltérion, et en particulier à un instrument composé d'une caisse sonore présentant la forme d'un triangle au sommets tronqué. Cet instrument est monté d'un grand nombre de cordes, dont plusieurs sont accordées à l'unisson pour chaque, note. Yilloteau décrit à peu près de la même manière un instrument nommé saniir oupisan'^ tir^ moins estimé que le précédent, et dont les Orientaux font encore usage dans la musique des spectacles et des danses populaires. Il est aussi cultivé sous ce nom en Europe, chez les Russes (2). On veut que le tiânori et le santir aient été introduits par les croisés , et soient devenus les instruments à cordes que les I<;urô'« péens ont appelés jj^o/Z^non, canon, tympc^non^ et peut-être aussi dulce melos (3). Il est utile d observer dès à présent que le tympanon n'est qu'une variété du psaltérion, et qu'à un point de vue général, on ne; commet point d'erreur en confondant les deux instruments. Mais si l'on tient compte de la manière de toucher: les cordes, et de quelques autres détails et particularités ^ on jugera qu'il y a lieu de faire une distinction, entre eux, bien que cette distinction n'ait pas toujours été faite. Autrefois on distinguait pareillement le canon d'avec le psaltérion , ainsi que le prouve l'exemple suivant , en admettant que le mot canon s'y ré<^ fère à coup sûr aux instruments à cordes appelés de la sorte : « Plenté d*iii8tramens y aToit » Vielles et psalterioos, » Harpes, rôles et canoos, » (Roman de CUomades^ xm*

siècle.) ^ Quoi qu'il de soit , le psaltérion se modifia singulièrement à partir du xvi* siècle. Â mesure que la forme triangulaire et cintrée sur les côtés tendait à disparaître complètement, on revenait à la forme ancienne sans courbure , tantôt triangulaire, tantôt trapézoïde, et quelquefois presque carrée. Les cordes étaient de fil de fer ou de laiton; elles portaient sur deux chevalets placés des deux côtés de la table , et étaient attachées k des chevilles de fer plantées dans le colTre de l'instrument : on les posait' ordinairement de deux en deux, et on les accordait de quatre en quatre pour chaque note. Il y en avait ordinairement treize rangs. On les mettait en vibration de différentes manières, soit en.y appuyant légè* rement les doigts, soit en les égratignant avec une épingle, ou en les frisant avec Textrémité d'une plume attachée à un cmneau, dont l'exécutant armait chacun de seâ doigts* (1) « Guillolus de psallerlon pro 1V«XIII diebus, a 1 Julli ad (3) Comme synonyme de dulcimer et peut^tre du vieayfrançaJti » X novembrls, III s. per 4iem,XIII lib. XIX s. » (Ludwlgr, Reliquiœ doulcemelle, le nom de dulcé melos aurait passé ensuite du qânon fnanu9cript omnts medii œvi^ t. Xlf, p. 74-) à un instrument à cordes et à clavier de la nalure du clavicorde, (2) Voy. Jabhmkiallgewieints Lexikmder KUnsteund Wissen- que ron dérive aussi du qànon^ à cause de la signification générique chaffien. Les cordes du psaltérion oriental ne sont cependant pas de ce mot qui s'entendait de tout instrument servant à mesurer les • toujours frappées avec une baguette ; quelquefois aussi elles sont intervalles ou donnant des intervalles réglés, c'est-à-dire déter-». pincées avec les doigts; On joue de ce psaltérion des deux mains, minés au moyen du partage de la corde ou des cordes en diffé L'inftlrumentest posé horizontalement sur les genoux du musicien rentes longueurs, produisant diverses intonations. C'est par la^ qui est accroupi, les jambes croisées, selon la coutume des Orien- même raison que le psaltérion allemand {psalteriwn iedeseo) taux. Voyez à ce sujet les relations des voyageurs, particulièrement nommé Hackbrett ou Cymbal, et dérivé aussi du canon, a {té celles des Anglais touristes qui donnent aussi à ce psaltérion le nom de considéré comme Torlgine dQ clavicimbcUo {clavkymbeUum), diilotmer, nom qui Ivlaussidonné jadis au psaltérioii des Européens. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 26.43% accurate

tl^ INSTRUMENTS AEPRÉSBNTËS DAIfS LES DANSES DES MORTS. D'autres fois ou !«& frappait i^vee de^ petites^ baigoeltes oq marteatix arrondis du benit , et dont îa partie çonvôxe portait sur lesœrdes» Dans ce cas, le psaltérioadevefiait un tympanon, instrument que quelques uofi ottt ci!u devoir âdfioettre dans ta classe (tes instrumente de percussion^ parce que ses? cordes étaient frappées et non pincées. Boité de Toulmon croit que >o*était au kympaûon que s'appliquait , surtout autre-^ fois » le uotxi de dideimer. Chez les Allemands, onle désignait sous le nom de Ilcxkbrett ou Cymbaf. Luscimus en a un dessin qui date du xvi* siècle* C'est une caisse sonore , presque carrée , percée de deux oales» ^ surmontée de sûx rangs de cordes (pi. XIX, fig. 165). Deux petits marteaux placés au-dessus de Pinstruipent indiquent de quelle manière on en jouait. Up autre modèle, moins ancien, à cordes nombreuses, nous est fourni par Prastorius. C'est celtii que j'ai donné figure 163. Je dois en signaler un troisième dans la Danae d'Holbein, en c. Ce dessin de Hackbreit représente plutôt un psaltérion qu*un tympanon , car on ne voit pas que le squelette enjoué autrement qu'avec les doigts , du moins le bâton ou crochet dont on se servait habituellement , ainsi qu'on Ta vu par les deux exemples qui précèdent, a-t-il été omis. Cependant la manière dont les doigts sont courbés semble indiquer qu'ils Aarparenr directement les cordes. Une courroie passée au cou décharné du spectre est fixée de chaque côté de la caisse sonore à un morceau de bois placé en dessous de cette caisse, du côté opposé à celui que le musicien funèbre pose contre sa cuisse. L'instrument est maintenu de la sorte dans une position horizontale, absolument comme les éventaires que portent les marchandes des quatre saisons. Les chevilles auxquelles sont fixées les cordes se voient parfaitement, et semblent distribuées sur deux rangs, l'un plus haut, l'autre plus bas. Cest avec un profond sentiment de pitié pour le vieillard qu'il mène à la totnbe que le spectre fait résonner tes cordes de son psaltérion. Cette gravure est une des plus expressives de la Danse d'Holbein(ph XIX, fig. 16&). Au ViiV siècle , l'usage du psaltérion et du tympanon n'était point abandonné. On posait ordinairement ces iostruments sur une table pour en jouer : ils flgurai^t souvent dans les concerts d'amateurs. Ils étaient particulièrement cultivés en France et en Espagne. Mersenne décrit un tympanon à treize rangs de cordes. Quoiqu'elles fussent frappées avec un bâton, il conserve à. cet

instrument le nom de psaltérion. « L'harmo» nie de ce psaltérion , dit-il , est fort agréable, à raison des sons clairs et argentins que rendent les cordes » d'acier, et je ne doute nullement que l'on n'en recctrst autant ou plus de contentement que de l'épinette » ou de la harpe , s'il se reucontroit quelqu'un qui le touchât avec autant d'industrie comme l'on touche le » clavecin. Quoi qu'il en soit, l'on peut i*ecevoir du plaisir de cet instrument khon.marcbé et bien commo» dément, puisque l'on le peut avoir avec toute sa science pour un escu, et que l'on peut te porter dan» » la poche. » On voit qu'il s'agissait ici d'un instrument de petite dimension. Kircher neiait pais comme Mersenne l'éloge du psaltérion ; du moins celui qu'il désigne sous le nom de HadcbreU lui paratt^il défectueux : il l'accuse de ne rendre que des sons confus. Depuis la fin du xviii* siècle, le psaltérion est entièrement hors d'usage. Il a été détrôné par la harpe , et cela jusque dans les mains du roi David qm, cependant, devrait plutôt faire usage d'un instrument de la famille du psaltérion que d'un instrumeat en forme 4e cithara anglica, comme celui avec lequel les artistes ont coutume de le représenter. La rote à cordes pincées ou touchées ^vec un plectre a été souvent confondu afec les^iâstrantests qui font le sujet de ce chapitre. La raison en est simple, et on la concevra facilement, quand on saura que la rote à cordes participe de la harpe et du psaltérion , mais surtout de la harpe proprement dite. En conséquence, il en sera question seulement dans le chapitre suivant. Le psaltérion et le tympanon, comme variétés du qdnon, en se combinant avec l'antique monocorde ou canon, ont produit plusieurs instruments formant une classe spéciale, tels que l'épinette, le eUcvecin, le davicorde et quelques autres qui, après avoir subi des perfectionnements successifs, ont donné eux-mêmes naissance à un instrument qui les a remplacés tous et dont on fait un grand usage aujjourd'hui, savoir le piano- forie ou simplement j^'ano. Les dérivés dont je parte avaient des santereaux armés d'un cuir, d'une plume, ou de petits crampons d'airain, ou bien encore des petits marteaux de bois dur couverts de peau^ lesquels touchaient les cordes lorsqu'on enfonçait les touches correspondantes d'un clavier ajouté à l'instrument. Ils suppléaient de cette manière le plectre à tuyau de plume et Jes baguettes arrondies du psalDigitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.26% accurate

HARPES. m térion et da tyinpADon^ Orâinairement Tépinelte avait des sautereaux armés de plume/ quelquefois deè marteaux de bois dur. Au xvii* siècle, on en faisait la différence d'avec te clavecin, parce qu'elle était de larme carrée et que le clavecin avait une caisse d'harmonie triangulaire semblable à celte de nos pianos À queue. Le clavecin avait reçu en Allemagne différents noms : d'abord celui de ciavieymbalum, littérale^i^ xmni cytnhal à defs j parce que cymbal signifiait la même chose que Hackbreit. Le vulgaire avait en outré doté le clavecin du surnom trivial que Ton donnait au psaltérion à angle tronqué et à côtés cintrés; H VB.ppé]ailS€ku>eînkepf(iéteâe porc, hure). Enfin, et à cause même de sa forme, cet instrument fut encore -désigné par le mol FlUgel, qui veut dire atfe, et qui pourrait bien avoir fait le Vlœgel des Flamands que Ton a sopposé s*étre appliqué à la flûte de Pan, parce que cette flûte ressemble aussi à une aile. Mais si lé Vloegel des Flamands est le même mot que le Fliigel des Allemands, il serait plutôt à présumer qu'on doit le prendre dans le sens de clavicymbalum, La même conjecture pomrait nous amener à découvrir la véritable signification du mot des que Ton a rapproché de Floegd, et qui figure au xiv* siècle dans rénuméra* lion de GuiHaume de Machault Peut-être s'appliquait-il à une sorte de clavecin ou de tympanon à claviei* et à touches^ car j'ai déjà dit au chapitre où j'ai traité du monocorde et de ses dérivés, qu'on rencontre des in«trnmeats de ce^enre à une époque très ancienne. Si l'on a observé que nos vieux poètes en faisaient peu mention et oubliaient de les comprendre^dans leur nomenclalure, c'est peut-être parce qu'on ne sait pas les reconnaître sous, les noms qu'ils leur ont donnés. En tout cas, si Texistence de ces instruments n'est pas tout à fait prouvée antérieurement au xnv siècle, il est certain que le clavicorde ou l'épinette, le cfiivicitheriumy le clavieymbalum , Ivi, virginale, le dulce metos, sortes de harpes et de psaltérions ou tympanons à touches, étaient déjà très répandus et très en vogue dès le Xv* siècle. GBAPtTRE QUXNZIÈBIE. Vnsiraments reprë«e«t^ dmMi le« Wmnmmm «les HARPES. Dause MACiwe Jmpr, : a.] L'un de3 quatre Squelettes-Musiciens (pi. IV, 6g. 2û]. - Dbr Doter Dàntz : 6.) Le Clianoiiie. Ikr Dtmkêrr (pi. Vlir, fiç. /i4). — c.) Le mauvais Moine. Der bose Mmich (pi. X, 6g. 65). De tous les instruments à cordes que Ton a possédés et que Ton possède encore, il ri*y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe

et dont Torigine le soît moins. Cependant on a tout lieu de croire que cette origine est fort ancienne. 1/Inde et TÉgyple semblent en offrir des traces qui remontent aux premiers âges du, monde. Cependant, abstraction faite de toute identification avec le psaltérion , la harpe, en tant que harpe proprement dite et comme les modernes ont coutume de se la représenter, ne paraît pas avoir existé chez les Grecs et chez les Latins. Il est même fort douteux qu'elle ait été connue des Hébreux, comme on Ta prétendu. Identifiée avec \ekinnor dont jouait le roi David, elle Ta été aussi avec le hasor^ autre instrumenta cordes dont il est parlé dans l'Écriture sainte, puis avec la cinira^ que quelques uns distinguent d'avec la ciihara^ enfin avec le nable, la sambuque et le trigone des anciens* Les instruments avec lesquels elle a le plus d'affinités sont le psaltérion et la cithare de forme triangulaire. Aussi, comme nous l'avons déjà vu , fut-elle souvent désignée au moyen âge sous le nom de cithara. On peut, en effet, la considérer comme la cithare des peuples du Nord, auxquels Venance Forlunat, poète du ¥!• siècle, attribue spécialement l'usage de la harpe (Ij. Chez les Scandinaves et les populations (1) « Romanusque lyra, plaudat tibi harbarus harpa, » (Venant. Fort», carm, Ijb, VIL)— «Solasœpe Jx>mbicans l)arb»ros Jeu<Io3i harpa relidebal. » (IJb. I, EpisL) Digitized by Google

fin INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DANS LES DANSES DES MORTS, .desiles Britanniques, les traces de son usage reoiontent à une haute antiquité, L^un des exemples figurés ies plus anciens que Ton en possède est rinsti^ument que Tabbé Gerbert a4,iré d'un mfinuscrit du i* siècle de Saint-Biaise. Cet instrument, dont j'ai déjà parlé, porte le nom de citharaanglica. Il a la forme d'un triangle jrrégulier, et par conséquent trois côtés ou branches principales.. La plus volumineuse est creuse, arrondie et percée de deux trous. C'est le corps sonore de l'instrument, dont l'intérieur, qui est vide, est traversé par douze cordes tendues perpendiculairement et attachées à des chevilles en haut et en bas. Cette description peut i'iussi s'appliquer à une figure de harpe bardique dont j'ai donné la copie planche' Y de n^on Manuel de musique militaire. Seulement celle-ci n'a que neuf cordes et ces cordes ont une position légèrement oblique. Dans ce dernier exemple, les ouïes ne sont point placées du côté que l'on voit, ou n'y ont*point été figurées par oubli. , On trouvera ce modèle de harpe du Nord, planche XIX, figure 166, ainsi qu'un autre dessin (fig. 167) représentant une forme de harpe particulière à l'Irlande. La caisse sonore de la harpe irlandaise {clarseach) est carrée et très volumineuse. Un de ses bras ou branches, celui de la partie antérieure, est cintré en manière d'arc-boutant. On voit à cet instrument un grand nombre de cordes. A ce sujet, je dirai tout de suite que les modèles de harpe présentent la même diversité que les différentes sortes de psaltérions dont il a été question dans le chapitre précédent. On ne saurait rien induire, sous ce rapport, des monuments figurés que l'on a sous les yeux. Les plus anciens modèles de harpe qu'on y voit figurer ont depuis jsix jusqu'à vingt-cinq cordes. L'inexactitude de ces monuments est telle que le nombre des chevilles figurées par des points sur le corps .-sonore ou sur la branche supérieure de l'instrument surpasse presque toujours celui des cordes. Quelquefois l'inverse a lieu. En général , on peut citer comme très fréquents les exemples de harpes anciennes à neuf et à douze cordes en un seul rang (1). Colle que décrit Guillaume de Machault au xiu* siècle, dans .son Dict de ta harpe, en avait vingt-cinq. Quant à la matière dont ces cordes étaient faites, il paraît à peu près prouvé que dans les plus anciens instruments de ce genre, particulièrement dans les harpes bardiquos, elles étaient de métal ; ensuite elles furent faites de cordes à boyau. En raison de leur fabrication grossière ou de leuç épaisseua* , elles offraient naturellement à Texéculant une résistance qui l'obligeait à les saisir

violemment avec les doigts pour en obtenir des sons. C'est probablement cette manière de les toucher qui fit adopter le nom de harpe pour distinguer l'instrument joué de la sorte de la cithare propreifnent dite, qui se touchait d'ordinaire assez délicatement avec un plectre. Le mot. Aarpe vient du latin rharpa, harpagare, harpago, qui viennent eux-mêmes du grec, et se rapportent à l'action de saisir violemment une chose (2). Cependant Papias prétend que l'instrument fut désigné de la sorte à cause d'un ancien peuple d'Italie nommé Jrpe, qui en aurait fait usage primitivement; mais cette opinion inspire peu de confiance. Nous rencontrons pour la première fois le nom de harpe dans le poème de Fortunatus dont il a été question ci-dessus, c'est-à-dire, dans le vi' siècle. A partir de cette époque, ce nom parait avoir été généralement adopté. Cependant l'ancienne dénomination ne disparut point tout à fait ; les poètes et jes auteurs qui écrivaient en latin y eurent souvent recours. C'est sous le nom de cithara que Luscinius, au jLvr siècle, donne une figure de harpe qui, par sa forme, accuse déjà des temps plus rapprochés. (t) Plusieurs écrivains anglais croient que la harpe welclie n'a » harpe, rassemblées en grand nombre sous les doigts et ébranlées eu» dans les premiers temps, que neuf cordes ; à ce premier rang » simultanément. Quoi qu'il en soit, le nom de harpe a très peu varié de cordes on en ajouta, dans la suite, un second, puis bientôt u/i » dans les langues modernes. Les Anglo-Saxons l'ont appelée^éarpa, troisième; de là la harpe à trois rangs de cordes dont Jones fait » les Allemands Herp tlHarf, les Anglais arp,'et les Italiens arpa. remonter rinvenllon au xv' siècle. » Ilarper est un vieux terme encore employé par Molière et Sarrazin, (2) Christophe Brower , commentant les vers de Fortunatus, fait la » pour prendre, saisir dérober. »{DicL des onomaL) C'est pourquoi remarque suivante: « Harpœ 6ar6anc<èhujuseiymon. àGraecisde- la langue frant;aise possède les locutions suivantes : se harper, se » duxerc, quia lioc in iustrumenlo perpeluus nimirum est raptus harpigner, pour se battre, se quereller ; jouer de la harpe^ pour dé» fidium ; ita ut qui harpa canit, videatur manibus rapere fides, et rober, parce qu'en jouant de la harpe, on a les mains crochues ; te quoddlcuntx-p<ï»? apiraÇitv. »Et Charles Nodier dit :«< Harpe. Je con- craindre la harpe^ avoir peur d'être pris, etc. De là encore le nom *» jcclure que ce mot est fait par onomatopée du son des cordes de la de Harpagon, Digitized by Google

HARPES. in Dans les textes français du uv et du xin' siècle, notamment dans les traductions de la Bible, les mots harpe^ et harper^ pour pincer de la harpe, répondent ordinairement au substantif ciMara et*au verbe psaUere du latin. En voici quelques exemples : Et nomen fratris ejas Jubal ; Ipse.fait paier canentiam cithara et organo. (Gen.,cap. iv, ▼. 21.) Dixernntque servi Sanl ad eom : Ecce spiritus Del makB exagflat te. Jabeat Domlnoa noater, et servi tiii[qui eoram te saat, quaerenthominem scientem piallere cithara^'m quandd arriptterit te spiritns Domini malus, psallcU mana sua, et leviùs feras. (Reg. I,cap. XVÏ,v. 15,) David autem et omnis Israël lodebant coram Domino, 1q omnl« bus l^nSs labrefactis, et dtharis^ et lyrls, et tympauls, et sistris, etcymballs. II, cap. vu, V. &.) Et le Doume de son frère ert Jubal, et cil ert piere des diaun taunlz en harpe et organ. [Loc, ciL) Firent User vans a lur Seigneur, Il malsesperls notre Seignur te travaille, s'il te plest cumande et nus querrons alcun kl harpêr 8acbe,que quant H mais esperiz Deu t'envafrad, chanied et harped et le plus légierement sufferas. {Loc. cit.) David è tuz ces de Israël Juerent devant nostre Seigneur od multesménieresd'estramens/odAarpe^èliresètympansetfresteb et cymbals. {Loc. ciU) Le mot cithara des versions latines est ordinairement mis ipour psaltérion , nableykinnor ou eynifa, exprimés dans l'hébreu aux endroits correspondants. Ce mot ayant été interprété conformément au sens le plus moderne de cithara, fit donner à tous les instruments à cordes auquel on l'appliquait le caractère de la harpe du moyen âge, ou cithare du Nord. Il en résulta peu à peu la conviction que Tinstrument favori dtt roi David n'était autre que celui-là. Dès lors on ne fit pas difiiculté de substituer la harpe au psaltérîon, Ou kinnor, dans les mains du chantre des psaumes, quand on le représentait louant le Seigneur ou apaisant les fureurs de Saûl. 11 est digne de remarque que celte substitution ne s'opéra qu'environ à partir du îtii* siècle; car, à une époque antérieure, principalement du ix* au xi* siècle, les artistes chargés d'orner les manuscrits des livres de piété , ou de contribuer à la décoration des monuments religieux , donnaient presque toujours au roi David un psaltérion tantôt de forme carrée avec des cordes perpendiculaires, tantôt en manière de triangle rectiligne avec des cordes perpendiculaires ou bien obliques, ou même horizontales. Depuis le xn« siècle , le chantre sacré est presque toujours figuré avec une harpe ; les exemples qu'on en trouve dans les Bibles, les psautiers et les livres d'heures

sont & Tinfinî. La harpe du roi David est, comme la plupart des harpes du moyen âge, de moyenne ou de petite dimension; cependant elle offre quelquefois à cet égard une assez grande diversité de modèles comme le psaltérion , le nable, et en général tous les instruments à cordes du même genre. Dans sa forme la plus usitée, elle était portative : pour en jouer, on la tenait de la même manière qu'aujourd'hui. Si l'on était assis , on en faisait porter la base sur les genoux , ou bien on l'appuyait sur le sol. Dans le cas contraire, on tenait l'instrument suspendu et maintenu contre la poitrine et le long du corps au moyen d'une courroie. C'était ainsi d'ailleurs que tes ménestrels portaient un grand nombre des instruments à leur usage, parce qu'ils étaient souvent obligés de former des concerts en restant debout (1). Les squelettes du quatuor musical placé en tête de la Danse Macabre sont un exemple de cet usage. Celui qui est représenté entre le joueur de tambourin et Vorganeeur, pince d'une harpe qu'une courroie, doiit les bouts sont attachés à un anneau , maintient devant lui dans une position perpendiculaire , et de telle sorte que la caisse sonore de cette harpe appuie sur la partie gauche de son corps. Le sommet de l'instrument n'iatteint pas tout k fait à la hauteur de l'épaule du musicien , et la base du corps sonore ne (1) Souvent même en marchant. Ainsi, à Paris, les musiciens de la corporalion de Saint-Jolien, dans la nuit de la fête de leur patron, faisaient des promenades artistiques en jouant de leurs instruments. En 15S7, ce concert ambulant, dont j'ai déjà parlé, eut lieu avec <xlui9, épinettes, mandores, violons, liâtes h neuf trous, lam» bonr à main et flûte à trois trous, tambour de Biscaye, larigaux, » le tout bien d'accord et sonnaint et allant parmi la vilie. » (Voy. Recueil de ballets faits en 1600 par Michel Henry, Ballets et Opéras, Ms. du roi, fonds la Valllère, i77, v. 6.) 35

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.60% accurate

Iti INSTRUMENTS REPRÉSEN1*« i»A«S LES DANSES DES MORTS. aeecèwi pas plu» bas que ^sm genou (pi. IV, fig. 94). D*aprè9'<5elà,-Ofr^pé«rl im* ««eldéfe tippiwîiÉàti^ éh ia ^itnensîôft orcRnaîre des harpes pertalîves. Dans cet exemple , la fortoe ^âe Vînslranient éetmfloiigée; le bras ou montant qui fait face au corps sonore est arrondi au lieu d*étré twrt^&ît <anftpé/dm)iiiè4!ai» les dessins du Doten Dcmtz que nous examinerons bientôt. Le squelette touche les cordes avec les deux màîns : sa main droite est du côté extérieur de rinstrument , et sa main gauche du côté oppose. Quélquést ouïes sont figurées dans le haut du corps sonore. Le Miroir historiol de.Vin^Qeat de Beauvais, manuscrit du xv« s^àe^ oonlieal; la- figure d'une harpe de uaéoestrel to«jyt à fait fienabl«Ue à celto^i i fii ^^fi^'-eat qtt'dtte a B6of cordes ^ et qote ie cJessin de ta Danse Macabre ne bous efn domie qM èept ou hoft. Dsfis ïes Htwres à f usage de Rouen, de Simon Tostre (1508),. on tdU un assez grand nombre dlnstrumenls du même genre, et Ton pourra comparer celui que j'ai donné, planche XIX, figure 168, ^vec la harpe du troisième squelette delà figure 2/i., >plaQche IV, tirée delà Danse imprimép à Paris en 1&8& En b jdiiDoienDanlz^.U baxpe dont te fipectre aoDompagiie la psalmodie du chanoine e^t semblable à h j»écédetite ponv ta 'dhBMBÎOflfv mais elle est moins allongée (pi. VII, fig. hh). Le bras de devant dessine une seconde courbe très prééminente, à peu pi-ès comme dans la harpe irlandaise dontj'^àî dôîinS Te déssiri, planche XIX, figure 167^ Irattitudeda-squeletteoe permet pas d'apercevok plus, de n&aS cordes : ^^uelques uues sont cachées par ripaille droite <du barpear» Cette harpe devrait probablement en avoir douie. ; f de ja même Danse allemande représente un modèle de- harpe qui semble n^étre pas tout à £ait la même qoe- le précédent (pL X , pg, G5). Du reste^ ce dessin eait fort grossier. Le squelette est figaré tirapfc de la .maÎD gaudèela robe du mauvais moine, et pinçant delà nmin droite les cordes de sa harpe, qui scmt au fiocobre de neuf ou de^ix* Dojis tous les exemples qui précèdent, le coips sonore est carré. Dès le %iv^ siècle , cette forage prévalut généralement. Au commencement du xvi* siècle , on reiicoutre déjà aasûS: £i*équecninent des haipes d'une assez grande dimensiodi qu'on ne tenait point sur les genoux j mais entra tes genoux, comme on le lait à présent. Une de ces grandes harpes est figurée dans une gravure des ms^ gnifiques Heures de

Simon Vostre , imprimées vers 1507 ou 1508 , où le roi Dâvid est représenté chant aat les psaumes et s'accompagoant de son InstrumenL Je donne, planche XIX , figure 169, cette image qui est remarquable en ce sens qu'elle met sous nos yeux un ancien et curieux example du type i^onographiqua auquel on s'est arrêté pour Tq[)résenter de nos jours le roi David dans les images de dévotion, et plus partîculièrement dans celles qu'on destine à orner les vulgaires éditions des ouvrages illustrés desacristie, telsque catéchismes, livres de cantiques et paroissiens. Habitué à voir presque partout lechaolredes psaumes muni de cette harpe , le peuple se plait à faire de fréquentes allusions à la harpe du roi Dwid, tàBdis que le nable, le kinnor, le psaltérien du roi David lui demeurent parfaitement inconnus. Il aa se doute pas que le saint personnage timt un instrument qui, sous la ioriae qu'on se platt à loi donner, a bien appartenu aux bardes du culte druidique , mais n'a probablement jamais figuré dans les maîas d^uo prophète de la religion d'Israël. Toutefois, à son insu, et par le fait d'une aœociation d'idées qui est par* veau jusqu'à lui, mais dont le premier lien lai échappe, le peuple ae sert encore de l'expresBion/otier ie la harpe du roi David, pour dire voler. Or de cette harpe, instrument du voleur, au saltérion, où l'on eû^ fermait autrefois les criminels, et au mtdon de dos c(»*ps de garde, le rapport est. peu éioigné. En Allemagne, on a donxié le uam de harpe du roi Dwoidk une espèce de grande Jbarpe très compliquée, fournie de cordes nombreuses et ayant un fond de bois, ou table de résoonani^, sous les cordes. Elle est composée de deux parties, c'est-à-dire double. £lle était dé|à en usage au xvu^ siècle. Cet iustrument ne justifie son nom que par la circonstance du fond sur lequel passent les cordes; nous nous ri4)pelans avdr remarqué quelque chose d'analogue dans un modèle de p^altérion antique. Le système de construction don* il s'agit a donc été appliqué à des variétés de harpe comme à des variétés de psaltérion ; nous en trouvons ufi exemple très ancien dans la : Rote à cordes pincées ou fonchées avec te plectre. — Cette rote, qifîl ne faut pas confondre avec l'espèce de viole bardique dont on a donné la description au chapitre XII% ett uu instrument qui partîc^aii de la harpe et du psaltérion avec lesquels il s'employait «owrent «t a été îréquemmTOt confondu. Le motif Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.17% accurate

HARPE& m cle cette confutton est que roUiy demâsDeqoe crwl^ qui sigairie la uxèm& chose dans lea langues, du Nord, ^l^enait originaireKDeQt» et daosk un sen&mdéfiiû, pour psaUerium^ trianguluin (ou Irigone)^ et pour lyra^ titÂara^ m^ts qui taus occasionnaieiit une confusiaii semblable lorsqu'on les employait d'une manière géoérique. Oa voîh> par un passage d'un manuscrit de SaintrGall des psaume» de Notker, que le mot roie fut pArticulièremeot donné ensuite à un instrument triangulaire en forme de delta^ considéré cemme un perfectionnement du psaltérion antique (1) ; d'autres L'appliquèi*ent à la cithare; enfin» ou s'en servit pour exprimer une sorte de harpe qui différait de labarpe ordinaire en-quelques parties^. Les uns croient qu'elle était plus petite et montée de cordes^ à^ boyau; d'où il résulte qu'on l'aurait appelée donor-crui^, pour la ^Unguer de la harpe qui avait des cardes de métal» et que désignait spécialement le texme de elarseapk. Mais, comme L'a fort bien remiirqué M. de Goussemaker, la différence la plus importante & signaler entre les deux instruments, c'est que la rote, qui était triangulaire comme la harpe, avait une table ou caisse sonore percée d'ouïes, laquelle embrassait la totalité ou ïa presque totalité de l'intérieur du triangle, et formait un fond placé sous les cordes. Par celte raison, on ne pouvait loucher celles-ci que d'un seul côté. M^ de CoosBeiâaker'cite de cette sorte dd harpe deûx.exaBD|Ac8 du jâv^ siècle. Le ncHtbre des CQrde» <1« la »ote jMmbleiivqii^ vôitt comoie. oehii des oordefi.de la faarf^ erdinjûce, .Qii peui.dipe qu'il est q|[QJl^()»efe)S de dix, de douze ou de dix-sept. Au xn« siècle,; Goiranid-de GoleticaD»C(in^QÎl^n!t jiui^îoogl^ à la pratique des instruments, lui recommande de faire garnir la rote de dix-sept cordes : « Faitz la rota » à XVII cordes garnir. » Cette rôle paraît avoir été celle dont nous nous occupons. On remarquera que 1 poète ne la confond pas avec le psaltérion, qu'il mentionne à part un peu plus loin sous le nom de salleri , et auquel il donne seulement dît cordes. 3e croîs que Ton peut regarder comme un dérivé de cette rote, non seulement la harpe double dont il a été question plus haut, mais encore une espèce de petite harpe en forme tfaîle que tes Allemands appelaient DrcUhharfe (et aussi Spitz ou Fliigelharfe) ^ les Italiens arpanetta, et dont l'intérieur était plein, c*est-à-dire composé d'un fond ou d'une caisse sonore percée d'ouïes, sur laquelle étaient tendues perpendiculairement une notable quantité de cordes de métal. Cet

instrument, qui était employé au xvr siècle, n'est certainement pas resté étranger à l'origine du clavecin vertical. Pendant longtemps la harpe à cordes pincées et la rote ont joui d'une vogtre à peu près égaie. Elles semblaient avoir hérité dans le moyen âge du prestige poétique qui s'attachait h la lyre daxïB l'antiquité. Déjà, parmi les bardes du pays de Galles, la harpe était en grand honneur ainsi que le ertot. Le Tecueil des Leges JVailicœy dont les plus anciens documents nous reportent & plus de quatre cents ans avant l'ère chrétienne, contiennent de nombreux passages où il est fait mention de ces instruments. Il faut particuKèrement citer celui qui nous apprend que les trois choses indispensables à un gentilhomme ou baron sont sa harpe, son manteau et son échiquier (2). A un autre endroit, il est dit : Trois choses sontnéeessaires à un homme dans sa maison, savoir : une femme vertueuse, un coussin sur sa ehaiss et «ne harpe bien aecor» dée (3). On place indifféremment la harpe et la rote dans les mains des héros dont les poètes du moyen Age racontent !a geste. C'est au son de la harpe que l'amant d'Yseult fait le lamentable récit de ses peines amoureuses : « Lors sa»et mesire Tristan^ et coomience a atemprer la harpe , selonc le cant qu'il uoloit » dire. Lors se tourne uers Hector et li dist : mesire Hector, puisque ces nonueles que nous saues furent » stifmteeSf ie cbevauchoie on jour par une forest tous aeus, sans compaingnie tant dolans et esmasies » conques si dolans ne fui : si con si cevaucoie, ie descendi a donc devant une fontainne et pensai en mxÀ (1) Dm» Qn passage du traké de Mezkr : De viris illustribus » per psakerium sea rotam (textus babet rhotam) qala potentior monasterii S. GalU^ IU>. i, c xxiv, oà il cst^oeslioa du iuoIac » ipse erat, pneamatu inventa duldora sant, ut apparétin : Eodie TlHd»» célèbfft au ix' siècle oonne poêle, orateor, nuKicien et » cuntandus est » (Jodoc Mezler, loc, cit.) Mfaat, U roie esi assimilée aa peakérioo. . Edidii non paoca ^^^ j^^^ Wallicœ, réwie» et irtdoiM par W*tM «IMoms • sul iogenii ei pieiaiis moniuDeiua, ex qoibas Tropi ei melodiœ wmjjn^ p^ ^^^ « p)nre% iparun etiann iA sacris usas. Cbjus et universa diciau • ringttlaris (fait Eclcararduijr ci^ agnosciiïilis melodia snot; <iuia (^ Idem, p. 303.
Digitized by Google

 » meismes, et tronuai a donc en pensant que oncquesa nul ior du monde not autant de dolor par amours, » comme iai-eu, et de cele grant doleur fis un lay, et ches vers vous voel si orendroit harper et sacies» » conqiles ne fu harpe se par moi non-ha, sire, pour Dieu dites I fait Hector. Il le comenche a donc, quant » il a la harpe atemprée autrefois, lors comenche a dire en tel manière (!)• » Le 15 mai 1360, Goppin dé Brequîn, roy des menestres du royaume deFrance, qui avait suivi le roi Jean en Angleterre lors de la pre* mière captivité de ce monarque, fut chargé par son maître d'acheter une harpe ; et cet instrument, dont il jouait sans doute lui-même, devait servir à charmer les ennuis de Tillustre captif (2). Toute la noblesse cultivait avec une prédilection marquée l'instrument que nous trouvons ici entre les mains de Tamant d'Yseult, Pour être un gentilhomme accompli, ou, comme on aurait pu dire au xvii' siècle, pour être un galant hommes il fallait s'y montrer particulièrement habile. On lit dans le Roman du roi Hom : En cel temps surent tat harpe manier Com plus est conrieis hom tant plus sot del mesder (3). Le refus déjouer de la harpe dans les réunions où Ton en était prié, et où il était d'usage que chacun à son tour satisfît à cette obligation» eut passé pour une ioconvenance ou tout au moins pour un caprice déplacé. Le Roman du roi Hom en fournit aussi la preuve ; A chescon par harper fut la harpe commandée ; Ghescon i harpa, Tlleins seit qa*\{ devée \ On observait surtout cette coutume pendant les repas. A l'exemple des Grecs et des Romains, les Anglo* Saxons, dès le vif siècle, iipposaient aux convives l'obligation de chanter et de jouer d'un instrument. Les rois, les princeSi les seigneurs et les dames nobles elles-mêmes, n'eussent point essayé de s'y soustraire, et se faisaient au contraire un mérite de donner en cela l'exemple. Les trouvères et les jongleurs de profession ne sont donc pas les seuls qui aient fait leurs preuves comme harpeurs. Dans le Roman du Brutj Robert Wace raconte que Celdric, ayant été au secours de son frère Baldus, qui était en guerre avec le roi Arthus, se déguisa en harpeur pour ne pas être reconnu. Le même poëte proclame Gabet dieu de la musique, parce qu'il « savoit de viele^ de rote^ de harpe^ de chorum, de lire et de psallerium. » Le célèbre roi Horn » dont les amours avec la fille de Hunlaff défrayent en partie le roman qui porte son nom, et que j'ai cité plus haut, avait acquis dans l'art de pincer de la harpe une telle supériorité, que malgré le déguisement dont il avait fait choix pour voyager incognito en

Irlande, il fut reconnu par la fille de Guddred rien qu'à la manière exquise dont il exécuta un jour devant elle le chant et Taccompagnement d'un lai. La noblesse française eut aussi du goût pour la harpe. L'histoire en fournit des preuves à différentes époques, principalement dans le xv* siècle. On voit par un compte du 17 janvier 1/iOO de Lorens du Hest, faiseur de harpes & Paris, que la duchesse Yalentine Yisconti, femme de Louis, duc d'Orléans, jouait de cet instrument, et qu'elle possédait plusieurs harpes dont une fort belle (4). La reine Isabeau de Bavière, femme de Charles YI, faisait acheter, l'an 1&16, des cordes pour remonter la sienne (5). Enfin, la manière dont les (i) Roman de Trisun en prose, leçon d'un ms. du xiv« siècle, » sis pour avoir rappareillë et mis à point deux des harpes de macîté ^TWo\fî,U^>er die Lais, sequenzenundLeiche. (Heidelberg, » dame la duchesse, esqoelles il a fait et mis broches et cordes tontes iSAl, p. 57.) » neufves, et ycelles recollées là où mestier estoit; et en Tune (2) «Le roydesmenestereulx, pour une harpe achetée du comman- » dUcelles fait, taillé et assis un fond tout neuf. » Dans la seconde • dementdu roy, II nobles Talent XIH s. illf d. n {le livre et journal quittance, datëedtt29 mars UOl, le même luthier mentionne d^aaott quel est contenu la recepte et despense de l'hostel du roy de très réparations faites à la belle harpe de madame la duchesse. France en Angleterre, depuis le premier jour de juillet MCCCLIX, (5) « A Jehan du Lige, pour cordes de harpes qull avolt achetjusquBs au premier jour de janvier en suivant. Ms, du roi, suppl., » tées et payées pour la royne, par commandement de Bletrfx de fr. 98-25, fol, LXV verso) » Ry, ledit jour (dernier octobre 1416), IIH s. — /t«rt, pour cordes (3) Ms. Harlélen, n' 527, foL 66, r% col. I. » de harpes pour la royne délivrées à ma dame de Bomont et par (û) Ce fait est constaté par deux quitunces de son luthier. Dans » son commandement, le xi* jour Ide novembre (l&id).... VI s. » la première, Loretw da Fe*«, /awcurrfe^rpa* à Pan^, reconnaît {Compte des menus plaisirs de la reine Isabeau dé Bavière^ avoir reçu du trésorier de la duchesse « la somme de 32 sous pari- chap. Dépenses, Arch. dn roy. , n"" 270.) Digitized by Google

HARPES. 277 poètes de cour parlent de cet instrument, le citant presque toujours comme le premier ou tout au moins comme Tun des premiers admis dans les concerts» prouve que la harpe en France n'était pas moins en faveur qu'elle ne Tavait été dès Torigine dans les îles Britanniques, et surtout en Irlande. On a déjà vu plus haut que Guillaume de Machault avait composé au xiii^ siècle un Dtct de ta harpe (Ms» de la Bibliothèque nationale, n"" 7221, fol. 16ii recto et suiv.). Dans ce poème, il imagine que chaque corde de Tinstrument divin représente une vertu de sa maîtresse. Les cordes sont au nombre de vingt-cinq : la première est bontés la seconde gaielé, la troisième douceur^ la quatrième humilité^ et ainsi de suite. « Je ne puis trop bien ma » dame comparer, dit l'auteur, D A la harpe et son corps gent payer » De viDgt-dnq cordes qne la harpe ha » Dont roi Davkl par maintes fois harpa. » L'amant justifie l'objet de comparaison dont il a fait choix en déclarant que la harpe surpasse tous les autres instruments : « Mais la harpe qui tout instrument passe, » Quant sagement bien en joue compassé, » A la harpe partout telle renommée » Qa*àulre doueew à li n'est comparée, s A l'époque dont il s'agit, la harpe n'était pourtant rien moins qu'un instrument parfait, et même jusqu'au xvir siècle sa construction laissa beaucoup à désirer. Comme on ne pouvait la garnir d'autant de cordes qu^il en eût fallu mettre pour donner les sons des notes diésées et bémolisées, ses ressources, quant à la modulation, étaient à peu près nulles. Vers 1660, on fit dans le Tyrol une première tentative pour obtenir un perfectionnement, mais la solution qu'on avait en vue ne fut trouvée qu'en 1720 par l'invention des pédales dont on est redevable à un luthier de Donawerth, nommé Hochbruker. Dès lors le système de construction de la harpe entra dans une voie de progrès qui augmenta la vogue dont jouissait l'instrument en France. Cette vogue atteignit à son apogée au commencement de ce siècle, sous l'empire. L'attitude gracieuse que le jeu de cet instrument fait prendre aux femmes mit la harpe en grande faveur parmi les musiciennes qui désiraient briller dans le monde comme artistes ou comme amateurs. Une femme célèbre, madame de Genlis, s'y est exercée avec succès, en a donné des leçons et en a rédigé une bonne méthode. La préférence que le beau sexe accordait à cet instrument est constatée dans cette phrase peu française, très alambiquée et passablement ridicule qu'un bel esprit en veine de galanterie écrivait il y a quelque cinquante ans : « Cet instrument devient l'objet de » l'amusement d'un sexe né sensible, qui, loin de se refuser aux émotions que

la harpe sait exciter dans » nos âmes par la douceur de son harmonie et la suavité de ses sons, lui prête encore des secours favorables i» afin d'en augmenter les charmes. » Aujourd'hui la harpe est peu cultivée parmi les amateurs, si ce n'est en Angleterre; mais elle figure encore avec succès dans les mains de quelques virtuoses, et produit de charmants effets dans l'orchestre de nos théâtres pour accompagner la voix et varier les combinaisons instrumentales. Les poètes nous parlent de la harpe presque aussi souvent que de la lyre; ils vantent le charme mélancolique de cet instrument dont on a dit : 11 n'est ni ange ni homme Qui ne pleure quand chante la harpe. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.78% accurate

37g INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS SAffS LES DÂN^S DES MORTS. Inst^mments rtiprémewtém dans les Dan«efl dé« MorCs* LUTHS. / Der Dom Diirrrsif.) LeBaioii..J>w€Jftiw;(^Tni,ll|^ WV -à.) L'AiÉergine. J^sr IFfr* ||*fr X, fit Qè^. — c.) U None. i«* Nonne (pi. Xîjfig. 7A). —Danse du Grahd-Bale : <L) La Dacbesse. Die Herzoginn (pi. XIX, fig. 17(H.— icOKBS MORTis d'Holbila: e.) La Nonne. Les instruments composés d'un corps sonore de forme ovale, sarmonté de cordes à intonations fixes, pincées avec les doigts ou touchées avec un plectre, et d*an raanclie à touches ou degrés indiquant les diyiçiooa des cordes» souk coiumuDS à on grand nombre de peuples et ont une origiae iadid^itablement très ancienne. Non seulement les monuments de l'antique Egypte en contiennent des figures, mais Tlade mènae possède des représentations de ce genre. On attribue aussi aux Grecs et aux Romains l'usage d'un instrument qui appartiendrait à la même famille et que Ton a assimilé tantôt an luth, tantôt à la guitare et au cistre. C'est la chelys, qui a été elle-même confondue par les anciens avec les variétés de la lyre nommées barbitos et testudo. La chelys a un petit corp$arrondi et un manche* Elle est montée ordinairement de trois cordes. On a tâché de découvrir si les peuples désignés sous le.nona de iarftare^ pouvaient offrir des exemples analogues, et, h la suite de ces recherches, quelques uns ont cru devoir attribuer à ces peuples un instrument à cordes qu'ils supposent avoir été la même chose que la guitare. Mais rien de tout ceht n^est certain, et l'opinion à laquelle se rangent le plus grand nombre, c'est que tous tes instrumenta de la famille de ceux dont il est question tirent leur origine de TOrient , opinion qui se fortifie de cette circonstance, que les Indiens, les Arabes et Ie& Turcs en cultivent un très grand nombre d'espèces. Deux de ces espèces, tout à fait populaires dans ces contrées, et dont Tune se nomme el-e'oud on e*oud^ et l'autre sitar ou kissa^ passent pour avoir été. importées en Europe par les Maures d'Espagne Qt poui' y avoir produit deux types principaux qui se sont diversifiés ensuite de mille manières souè des noms différents. Ces deux types sont le luth et la guitare. Ils ont joui l'un et Fautre d'une grande faveur au moyen âge, principalement dans la seconde période et environ depuis le xni% jusque vers la moitié du xviir siècle. La principale différence qui existe entre le luth et la guitare consiste dans la forme du corps sonore , plat en dessus et en dessous dans le premier

de ces instruments, bombé et arrondi du côté du dos dans le second. Celte différence sera mieux indiquée par Ja^description spéciale que je vais faire de chacun d'eux. Je commence par le : LoTH, luit y leuthf leut^ lut, lue y luz, lus (!). Leus^ moracbes ei gniternes. Tant que ma iDain pourra les cordes tendre. Dont on joue par ces tavernes. Da mignard luth, pour les grâces chanter. (Guillaume de Machault, La prise d'Alexandrie, (Louise Labé, Sonnet, xn* siècle.) HT* siècle.) pu. . ^ Elle ayant assez du pouce Démenez ici ?ot carotei, j^^^ niarroonie douce Muses, et, avec mes cbsnsons, D^ ^^^ /^^^ seatanl le sod Accordez doucement les sons ^^ d'accord, d*iuie loix fritadte De vos luths et de vos violes. j^„„jg ^^ ^^^^^ ^^ ^ ^^.^ blanche, (Ronsard, Epit. de Marulle, xvf siècle.) ^lle dit cette chanson. J'ai oublié tout cela qu'autrefois (Louise Labé, Des louanges de Louise Labé J'avois appris du luth et de la voix. Lyonnaise, xvi' siècle.) (Joachlmdu Bellay, la t;tei7/e courtisane, xvi« siècle.) (i) Les Turcs ont écrit et prononcé eoud, el-e'oud, loautha; ies qa'Us prononcent /toti^o ; puis, par les Allemands, Laute {laouié). Espagnols, qui, selon toute apparence, reçurent le même mot di- fies Français, à cause du son de Vu dans leur langue, ont dit rcciement des Sarrasins, en ont fait laoudo. Le même nom a été /tut, leuth, luth^ en variant arbitrairement Torthographe de ce écrit par les Ualiens, leiUo, qu'ils prononcent léouto, et aussi luito, nom. Digitized by Google

LUTH?. ' jni On pense que lé corps principal du luth fut fart primîSvement d'une écaille éc tortoej conmie cetaî de H lyre dé Mercure, d*ôa lé nom de testudo, qui a quelquefois servi à déâgtier rinstrameirt. Ou le eonstniîat ensuite en bois, mais II resta convexe dn côté dtidos, et âe ce côté, au Heu de présenter une surface unie, il Tut façonné à pans OU, si Ton veut, % côtes. Aumîlîeu éte îa table de résonnance, qui était plate, il y avait une ouverture circulaire entaîHée et découpée de manière à former un dèssm élégant. Cette eufcs'appeîaît rose 6u rosette., iTii maftche adapté au corps sonore, et pRé dî'équerre en arrière, à son extrétnUé, mipportaît de distance en distance de petits filets minces de cordes à boyau qui te divisaient transversalement en plusieurs parties et formaient des cases pour poser les doigts, afin de Tarîer d'une manière sûre les iirto* nations. Les cordés étaient de boyau et distribuées «ur plusieurs rangs, tes unes simples , c^est-t.-dh'ecom* posées d*une seule cordé, les autres doubles, c'est-à-dîre comprenant deux cordes accordées à f unisson Û donnant par conséquent la mênîe note; Le' nonibre des cordes, comme céfm des touches, a - nécessaîremènt varié suivant les dimensions des luths et les perfectipnnemienJLs. que ces instruments subirent. Les plus anciens étaient fort simples sous ce rapport; mais les plus usités avant le xvir siècle comptaient déjà six rangs de cordes, dont cinq doubles, et un rang plus élevé composé d'u«e seule corde appelée chanterelle : soit onze cordes en tout. Ce nombre fut ensuite augmenté de cinq rangs doubles ajoutés au grave. Il en résulta que le luth finit par embrasser vingt-quatre cordes placées sur treize rangs; savoir : onze de deux cordes et les deux plus élevés d'une senuku h»^ huit <^ardea les plw^aves servaient pour la basse, et les autres en montant étaient destinées au chant, c^eèt-^^lire à la méioâie. On tenait le luth^ lorsqu'on en jouait, de la main gauche, en même temps ^u'on faisait a^ir les doigts^ de cette main sur la touche du manche pour diversifier les intonations. Le pelît doigt de îâmaîn droite servait à soutenir rînstrument , pendant qiié les quatre autres doigts de la même màîn pînçàîenl les cordes. Quelquefois on jouait aussi du lutb avec un plectre. C'est de la sorte que Tun des anges musiciens du dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg (pL XŸY, fig. 86) fait vibrer les cordes d'un petit luth à cheviller cambré qui doit dater du xv« siècle. Ce petit instrument, que Ton appeTaît : LcTiNA , est presque semblable "à celui qui fut appelé aussi maniore: Dans la figune que jindîqae , ît semble n'avoir que quatre cordes,

c'est-à-dire le nombre qui fut assigné à la mandore dans Torigine ; mais danslaitftawrj'mdeLuscinius, \b.lutina a douze cordes. Du reste, la'dimensîon du'luth^le nombre et îa quantité de ses cordes, et la manière de Taccorder, ont créé des modèles différents qui , pour n'être au fond que des reproductions modifiées de l'invention première, n*en ont pas moins été diflérencîés et classés sous des noms particuliers. Quoi qu il en soit , neus rencontrons en a du Doten Dantz un dessin de l'espèce de luth qui a été le plus généralement cultivée en Europe depuis le xV jusqu'au xviii* siècle. Si le spectre tient ici précisément un luth , c'est que le luth était l'instrument des plaisirs de cour et de fêtes galantes, et que, par cela même, il se trouvait fort bien approprié au personnage du baron. Dans cet exemple, nous avons sous les yeux un modèle du luth ordinaire monté de six rangs de cordes : il est vu de face. Le coffre est ovale, le manche assez bien proportionné; au mih'eu de la table d'harmonie, «ous les cordes, on aperçoit l'ouverture circulaire appelée rose. Le squelette porte ce luth de la main droite, parce qu'il n'en joue pas (pi. YIII , fig. 52). Contrairement à l'exemple précédent , on ne voit en c que le dos du corps sonore. 11 est arrondi et à côtes comme dans la plupart des luths. Le manche est plié d'équerre ; on n'en aperçoit que la partie cambrée à laquelle tiennent les cbeviïles. Le nombre de ces dernières autorise à penser qu'il s^agit encore cette fois du luth à six rangs de cordes. Le squelette le tienft de la main gauche pendant qu'il tire à lui de la main droite la pauvre nonne (pi. XI, fig. 74). Dans la Danse du Grand-Bâle, nous n'apercevons également que la partie convexe d'un luth dont les sons paraissent causer une sensation désagréal^Ie àla duchesse, qui fait un geste de douleur et d'effroi. Ce htth, pouf4a^èfine, iie diff^^ pas de celui qu'on vxxiteuc^ mais le jziaocbe parait avoir étéret^euché par un artiste qui a négligé de le cambrer dans sa partie supérieure. Sur ce manche droit, on compte de chaque côté six chevilles. Le spectre est représenté dans l'attitude d'un musicien jouant du luth (pi. XIX, fig. 170). Digitized by Google

 Comme dans le Doten Dantz, ce sont les accords d'un luth qui apportent à l'oreille surprise et troublée de la nonne un écho des chants mondains et des refrains d'amour. Interrompue dans sa prière, elle tourne la tête du côté d'où proviennent les sons nouveaux qu'elle entend; elle aperçoit alors un jeune homme assis sur sa couche virginale. Il tient un luth de la main gauche et pince les cordes avec les doigts de la main droite» La nonne, par l'expression de sa physionomie, montre qu'elle est doucement émue. Ce serait une gracieuse scène si la larve railleuse ne faisait ombre au tableau : placée derrière la jeune femme , elle semble l'engager à porter ses regards vers l'autel au pied duquel celle*ci est agenouillée. Là sont placées près de deux flambeaux allumés deux petites statues d'enfants qui semblent donner le dernier mot des préoccupations toutes nouvelles de la nonne. Cette charmante scène, que le peintre a traitée avec beaucoup de goût et de délicatesse, trouverait fort bien sa légende dans les vers suivants que notre collaborateur, H. Edouard Thierry, applique k la nonne de la Danse B|ktcabre : « Aux pieds de Dieu j*ai Yécu sous le voiley » Craignaut les yeux hardis. à J^ai fol le joar poor ne voir qa'nne étoile, » L^astre du paradis. » Ne nous perds pas dans la foule des hommes ; » Tentateur, laisse-nous. • J(etIre-toi, tu tols ce que nous sommes : 9 Des Tierges à genoux ! » La Panse de Conrad Mechel contient une reproduction assez grossière et assez infidèle du dessin d'Holbein. Le jeune homme qui vient surprendre la sainte fille n'y est point représenté assis dans la cellule de cette dernière. Il se tient discrètement h la porte, debout, et pince amoureusement les cordes du luth , le pouce et l'index placés au milieu de la rose, le petit doigt appuyé sur la table d'harmonie et la main gauche parcourant les degrés de la touche. Ici ce personnage, comme son instrument, est vu de face. Du reste, sa mine est peu séduisante, et son extérieur semble annoncer un gros étudiant nourri de cervoise et de Sauerkraut, Dans l'esquisse que j'en ai donnée, planche XIX, figure 171 , l'instrument est plus clairement représenté qu'il ne Test dans l'original, dont les traits confus et la taille grossière ne permettent pas de distinguer le nombre des cordes que l'artiste s'est proposé de donner à ce dessin de luth. L'édition de la Danse de Mechel que je possède (Bâle, 1796) contient une autre gravure oh le squelette qui vient de s'emparer du cardinal joue aussi d'un luth qui a neuf rangs de cordes. Dans tous les sujets des Danses des Morts que l'on vient d'examiner, le luth a une signification qui

témoigne du caractère qu'il avait revêtu dans les dernier» temps du moyen âge, lorsque l'influence des mœurs italiennes le mit à la mode. Si nous le voyons figurer dans le tableau du Baron et dans celui de la Duchesse, si même nous le retrouvons dans celui de la Nonne comme instrument de séduction, c'est que le luth, depuis le xv* jusqu'au xvii* siècle, fut par excellence l'instrument de la musique galante, l'accompagnateur obligé des déclarations d'amour, le vade meeum des courtisans, des nobles et des riches en bonne fortune. Tout poète s'en servait pour accompagner ses rimes langoureuses, et pour peindre en musique, sous forme d'aubades ou de sérénades, son douloureux martyre. Les rois, les princes, les grands seigneurs et les hautes dames de la cour, avaient toujours parmi les gens de leur n^aison un poète joueur de luth attitré, ayant la charge de valet de chambre. C'est en cette qualité que l'on trouve auprès de la personne du roi François P' Albert de Rippç, joueur de luth, célébré par ses contemporains comme l'Orphée du siècle, et auteur d'un grand nombre de compositions pour son instrument favori. C'est encore au même titre que la reine Marguerite de Navarre pensionna le poêle Bonaventure Desperriers, qui composa pour elle La manière de bien et justement entoucher les lues etguiternes (1). (1) Ce curieux traité parut, après la mort de Tauteur, dans ses Discours non plus mélancoliques que divers. Digitized by Google

LUTHS. 281 Le luth, comme la guitare, était donc Tinstrumeni des doux loisirs et des galants téte-à-téte : on le mê* lait aux plaisirs du cœur comme à ceux de Tesprit. Il avait un caractère doux et intime qui Ta rendu surtout cher aux femmes. On avait recours à la magie de ses accords pour les apitoyer sur les maux que Ton endure pour elles et qu'elles seules peuvent guérir. Elles-mêmes s'en servaient afin de se rendre plus séduisantes et de fixer les cœurs volages. Joachim du Belley , dans une de ses poésies, fait dire à une cour* tisane : Dès lors J'appris à chanter et baller, Toucher du luth, et proprement parler, VesUr on corps cTaccoustrement propice, El emliellir mon teint par artifice. A un autre endroit, cette courtisane, se raillant des amants qui voulaient payer ses faveurs en monnaie de singe^ dit encore : Ces jeunes gens J'avols soin de chasser, Qoi pensent estre aimés sans débourser, Nous croyant liien payer d'une gambade. D'une chanson, d'un luth ou d'une aulMde. Les moralistes d'humeur chagrine ne manquaient pas de reprocher aux femmes d*aimer follement le luth^ le ^et la sérénade. Cette passion, entretenue par le goût de Timitation des mœurs italiennes, devint très vive pendant la Renaissance, et fut générale en Espagne, en Allemagne et en Angleterre comme en France. A Tinstar des troubadours, des jongleurs et jonglercsses, les Minnesaenger allemands cultivaient le luth, et s'en servaient pour accompagner leurs poésies. Hans Gerle, Ocbsenkuhn, Otto Heinrich, Melchior Neusiedler, furent des joueurs de luth très renommés dans le xvr siècle. En 1509, parut à Venise Tune des premières méthodes que Ton ait écrites pour le luth (1). Ce fut à peu près dans le même temps que la fabrication de cet instrument constitua une branche d'industrie spéciale qui, limitée d'abord à son principal objet, s'étendit ensuite à la construction de tous les instruments à cordes. Ceux qui se vouaient à l'art de la lutherie prirent le nom de luthiers , et c'est encore par ce nom que les facteurs d'instruments qu^ font des harpes, des guitares, des violons, des violoncelles, etc., sont désignés de nos jours. La harpe et le luth ayant été les deux instruments favoris des poètes de cour, l'un dans les commencements du moyen âge, l'autre pendant la Renaissance, il ne faut pas croire que ce soit toujours une fiction quand les poètes eux-mêmes, dans leurs écrits, s'en attribuent l'usage , et se vantent d'y exceller. Seulement, je le répète, la harpe appartient à des temps plus reculés, et vint la première ; le luth est plus moderne, et , bien qu'il en soit fait mention dès le xiii* siècle, ce ne fut vraiment que deux siècles après

qu'il tint le premier irang dans la musique de chambre parmi les instruments & cordes pincées. Jusque-là, il semble être resté confondu avec tous les autres instruments dont se servaient les jongleurs et les jonglercsses, et n'avoir pas été spéciale*ment en faveur. Le luth, comme la harpe , a eu son poète. Claude du Yerdier, né vers 1503, fils unique de l'auteur du Dictionnaire^ consacre tout un poëme de deux cents vers alexandrins & en décrire les avantages. Du reste, ce poëme, qui est intitulé le Luth (2), passe pour être extrêmement ennuyeux. On lit dans la Prise d'Alexandrie, par Guillaume de Machault : leuSy moraches et guitemes. On trouve dans une poésie (1) La manière de noter la musique pour le luUi constituait un (2) Cette pièce a été publiée par du Verdier le père, qui dit, an système particulier. On employait à cet effet une portée de six li- sujet de son fils. « Etant allé de Boulogne en Italie, où il est de gnes au-dessus de laquelle on indiquait les intonations par des » présent, il a laissé par écrit huit chants intitulés j le Luth, Bien, lettres de Talphabet, accompagnées des signes ordinaires de durée » la Blanque^ la Beauté^ VHonneur^ le Lten, le Centre^ le Point, pour indiquer la yaleur des noies. Des chiiTres et d'autres signes » lesquels J'ai trouvés parmi ses papiers dans son étude, et en met de convention, placés soit sur les lignes de la portée, soit au-des- u trai ici les deux premiers. » sous, complétaient ce système de notaUon, communément désigné sous le nom de tablature du luth. 36 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.62% accurate

211 INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS «ANS LES DANSES DES MORTS, dft M(»bMt : faics et ûrgMUèSy harpes, pmUérions. Forkel, en rapfHMrtaHt d*apcès du. Caagst ce dernier passage de Moltoet , a été mis très plaisainment dans rembarras par le vieux mot français lues (|ui » trouva ausé dftnft Rabehus> mais dans lequel notre auteur n'a pas su reeonnaStre iuth : « Quant k savoir , » dit^il , ee qM e'étaifi que les lf$es^ ôo n'apprend cela nulle part. » Pui& il a|oiïta : « Peutrétre avaient? » ys été baptisés de la sorte du nom de Tinventeur qui pouvaiLs'a|>pder lateas (1)^» FockeL . ordinaire^ ment si bien informé , fait ici de l'érudition par pure ignorance. C'est ce qui arrive souvent quand on a négligé d'acquérir certaines connaissances accessoires dont on ne soupçonnait pas tout de suite la nécessité, parce qu'elles n'ont qu'un rapport indirect avec le sujet que l'on' traite , mais qu'il est pourtant urgent de posséder lorsqu'on veut résoudre certaines diiBcuItés qui ne sont pas da nombre de celles qui se présentent tous les jours. Si Forkel avait quelque peu étudié le vieux français, s'il avait seulement consulté un glossaire de la langue romane , il aurait vu que lue s'est dit anciennement pour luth, et qu'il n'y avait vraiment là aucune question d'archéologie musicale de nature à Tenfibarrasser. Ceci doit être un avis aux naïfs compilateurs, de ne point copier à cet endroit Forkel, afin de ne pas contribuer à répandre Popinion ridicule que le lue est un instrument du moyeu âge qui pourrait bien avoir été inventé par un individu nommé Lucas. Comme je l'ai observé en commençant , les principaux changements qui furent apportés au luth sous le rapport de la forme, delà dimension, de l'accord et du nombre des cordes, déterminèrenU'epploi d'expressions nouvelles servant à distinguer les modèle et les variétés que l'on créait Ces dérivés du luth ne figurant pas dans lies Danses des Morts , je.me bornerai à dii*e quelques mots de ceux qui on{ été le plus en usage. . Màndore, mandoUe^ mandole^ — C'était uqe espèce de petit luth ou dessus de luth, dont le corps sonore était bombé et taillé à côtes comme celui du luth ordinaire, mais dont le manche était plus court. Il avait des cordes à boyau qui originah*ement étaient au nombre de quatre, et qui plus tard atteignirent le nombre de sei?e accordées deux par deux. Cet accord s'opérait de différentes manières, ordinairement de quinte en quarte. Quelquefois on abaissait la corde la plus haute, ou chanterelle, d'un ton , ce qui s'appelait jouer à corde avalée (2). On faisait vibrer ces cordes avec les doigts ou avec

un bout de plume eu guise de plectre.. ta raandore était principalement usitée en France et très en vogue dès le xvi« siècle. On la voit figurer avec le luth, en 1587, parmi les instruments sur lesquels les ménétriers de Paris, fêtant^ la Saint-JuUen (3)^ firent entendre la nuit, dans les rues de la capitale, toutes sortes d'airs de danse, tels que voltes, courantes et autres du temps. On l'a quelquefois appelée pandurinay ce qui. a donné lieu de la confondre avec la pandore , qui néanmoins en différait, comme on le verra plus loin.. Mandoline. — Elle ressemblait au luth quant à la forme du corps sonore^ et tenait de la guitare par son manche, qui était plus court que celui du luth. Les Italiens en faisaient un grand usage ; ils l'appelaient mon-doia, mandolina , et la confondaient souvent avec la mandera. Ils en avaient de deux sortes : la mandoline napolitaine et la mandoline milanaise. La première portait quatre rangs ou chœurs de deux cordes; le plus élevé avait des cordes à boyau . le second, en descendant, des cordes d'acier , le troisième des cordes de cuivre jaune tordu » le quatrième des cordes en boyau recouvert d'un fil d'argent. La mandoline milanaise avait cinq rangs de cordes. Ces deux espèces de mandolines étaient plus petites que la mandore : ell^s en différaient aussi un peu par l'accord. Comme le luth et la guitare , ce genre d'instrument était très en vogue parmi les jeunes gentilshommes qui couraient tés ruelles , recherchaient les aventures galantes , et chantaient le soir des poésies amou(i) « Was aber dte Lues fUr InstriHuente gewesen seyn mœgen, iorait iaturdits pai suile de» abus qu'Us aYalent oceasioiiiié«. Un » ist Birgends zu fioden. Vieileicht habea sie dièse BejieniiiuBig von arrêt dm parlenwot da 26 août 15^95, renda e» ce sea», perte ipw » dem Ërfioder derseJben, der etwa Lujcas geheisaen bai, bekiMii- défenses sont faites de « s'asseoaUer et d'aUer eo tcovpe^ par les » men. » (Forkel, Allgem. Gesch. d. Mus..^ t. II, p« 7/i7.> «nus, y porter luthSrimÊndûllêê et autres iii8lrameiifis.de mnaîque (2) Du vieux mot français amler, qui signifiait descendre. »à peine de ia hart. » (Vo^ cet arrêt da&s FéUbien^ Hiêteire de ' (3) On se rappelle que les concerts de la nuit de Saint-Jullen la ville de Paris, Preuves, t. lUj p. 28*) Digitized by Google

reuses sous les fenêtres de leurs maîtresses. C'est la mandoline qui accompagne la fameuse sérénade de Don Juan. GoLAGHON, en italien Colascione. — Cet instrument , composé d'un petit corps de luth surmonté d'un manche extrêmementiàng', ^t pottant deux on tiuis rorâes ii boyan, êtatt forliCQffer au pays de Naples, d'oùTusage s'en répandit au xvii* siècle en d'autres contrées, et même jusqu'en France. En b du Doten DarUZy on voit un instrument à cordes qui ressemble un peu au colachon par la longueur de son manche etpar le fiombre de ses cordes (pi. X„ fig« 62). Cependant, comnae oe manche n'est pas encore assez long , proportionnelleioent au^orf» de rinstrament , poor qu'il ressemble exactement à celui du colascione^ et que le corps sonore n'est pas lui-même assez petit, je pense ^u' il faut regarder cette figure comme un dessin manqué ou inachevé de l'espèce de luth à six rangs de cordes qui figure à un autre endroit de la même Danse dans la main du spectre placé auprès du baron. Les Orientaux opt des instruments à cordes qui ressemblent beaucoup au colachon.

TffÉORBE, teorbe, ihuorhe, tuorbe. — C'était une sorte de grand luth qu'on appelait aussi luth basse, et quelquefois chiUirrone. Il avait deux manches droits accolés parallèlement et un grand nombre<ie cordes. Le premier de ces manches, et le plus petit, était semblable à celui du luth. Il portait six rangs ou chœurs de cordes de laiton ordinairement accordées deux par deux à l'octave. Le second manche , qui dépassait de beaucoup le premier , soutenait les huit dernières cordes qui étaient de boyau , et servaient pour les basses. Il y avait des basses et des dessus de théorbe. On s'en servait dans la musique de chambre, d'église et d'opéra, pour accompagner le chant en accords. H était très usité en France du temps de Lully , mais il disparut comme le luth dans la dernière moitié du xviii« siècle.

Archiluth. — Ce dérivé du luth n'était qu'une variété du théorbe. Il avait aussi deux manches et le même nombre de cordes ; mais la caisse sonore était moins arrondie et un peu plus allongée. D'un autre côté, l'accord des cordes doubles entre elles avait lieu pour les unes à l'octave, pour les autres à Tunisson. . Aux instruments qui précèdent ,, on pourrait ajouter encore la panrfore, VorphéarioUy le cistre ou cithre^ et quelques autres que l'on rattache ordinairement à la famille des luths. Néanmoins je crois qu'il est mieux de n'en traiter qu'au chapitre dé la guitare , puisqu'ils ont plus de rapport avec cet instrument par leur forme plate qu'ils n'en ont avec le luth, dont le corps sonore est au contraire voûté et arrondi. La famille des luths est tombée

dans l'oubli comme celle des violes. On se souvient à peine du rôle important qu'elles ont joué l'une et l'autre dans les drames en musique qui ont précédé la création de l'opéra moderne. La partie instrumentale du 5. Alessio , écrit en 1634 par Etienne Landi , se composait de trois parties de violon , de harpes, de luths, de théorbes, de basses de viole et de clavecin pour la basse continué. L'effet produit par celte combinaison était sans doute agréable et mélodieux, surtout pour l'époque, mais il devait manquer de puissance et de variété. Plus anciennement, à une fête musicale donnée en Italie, l'an 1566, nous voyons figurer parmi les éléments de l'orchestre dramatique, / leuto mezzano^ I leuto grosso f et 4 leuii; ce qui prouve qu'il y avait alors des luths de toute dimension , let pour ainsi dire tout un système d'instruments de cette famille. Digitized by Google

la guitare sous le nom de cithara^ et plus particulièrement pour indiquer l'espèce , sous celui de cithara hispanica. Du mot cithara les Allemands ont tiré Cither ou Zither; les Flamands, cieler; les Italiens, cetra, chitarra, chittarone^ quintema; les Français, guitare, et selon toute probabilité, citole et cistre. Parlons d'abord de la : GciTARE, guitemèf guinteme, guiterre, guitterne, guitarne, guisterne, guigerne. Guiteme, rebebe ensement Harpe, psalterion, doucaine. » (Ballade d'Ëustache Deschamps.) Triste et pensif, Je me couche à terre, Tremblant de froid au bruit de ma guUerre. (Ronsard, Elégie à Jean Brùm.) Puis réveillé, ma^ïerreje touche. (Ronsard, Plaisirs rustiques.) • . . Jelta sa fluste et sa guiteme bas (2). {Contes d'Eustrapel.) J'ai déjà dit que la principale différence entre le luth et la guitare consiste dans la forme du corps (1) Le grec xiOopa signifiait nn instrument de musique et une tortue. (3) On lit aussi dans la Farce de Pathelin : Sua tôt : la Eoyne des guiUrntip A coup qa'elte me soit approochëe Je 8cay bien qu'elle est accouciiée De vingt et quatre guiternaux, Eiifans de l'abbë d'Ivernaux; 11 me faut être son compère. Digitized by Google

GCITARES. 285 sonore arrondi et tailladé à pans dans le luth, plat et uni en dessus et en dessous dans la*guitare« Gelle-ci, en outre^ a des échancrures sur les côtés que n'a pas le luth. Enfin son manche, au lieu d'être renversé, est presque toujours droit ou bien légèrement cintré et recourbé en dedans à Tendroit où sont fixées les chevilles. Cette partie du manche était le plus souvent terminée par une figure représentant une tête d'homme, de femme ou d'animal, comme celles dont on ornait les violes. Le manche ou touché de la guitare a des cases ou divisions ordinairement au nombre de huit, pour poser les doigts et varier les intonations des cordes. Celles-ci, qui étaient ordinairement de boyau, furent d'abord peu nombreuses. Les anciens modèles de guitare en offrent rarement plus de quatre. Un cinquième, puis un »xième rang, furent ajoutés dans la suite. Ils étaient presque toujours doubles, à l'exception du premier en commençant par en haut. Cependant sur les monuments figurés, ils sont presque toujours simples par la raison qui les faisait omettre aussi dans les représentations du luth. Sans doute, les artistes craignaient de produire un dessin confus ou trop surchargé en traçant un nombre de lignes proportionné au nombre des cordes que l'instrument devait avoir. C'était pourtant une chose qu'il eût été facile d'éviter avec un peu de soin et d'attention. Tout ce qui a été dit relativement à la manière de jouer du luth, peut s'appliquer à la guitare. On tenait celle-ci devant soi, le manche placé dans la main gauche, pendant que la main droite faisait vibrer les cordes. Quant & la vogue dont cet instrument a joui, elle n'a pas égalé à beaucoup près celle du luth, si ce n'est dans les pays qui avaient adopté les premiers la guitare, comme l'Espagne, le Portugal et l'Italie. Tandis que le luth se maintenait dans les hautes régions de i*aii; , la guitare courait les rues et les lieux publics , aux mains des écoliers, des mendiants, des saltimbanques, des ménétriers du bas métier, etc. On lit dans la Prise d'Jlexandrie de Guillaume de Maçhault : Leus, moraclics et guiternes Dont 00 joue par ces tavernes. Les guitares les plus populaires étaient celles qui n'avaient qu'un petit nombre de cordes. En 6, nous trouvons une petite guitare à trois rangs de cordes dont le cheviller est renversé (pi. XI, fig. 71). Le spectre, violemment saisi aux cheveux par sa victime qui lui résiste, ne joue pas de son instrument et le tient seulement par le manche dans sa main droite. Quoiqu'on n'en aperçoive que trois, on doit supposer quatre cordes h ce modèle de guitare. De même en c, les chevilles qui entourent l'extrémité du manche donnent lieu d'en compter six,

bien que les lignes traçéps sur le coffre de l'instiiiment n'indiquent que la moitié de ce nombre (pi. XII, fig. 75). Lq squelette tient ici sa guitare sous le bras gauche, tandis qu'il gesticule de l'autre bras et fait une gambade d'un air léger comme pour engager la jeune fille ou la jeune femme à prendre avec lui la fuite pour le Gretna-green de l'autre monde. Mais la jeune femme n'est pas d'humeur cette fois à se laisser conter fleurette ; elle détourne la tête et met la main devant son oreille afin de ne rien entendre des propos insinuants de son séducteur. Comme dernière remarque sur cet exemple , je signalerai la forme du manche de l'instrument qui est fort court et entièrement droit. Les deux guitares qui précèdent sont grossièrement dessinées, mais il y en a une mieux figurée et beaucoup plus grande que les deux précédentes au pied de la figure du ménestrel qui orne le beau manuscrit n* 7310, 3, de la Bibliothèque nationale. C'est une guitare à quatre cordes dont le corps est assez plat, la table fort large, les côtés assez gracieusement échancrés, la rose élégante, le manche légèrement arrondi et courbé en dedans à son extrémité. La guitare employée comme attribut musical du ménestrel est une exception que ce manuscrit seul me fournit l'occasion de signaler. Les instruments qu'on lui voit dans les autres danses sont, comme on ne l'ignore pas, la vielle ou violon, la flûte et le hautbois. Ce n'est pas que la guitare n'ait été employée par les ménétriers au moyen âge. On sait positivement le contraire. Mais cultivée moins anciennement et moins généralement, elle n'a point le caractère populaire, antique et traditionnel propre aux autres instruments que je viens de nommer. Je répéterai néanmoins que les ménétriers Tont assez souvent employée. Us en cultivaient originaireDigitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.02% accurate

:366 INSTRUMENTS REPRÉSENTÉS DAMS LES DANSES DES MORTS. M&al ddox vadétés a^pipelées Tuoe guUare latine. Tautre guitare moraque^ moreecbe ou momche^ par corroptioo fit ^bréviatiau. £q l&k9^ 4aw la J>aode des4K)éoe8trel8i}u duc de NonaandiB, figure un sîeur Jean Hâttlemer, joueui* de gmiterre kuine, et ua musîûieQ nomoié Ricbart i'Abbé, joueor de ^mtame nuireieAe. Cesk enviroQ k pu?tir de oeUe époque que ie aMi.de l'inatruiMBi qm noua ooonpe comMuce à se pré* «enter assea fnéqwnanidot sous Ja plume 4ea awieaa auteurs,, particuUèretBeui des .witenra firançais. Cepeodaat le règne poétique de la guitare »e f^t véritablement ittaiigwréqu'à r^dque.oii elle entea en co»*» «urreoce avec le lulht laïuandore et la maudoUoe^ pour accompagoer leachaneoos erotiques de tout gem^ et pour dauner des séréoadea aux i^eitea. Telle était déjè^ aa 4ertsBatî0Q du tonps de Ronaadrd^ comaie on 4e voit dana ce paaaage ; Ni sonner h son Imys Denagniierre, ^i pour eUe, Je8 noiiav Dormir à terre Les services qu'elle rendait aux amants décida, son succès «uprèa de ia jeunesse «des deux sexes* Sous le règne de Louis XIV eUe faisait les délices des grandea^danies et ides seîgneuta. II«inilteny 4ans les Mé^ moires de Grammont, écrit, à propos d'une sarabande qui. était en faveur : « Toute la grut/arcrte de-JacoUr » se mit à apprendre, et Dieu sait la raclerie universelle que «'était, d Le rMiancier le ISagé, pour donner à entendre qu'une feanme avait été bdle, dit qu'on jugeait encone à ses traits et à la vivacité de ses yeux qu'elle devait avoir faitraelér bien des gtiiiares. Enfin oo a de Scarron ces deux v^s en style burlesque i 1) pense, quand la nuit il a guitarisé^ Que j'en ai tout le jour le coeur mart3fri^. (Scarron.) Sous Louis XY, pendant la régence, et jusqu'à la ftn du xvin® siècle, la guitare ne figurait plus dans la musique d'ensemble et de concert, d'oîi elle avait été exclue ainsi que le luth, le Ihéoi'be et d'autres encore, pour faire place à des instruments plus bruyants; mais elle servait toujours à chanter des madrigaux, des bru nettes, des pastorales, des vaudevilles et des romances: c'est encore de nos jours sa spécialité. Exigeant moins d'habileté que le luth, et offrant l'avantage d^être très portative, elle a remplacé tous les instruments à cordes pincées et à manche autrefois en usagé. On la trouve surtout dans les mains des jeunes femmes et des étudiants qui se plaisent à chanter des airs d'amour. Un peu dédaignée dans les grands concerts publics , mais favorablement accueillie dans la musique intime,

elle accompagne avec succès les jolis duos exécutés le soir dans la mansarde auprès de la croisée entr'ouverte et devant le silencieux et poétique auditoire de la lune et des étoiles. Ce n'est pas seulement le luth que la guitai^e a discrédité en Allemagne, elle y a détrôné en partie un autre instrument qu'on y estimait beaucoup autrefois et dont l'usage n'est pas resté inconnu à. la France et à l'Angleterre. Cet instrument se nommait : CiSTREou CiTHRE, qUolCy cuitole^ citolle. — Le cistre, que Ton écrit aussi quelquefois moins exactement sistre, tenait du luth et de la guitare. Il avait un corps sonore plat, mais qui imitait ordinairement l'ovale sans courbure du luth. Les cordes étaient de métal. On les pinçait avec les doigts ou bien on les touchait avec un pleclre. Il y en avait tout un système, comprenant le cistre à quatre chœurs, ou discanty qui était le moins estimé (1); le cistre à cinq choeurs, ou ténor; le cistre à six chœurs, qui était le plus usité, et le grand cistre, également à six chœurs, quand il n'en avait pas le double. Il existait encore une autre espèce de cistre plus petit qui n'avait que quatre cordes. Ses cordes se pinçaient au moyen d'un bec de plume ou d'une petite baleine. Toutes ces variétés pouvaient être accordées chacune de différentes manières, selon la volonté du musicien. TVIersenne donne plusieurs dessins du cistre. Praetorius en fournit (1) Cette espèce de cistre [cithara] à U chœurs, dit Praetorlns, est en qaelqor Mcte «a USbêrmU^ mtorihM «t $artcribm msirm* » mmium. n (Pr«t.^ Syntttsfm^ mn^., U II» De orgaav.^ p. ô5.} Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.43% accurate

aussi une description accompagnée de figures. Les Allemands l'appellent Zt7^, CytheroiiCither. On ne s'est pas beaucoup servi de ce cistre mjdéwMh^ftFraMe» HMiîfroi>eMb Mi un très grand usage en Italie, en Angleterre, et surtout en Allemagne dans la seconde moitié du xvi« siècle et pendant toute la durée du xyii^*. Dans cette dernière conlrée^de^ mètm qo^mïcmmmmi «»Àftglâb«m, <sy<A«r «ft prud pour guitare. Cependant l'ancien cistre allemand a disparu, ou du moins ne pourrait-on guère le trouver ailleurs qu'entre les mains des cigains errants ou des mcmtaçmrd?, cpjii s'en serveq* encore quelquefois pour accompagner leurs danses et leurs chants. On n'en trouve aucun exemple dans les Danses des Morls que j'ai étudiées. L*uTie des forTnes> les plus aitcieimtft (ta dette est celle qm, k une certaine époque du moyen âge, fut dé*^^ signée sous le nom de : * ÇixoLE, cmWe, cuitolle. .' ife tangla lier tm flche was cemyoe Que le roi de France à celle erre Of harp, cttofe and of rioie, Enveloppa si de paroles ^Hj, „a„y ^ j^g^ç^ ^^^^ ^^^y a noie. Plus douces que sons de citoles. (Sir John Gower, Confessio amantis, xiV siècle.) C<WiWes> cuMkê, paoyi«teea> . \ (Guillaume de MachauU, La pmc d'^toanJm, XI?' siècle.) la citole, plus allongée que la gtritare, s^ rapproche du cistre par l^ contours du corps sonore, qui ne sont pas aussi accusés que dans la guitare ou gutterne proprement dite. On en connaît comnïe un des prer raîers modèles celui que j'ai donné planche XIX, figure 172, Cet instrument est monté de quatre corde». Je crois que l'artiste qui a tracé le dessin reproduit même plandie, figure 175, d'après une vignette d'un beau livre d'Heures de Simon Tostre, de la fin du xv' siècle, s'est aussi proposé de représenter une citole, bien qu'à vrai dire l'instrument que nous trouvons dans cet exemple ait pareillement beaucoup de ressemblance avec une guitare. Paîvdore. — C'est le nom donné à une espèce de luth ou de guitare dont le dos était plat. La pandore avait la même quantité de cordes que le luth, mais ces cordes étaient de laiton et de -différentes grandeurs, parce que son chevalet était oblique. La forme principale de l'instrument était ovale, mais les bords de la table, aussi bien que «es- côtés, étaient tailladés en festons. La pandore a été confondue quelquefois avec la mandore. Les Allemands l'appelaient Bandoer. L'Orphéoréon ou Orphiéahion, et le Pénorion ou Pénobcon, n'étaient que des variétés de la pandore^ Ils avaient un dos plat comme celui delà guitare, ur> encadrement de petites échancrures en festons sur les côtés et des

cordes de nïétal. Quant aux autres dérivés du luth et de la guitare, ils appartiennent à une époque trop récente et ont été trop peu connus pour qu'on prenne quelque intérêt à en lire la description*. Digitized by Google

 w^pvémmntém «mm 1m Shwnmi «m «•ris. TAMBOURS. — TIMBALES. Dause du Pstit-Bale : a.) Le Charnier. Da$ Beinhaus (pi. III« Gg. 22). -^ Dahss do Grahd-Balb : 6.) Le Cbarnier. Dos BeMuna (fig. 23). — Danse Macabbe Imp. : c.) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pL IV, fig. 24.)— Dahsb Macabbe du Ms. n* 7310, 3, de la BlbL nat. : d.) Id, (Og. 25 6.) — Deb Dotem Danw : e.) Le Charnier. Beinhaus (pi. VI, Gg. 39). — f.) Le RoL Der Konig (pi. Vin, 6g. 50). — g.) Le bon Moine. Der gute Monich (pi. X, Cg. 66). — Dakse xylogbaphiqce du Ms. n' Û38 de la hiÈsL de Uddelberg : h.) Le Pape. Der Bopst (pL XII, Gg. 79), — Icoii es Mobtis d'Holbein : i.) Le Triomphe de la Mort (pi. IV, 6g. 26). — j.) Les nottfeaox Epoux (pi XX, Gg. 177). — k.) L'Homme de guerre. Les instruments de percussion formés d'une peau tendue sur un cadre de bois rond ou carré, et sur uo corps creux semi-sphérique ou cylindrique, de métal ou de bois, ne sont ni moins anciens ni moins connus que les instruments à vent de la nature des flûtes et des trompettes. Comme ceux-ci j ils prirent naissance au berceau de la civilisation, dès que le hasard, sinon Texpérience, enseigna aux hommes la manière de frapper sur une peau tendue pour en tirer ou un bruit ou un son. Les sauvages, par instinct, créent encore chaque jour des combinaisons de ce genre pour donner des signaux de guerre et pour marquer le rhythme de leurs danses nationales. Exciter la joie dans les fêtes, ranimer le courage dans les combats, telle a été de tout temps la principale destination de6 tambours et des timbales chez un grand nombre de peuples, tant anciens que modernes, tant barbares que civilisés. La tradition en fournit des preuves assez concluantes quant & Tlnde et à TEgypte. Elle en présente d'autres concernant les Hébreux , les Grecs, les Romains et les barbares. De ces diverses nations, les unes faisaient principalement usage de petits lam* bôurs, dont le diamètre de nos tambours de basque peut donner une idée approximative, les autres employaient plutôt des tambours d'une assez grande dimension dans le genre de ceux qu'emploient actuellement nos troupes. Les premiers se composaient d'un cercle ou cadre de bois; les seconds étaient formés d'une caisse également de bois ou d'un bassin de métal, soit de cuivre ou d'airain. Us étaient couverts de peaux aux extrémités, tantôt des deux côtés, tantôt d'un côté seulement» Aux uns et aux autres on mettait souvent des clochettes ou de petites plaques métalliques qui mêlaient leur timbre aigu à

la résonnance plus ou moins grave de la peau. Les Parthes, entre autres, avaient cet usage. On frappait ces instruments avec la main, avec des baguettes et avec des bâtons. De là le nom générique de tympanum que leur donnaient les anciens, et qui est le même que le Tupiiravov ou Tuiravov des Grecs, dérivé de tutîtciv, frapper. Les Hébreux appelaient l'espèce de tambour dont ils faisaient usage, topA, d'un mot qui signifie son ou ton. Cependant on croit que les anciens termes servant à désigner les instruments de percussion à peau tendue, de même que les dénominations modernes appliquées à ces instruments, ne sont que des onomatopées exprimant le genre de sonorité qui leur est propre (1). Non seulement on appelait tympanum toutes sortes de variétés de tambours, mais on donnait aussi ce nom à des instruments d'un genre diffërent , comme, par exemple, aux cymbales, aux sistres, aux crotales (2). C'est une confusion dont il est facile de se rendre compte par la nature de l'étymologie expliquée ci-dessus. Que tympanum vint d'un mot qui eignifie frapper, ou ne fût qu'une onomatopée pure^ il convenait parfaitement dans l'un et l'autre cas à tout instrument de percussion que l'on frappe et qui résonne d'une façon bruyante, quelle que fût d'ailleurs la forme ou la matière de cet instrument. Or les cymbales, le sistre et les crotales étaient précisément dans ce cas. De même, au moyen âge, nous voyons les mots tympanum, tympan et lymbre servir à (1) Voy. les remarques de Caseneuve et de Jault, sur le mot (2) Lampe explique ces différents instruments sous le litre géTambour, dans Tédit. du Dictionnaire de Ménage, en 2 vol.itt-fol. néralde : De cymbalis veterum. Digitized by Google

 exprimer tantôt des instruments à peau tendue frappés avec la main ou avec des baguettes, tantôt une espèce de cloche que l'on faisait sonner à petits coups de marteau (1). François Bianchini (2) fait observer que Sponius, aussi bien que Pignorius, établit une distinction • entre le petit et le grand tambour des anciens, en se fondant sur des passages de Catulle, d'Ovide, de Suétone, de saint Augustin et de saint Isidore, lesquels montrent, à l'évidence, qu'indépendamment de lourdes timbales d'airain et de grands cylindres de bois, il existait une autre sorte de timbales, c'est-à-dire un petit tambour de forme orbiculaire couvert d'une peau ou d'un cuir tendu, et frappé soit avec une petite baguette, soit avec la main. De là, par rapport à la dimension, deux types principaux d'instruments de percussion à peau tendue, savoir : le tympanum grave et le tympanum levé, qui ont fourni des variétés dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nous. On les désignait au moyen âge tantôt par le mot latin tympanum , tantôt par les expressions suivantes, dont quelques unes avaient une signification particulière : symphonia^ iympaniolum (tympanellum), margaretum, tymbris, tambula, tambura, lamburlum, tabomum, taborinum^ êabur {thabur)y tarburcinum , nacaria {anacaria), atabala {timbanala)^ et en vieux français tympan^ iymbre, tabor^ taboriny bedon, nacaire(naquaire). Le]3 Allemands se servaient aussi du latin tympanum; ils ont dit ensuite Trommel et Pauke» Les Anglais ont adopté tabor et drum; les Espagnols ont tambor, atabal pandero; les Italiens, tympano, tamburro et tamburrino. Aujourd'hui nous remplaçons le tympanum des Latins par les mots timbales et tambour, qui sont synonymes lorsqu'on les prend dans leur plus large acception , et nous réduisons toutes les variétés connues du tympanum à trois variétés principales, auxquelles nous appliquons , dans un sens restreint, les expressions suivantes : tambour à main ou tambourin^ tambour ou caisse et timbales. Parlons d'abord du : Tambour a main ou TAMfiOuniN, taboor, tabor, taborin, taborel, taborer, taburin, tabourin, tabourinet, lymbre^ timbre. — De tous les instruments de percussion à peau tendue le tympanum levé, ou petit tambour, était le plus usité chez les Hébreux, chez les Égyptiens et chez les Grecs. Il en est' fait mention très anciennement dans l'histoire de ces peuples. On l'employait pour les cérémonies religieuses, pour les fêtes publiques et pour les danses sacrées et profanes. Il y en avait de différentes formes. Dans les uns le corps de bois qui servait à tendre la peau était rond , dans les autres il était carré.

Le tympanum le plus ordinaire avait la figure d'un crible {tympanum cribri). Pour jouer de cet instrument, on le tenait en l'air d'une main, et de l'autre main on frappait sur la peau, ou bien on frôlait celle-ci légèrement avec un ou plusieurs doigts. Quand le tympanum levé était garni de sonnettes ou de lames métalliques {tintinnabula), il suffisait de l'agiter un peu pour produire quelque bruit. On faisait encore résonner ces petits instruments en frappant dessus avec une baguette. Comme ils étaient très légers, très faciles à tenir, ils ne laissaient pas de prêter un certain charme aux attitudes de la personne qui en jouait. Les femmes les avaient donc adoptés, et c'est surtout dans leurs mains qu'ils figurent sur les monuments. Chez les Hébreux, nous voyons de jeunes filles célébrer avec cet instrument les triomphes d'Israël (3;. Chez les Grecs et chez les Romains, les danseuses qui participaient aux fêtes religieuses, comme celles qui venaient égayer les repas, avaient presque toujours en main le tambourin ou les crotales. Au vi« siècle, saint Isidore mentionne deux tambours de petite dimension, que l'on peut regarder comme les successeurs naturels de ce tambourin antique. L'un se nomme simplement tympanum, l'autre tympaniolum, connu aussi sous le nom de margaretum. Il n'avait en grandeur que la moitié du tympanum. On le frappait avec un petit bâton. Je crois que le mot tymbre, par lequel on a rendu en langage vulgaire l'expression latine de tympanum, s'est surtout entendu , au moyen âge, des petits tambours que l'on tenait dans la main, et dont jouaient les jongleurs et jongle(!) Voy, du Gange, aux mou Ttmbris, Tyxpanuh, Ttmparis- semi-sphériquc, comme celle des Umbales de cuivre, ei que le TRIA. topk des Hét)reux n'élail même aulre cliose qu'une Umbalc. filais /«x II * j. 1^ • * * ^xx x.A comme CMi en jouait la plupart du temps en marchant et en dan(7) De trib. genenb. tnstrum. mus, vet,^ OUST, déjkciié. ., , ui j ^.»- »..^ lixt.u ^i„ia» «i.. t«»Kv...^» ^^ ^ ' "^ santyilcstraisonnable de supposer que c'était plutôt un tambourin, (3) On n'est point d'accord sur la forme du tympanum dont se c'est-à-dire Tinslrument que nous appelons aujourd'liui tambour 'Servaient les femmes d'Israël. Quelques uns ont cru qu'elle était de basque. 37 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.60% accurate

9M INSTRUMENTS REPRÉSUTlSS^ DANS UB& HANSES DES MORTS, fesses (fBt dauawat* J'en donnerai pour preuve ce passage du Rêmam delà. Rue ob â tst çi^Uo» d» danseuses : - • Assez t ot taWctBresses Hec e«idir> et tf mbei-^sacs Qui m&ull savoièAl bien joer Et ne fmoienl de ruer Le tymbic en haut, si recueîlloîent SoF HB doî, coiqties n^ faîlïolenf. Le tnidB^teur da Psautier tnanusa^ii du fonda de l'Eglise de Paris (Bibl. h^. , ft" A,:27, toU. 135), dans json c(M»KM5ntaire ^ur le verset 26 du paaiune 67» rend le passage in média jwencularum ijtmpamstriani^ de lamaoièi^ei ^uiviaite ^«Où milieu des jueaes iUfeschineUes fyfi9Arerresse&. Ce est entre ûè& qui seichent et a mortefient ca ans te vices.de lour char. Car ce seuefie li tifmbresqmest ms esirumenz.demu$i9wqui £St p cùuoerz d'w» çUir sec M hesi^..^ l^ timbre est souvent cité avec le labour dans te* a»cieB& auteurs» « qiû prouve qu'a s'agis^âitdftdftjBaiQ»^ . > Tymbres, Ubors et sinfonies Qui taboureol, tlmbrenl et Irompeat, Trop forent grand le» mélodies. ' Tant que les nuées s'en dérômpent. {Homm de &to|)a«w, M^dèdc,) ^ (Utowwn de ta Jltwc, xm*8fWe,> NéaniûôiQS une difficulté se présente, quant à la significatioades naots ^^m^e* et taiKmr& dans certain» passages où ils sont employés Tun et Tautre. D'abord il est quelquefois impoasibte de discerner si par tymbreles auteurs ont entendu une cloche^ ou bien s'ils oj(^t voulu désigner uft tambour- Ensuite il a'est pas possible d'admettre que le tabor ou iabcmr^ dont ils veulent parler et qu'ils opposent au timbre, ait toujours été beaucoup plus grand que, cehn^ci^ Environ jusqu'au xiv^sièele^ il y a peu d'exemptes de l'emploi de grands instruments de percussion à peau tendue,, et la plupart de ceu> qui figurent sur des momi-: ments antérieurs à cette époque sont de petits tambours qu'on tenait à la maiu ou qu'on se suspendait au bras pour en jouer. Je suppose que la différence qui existait primitivement (entre te ty^mbre et le tabar doit avoir été à peu près la même que celte qui , seloa saint Isidore, se faisait remarquer entre le tumpmvm et le iympaniolum, appelé margaretum. Ainsi le timbre n'était probablement qfx'im tambour de basque, et de ce que te nom de timbre s'est appliqué à une petite cloche ou sonnette, on pourrait conjecturer çi'il avait un cercle de bois garni de petites clochettes ou de grelots. Peut-être aussi, et je m'arrête assez volontiers à cette supposition, le tambour plat en manière de tambour de basque est-il le premier auquel on ait eu l'idée d'ajouter la corde appelée

timbre dans nos tambours Baoderncsî L'une des sirènes de l'évêché de Beauvais tient un tambour à main dont cite joue avec la flûte, et qui paraît avoir un timbre du côté où il devait être frappé. Si ce dessin est exact, wus avons ici sous les yeux une. preuve de l'emploi de la corde transversale du tambour à une époque qui remonte j^u xiv* siècle. Quant au tabour^ c'était aussi un tambour de petite diqgension, mais qui cependant surpassait celle du timbre ^ peut-être aussi, était-41 couvert de peau des deux côtés et frappé avec des baguettes. Les Anglais, dans des temps fort reculés, ont eu un instrument de percussion nomnxé tabwred et tabred qui , vers te xu« siècle, servait aux bardes non gradés. C'était une espèce de tambour de basque sans grelots, et dont te cercle de bois n'avait que quelques pouces de hauteur. 11 est représenté planche V, figure 9, de mon. Momie/ générai de musiqve militaire^ et planche XIX, figure 174, du présent Uvre. On en faisait usage, joint à d'autres instruments, d^isles fêtes, les danses, les cérémonies. En général, les plus anciens tambourins du moyen âge avaient à peu près tous cette forme. Ils étaient orbiculaires et plats en manière de tamis. La petite caisse de boîs sur laquelle on tendait la peau n'avait presque pas de profondeur. Les tambourins des Danses des Morts ne sont pas autre chose que cela. Celui qui jouait de cette espèce d'instrument le tenait suspendu verticalement au moyen d'une aiguillette passée dans sa main ou autour de son poignet, de l'autre maîn il frappait dessus avec tes doigts, avec le poing ou avec une baguette. Dans les dessins du roman de Fàuvel , tes

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 9.70% accurate

TÀMBOUK. -^ TmBiJLES. 291 namieiiB en charivari d« ihUtsnie Hdleq%Mi font résonner de cette naanière phisieurs gracias iMobâure à maiii ea forme 4e ttamis. . Il est rave de tnmver des monvmeoiB xA le tamboar i maîn :sQÎt employé seul. De len^ imisémoriai il ÀétépreBcpie touJoorB mssnciéiîiDoaà plirarans instnaneaiB donnant la ooélodie pendant (fjpi'ii «Mrquait le * Aythine. J^ des «onoueBM des roIiG& antiques^ m voit la mpr&eûtation'd*une iâte de Baotîbtis dans iaqoene figore une jeune fille tenant 1 la moîn on tambourin .: ^le éBi pHéoédée de dew i»|Mi<ûedis dent rnnTooe dHine oBpèce de oorou de tmmpeMe, et rautned-uoe Jute i deoa tiiyanx. Bàroàioà^ parlant a*fiéfibgabaile,KSt'qn'H loi prenait soQTentfantaîsie de faire jentr .des flûtes, tft de faire reteatfr te lymfWH iHim coome «Ml ^wraH'oélébré les Secchanales. Cette tfcntiifue alUanee du petit taint>ourin et de la Sûte de: Vint , si iWfient 4iipe'aiiisi , \Miih fait initime autaoyen Age i car, au lien deisonfier à plusieurs muMoieQa le soin de famrttiss en pratique , en n^eœpioyait pooir cerUe tibcbequ!iin âenl joi^lettr. Il en résulta-goe ce ém tnsËrnmeiAal Isnt souvent lien d'orchestre dans ies ii0ce& , ieB ie8tîn&, «t «n générai dfine toutes les réjenisflances'privéeB49t leslêtesde famille* C'était nne grande écomomîe et.en môtne tempe me préeieuse resscforee tjuand il y avait manqee d'argent on (&ntte dejongleufis. Xbaincit Arbaajtt le donne ji ^tendre ^ «Xe'tàtnbotrrin, dft-il, accompagné de sa flotte lonpè entns eiiUrea instrtmients ,$sknt du hàro^ de noz x^ pères emf^loie poor ce qn^un seul jouenr -snfflseit à nmler des detix nueetnhle, «t faisoient U gyxqpbonie et » accordante entifèfre sans qfu'il fust faesoing âe'feireplas«ra9idiAe$pe»Qe« et d'a^iMnr pLesieiBraaratres j^»^ y> comme TÎ<^ns etBemMableB.^» la âuAeqoe l^nasMxûitài'instniaieDt de^p^ était^upe fiûte à trx»s trous de Vespëce desflfiftcè àl>oc. J'en ai piaflé an èh^tro TI , et j'y renvoie teiectenr. Le num de tan^ hourin wr iabourin *m'l par désigner ht combinaison entière;, de sorle que lorsqu'on parlait d'un iaboreor , féSotrreuf , îalmtrneur ou labmrineur, on entendait ordinairemeBt par là un HàOsLtîien jouant à la fois de la ïftte et en tambourin. Cest pourquoi nous lisons dans ene poésie du x«ii* siècle intitulée to TaJ^mÊseors : a Qoar s'uns bergiers de chans tab&re et cfudemek , plustôt est appelé que cH qvâ bien vide, » I/auteur de cette pîècéscphiintdtt mauvais goût de ses contemporains, qui donnaàeDt le

titrede »&iestrj^sà des gens de îa campagne, joueurs de flûte et de tan^oorin par occasion , «t-owtnjlaBt les profits de ce petit talent avec ceux de leurs travaux agricoles «t champêtres. le vulgaire les trouvait f^uflisaimnent habiles, et les préférait à de bons vielleurs. CeJui qui avait le plus gros tambour et la pliïs grande flûte , celui qui, tapant et sauSlant leplus fort, faisait lejJtu? de bruit, était te mieux accueilli et le mieux récompensé : Qiri a |>4as gros tftbour et pHis grosse mupclc, EX qaimiex set muset* et plus luut la fet bière. Celui fonl labourer tant que jor leur esclère Et demain la jornee tant que la ntrit repère. {IjBs TiAoureon.) La présence wa% notes des tabourineurs est attestée par xin grand iiembre de proverbes, et par un des plus réjouissants épisodes de la 'burlesque épopée de Rabelais. Les proverbes (^eTon peut citer sont les smvants: J'ai Umé mon tabourin; Il inent comme tabourin à noces; Arriver à point cwifm^ UAourin aïKO nùces; Oda inenf comme tabourin en danse; Être baitu comme tabourin à nooes. Le tiiôme usage existait en Espagne; c'est encore un proverbe qui en fait foi -: Ni marmiite sans lard y dit rEq»gn0l , m noocr sans tambourin (Ni olla sin tocmo ni bêda sin tamborino,) Enfm ies Danses des Morts de B&le en a et en 6 (pi. I II , fig. -SS et 2S) , et celle d'Holbein en j (pi . XX , fig-1 77), prouvent que les Allemands employaient aussi le petit tambourin pour accompagner les danses en général. Seulement, dans le dernier exemple , l'instrument de percussion n'est point accompagné de la flûte. Le spectre, au lieu de le tenir dans sa main, ie porte suspcttda verticalement devant lui à sa ceinture , de la même façon qu'une petite timbale. Il frappe dessus gaiemejit .avec deux baguettes en vrai tabourineur de noces comme pour célébrer le bonheur des jeunes époux. Dans ce desain^ qui est du xvp siàcle-, l'inslrument a encore la foroae qu'on lui donnait Digitized by Google

 dans les premiers temps du moyen âge , et qu'on lui voit dans les rondes b&loises en a et en b. Toutefois en a (du xiv* siècle), la caisse est un peu plus profonde qu*en b (du xv* siècle). Dé même en fei en flf, le Dolen Dantz représente deux instruments dé percussion et deux flûtes^ qui ne sont pas précisément du même modèle. Ainsi , en f, la caisse est très profonde eu égard à celle que Ton voit en g. De même, U flûte représentée dans le premier de ces dessins est beaucoup plus longue que celle du second. Je croi^ . que Ton a ici sous les yeux les deux formes de tambourins qui ont été en usage, et dont la plus ancienne réunit les deux plus petits instruments. Le tambour à main en gr (pi. X, fig. 66)^ ressemble beaucoup aq tabu>ret des bardes non gradés; en /'(pi. YTII, fig. 50), au contraire, il a plus de rapport avec le modèle donné par Praetorius au xvii® siècle comme étslnt celui que Ton rencontrait encore de son temps dans les mains de quelques nriusîciens anglais (voy. pi. XIX, fig. 175 a). Or Jones, qui a décrit le (ofrtor e^ donne h entendre que les proportions de cet instrument avaient changé; il s'était peu à peu agrandi et 8*em« ployait dans la musique de guerre sous des formes assez différentes de celles qu'il avait revêtues comme instrument de fête et de plaisir. 11 en résulterait que le tambour ordinaire ne serait que la conséquence du développement qu'aurait pris le tambour h main. Le petit instrument de percussion cité par Praetorius est tout & fait semblable à celui dont les sculptures de la Maison des musiciens de Reims nous fournit m exemple beaucoup plus ancieri. L'une de ces sculptures représente un tabourlneur ou tabonreur qui embouche une flûte à. trois trous, et qui, au lieu de tenir son tambourin de la manière ordinaire, c'e8t-à-*dire suspendu à son bras, et de frapper dessus avec la main ou avec une baguette, le porte sur Tépaule droite et semble en tirer des sons à coups de tête (pl. XX, fig. 176). Dès le xve siècle; nous voyons des tambours aussi grands que les tambours modernes faire leur apparition de tous côtés sur les monuments, tandis que les petits tambours à main deviennent de plus en plus rares, surtout dans la combinaison du tambourin qui affecte presque généralement, dès cette époque, les formes que lui attribue, au xvi* siècle, Thoinot Arbeau lorsqu'il le décrit en ces termes : Il vous fault premièrement premectre qu'à la sinnlitude du tambour duD quel nous avons parlé cy-dessus, on en a faict un petit que Ton appelle tabourin à main long d'environ » deux petits piedz et un pied de diamètre, que

Ysidorus appelle rooityé de simpbonie (1) sur les fonds et » peaulx duquel on colloque des fillets retors, en lieu qu'au grand tambour on y met sur le diamètre de » l'ung des fonds seulement un double cordeau. » Cet auteur ajoute qu'on employait ce tabourin à main, car tel était à cette époque même le nom qu'on lui donnait (2) avec une longue flûle ou grand tibie^ et il figure à la suite de sa description un musicien jouant de ces deux instruments ensemble. Par la copie que j'en donne, planche XX , figure 178, on verra combien cet exemple se rapproche de celui que nous fournit le DotenDantzenf{pl. VIII, fig, 50). Le tambour à main de la Danse Macabre, tant du manuscrit que de l'ancienne édition de i486, tient le milieu entre l'ancien tambourin en forme de tamis et le tambourin moderne en forme de caisse allongée et cylindrique. Il ne paraît pas avoir atteint encore les proportions indiquées par Thoinot Arbeau. Il est léger et très portatif; un simple cordon passé autour du poignet de l'exécutant suffit à le tenir suspendu transversalement en l'air, c'est-à-dire dans la position que l'on donne aujourd'hui à la grosse caisse. En c (pl. lY, fig. 2&), le squelette semble frapper sur cet instrument avec un os. En rf, il se sert d'une petite baguette (pl. IV, fig. 266). L'instrument & vent dont il l'accompagne est la flûte longue ou grand Hbie dont parle Thoinot Arbeau^ c'est-à-dire la même chose que le Stammentienpfeiff des Allemands dont j'ai donné le dessin , d'après Praetorius , planche XIX , figure 175 b. Dans les xvu* et xviir siècles, l'usage du tambourin cessa d'être général. Presque entièrement abandonné en Allemagne, il ne se maintint en France que comme une imitation des mœurs musicales du Midi. On avait emprunté aux Basques et aux Provençaux deux associations instrumentales qui diffé(1) Allasion & un passage de saint Isidore dont j*ai déjà parié. tion du tambour à main. Aujoord'iiui on désigne par ce nom les tambours des enfants à la mamelle. Ces petits tambours semblent (2) Voy. ci-dessus, chap. XV, p. 273, note 1, rénumération des avoir conservé la forme du tambourin à main du moyen âge, sauf instruments des ménétriers de Paris, dans laqtielle il est fait men- le manche qu'on y joint quelquefois. Digitized by Google

 raient essentiellement entre elles, car dans Tune rinstrument de percussion était un^tambour, et dans l'autre un instrument à cordes pincées. La première s'appelait : - TaUbocrin de Paoybngb. ~ Ce tambourin se composait : l*d'un véritable tambour, mais dont la caisse, plus longue, plus étroite que celle du tambour ordinaire , avait deux pieds de long et un pied de large» Elle avait un timbre tendu sur la peau à l'une des extrémités; 2* d'un flûtet ou petite flûte à bec d'environ un pied de long, que les Provençaux nomment galoubé. Elle a trois trous, deux en dessus et un en dessous» Une courroie ou un ruban attaché aux deux bouts du tambourin était destiné & le pendre en biais au pli que ffflt le bras gauche pour porter le galoubet à la bouche. Pendant qu'on jouait de ce flûtet de la main gauche, là main droite, armée d'un bâton de tambour, frappait la mesure ou exécutait des roulements sur le tambourin. Les farandoles, les bals champêtres, les jeux gymnastiques, les courses de taureau , les cérémonies civiles et les processions même avaient lieu en Provence jusque dans ces derniers temps, et ont encore lieu en partie de nos jours, au son de <:ette musique simple et naïve, dans laquelle finirent par s'introduire quelques éléments modernes, entre autres des clarinettes. Cette espèce de tambourin n'est plus usité dans les contrées de l'intérieur et du nord de la France, non qu'il ne puisse s'y rencontrer accidentellement, car les meneurs d'ours, quand ils ne font pas usage de la cornemuse, y ont souvent recours pour accoinpagner les sauts grotesques de l'animal funambule. Le nom de tambourin est même resté à une sorte de morceau de musique d'un caractère fort gai et d'une allure campagnarde qui imitait les effets du tambourin, et accompagnait une danse appelée du même nom. 3 * La seconde association instrumentale qui entrait en concutTence avec celle qui précède, à l'époque dont il s'agit^ était le : Tambourin basqub. — 11 se composait d'tio instrument nonnné bedon et d'un flûtet à trois trous, un peu plus long de quelques pouces que celui du tambourin de Provence. Le mot bedon y comme nous le verrons plus loin, exprimait ordinairement un tambour. C'était ici une caisse, longue de deux pieds et large d'un demi-pied, qui avait une ouïe ou rosette à chaque bout, et qui était surmontée de six^ cordes accordées en quinte et fixées à des chevilles aux extrémités du corps Bonore. ^ Le musicien passait par-dessus sa tête le cordon qui tenait au bedon, et le portait ainsi en bandoulière le long du côté gauche; puis il en embrassait la caisse sonore avec son bras gauche, qu'il levait pour amener le

flûtet à sa bouche ; enfln, de la main droite il frappait sur les cordes avec un bâton recouvert de velours, et assez bizarrement taillé pour avoir à peu près la figure d'une longue rave. Ce tambourin basque, employé dans le xviii* siècle en France, ne doit pas être confondu avec le : Tambour de basque (tambour de Biscaye) ou vulgairement tambourin. — Celui-ci, dont on se servait encore il y a quelques années dans la musique militaire, et qui n'a pas cessé d'être employé dans la musique de ballet, reproduit la forme du tympanum antique. C'est une peau tendue sur un petit cerceau dans l'épaisseur duquel on pratique des ouvertures pour y insérer des grelots ou des lames de cuivre que l'on fait sonner en remuant l'instrument de différentes façons et en le frappant, soit à pleine main, soit du bout des doigts, et quelquefois des poings, des coudes, voire des genoux, lorsqu'on enjoué en dansant. Au théâtre, on s'en sert pour empreindre de la couleur qui leur est propre les danses de bohémiens, de Basques, de paysans de la Romagne, de la Calabre, des Abruzzes, danses où il est toujours fait usage de cet instrument en réalité. Le tambour de basque s'emploie ordinairement seul et ne forme point, comme les autres tambourins, une combinaison particulière avec la flûte. Thoinol Arbeau en a parlé au xvi* siècle. Sous l'empire, en France, cet instrument eut une recrudescence de vogue dans les salons ainsi qu'au théâtre. Les dames du grand monde apprenaient à en jouer pour donner plus de relief et d'attrait aux poses académiques de leur danse. C'est ainsi qu'elles avaient consacré la harpe aux molles attitudes du repos, à celles qu'elles affectaient de prendre lorsqu'il leur arrivait de chanter quelque refrain mélancolique, quelque romance chevaleresque, comme : Partant pour la Syrie, le jeune et beau Danois.. . Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 13.39% accurate

m INSTRUMENTS REPAfiSi!NTÉS BANS LBS DATïSES DES MORTS. - TAM(ot«,Ciki8SB, BEDOiV^lôèor^lerf^tir, ^«ioiir, «to5«r, attambOTj tambwr^ çneue. -— La funille du ^m^ panwn grave des anciens coniprenait des inêtmitpeiits âefeoie de figfire çyliodriqvie^ coQTerls aax dbux extrémités d*un cuir on d'cme peaii, «t d'iuititeB^n ferme de demi^globe ou d'héniephère, égdemfiiil; a>u~ verte d^une peaa, mais jeutoment dams la partie sajiérieure. Q» diverses sortes <ik1«raiK>im pMrkgoerre cèeales aalioi» harbareB. P. fitancbini, d'apvès 9ipiom&, donne dmi «gores de iympmm beUicë. U preimève ressefloble k Vmettxh ment de pencwsion que nous appeteus partica^ièreiBoiït 4imMes; ia seconde représente, au coiilrawe, ooLoi que ne«s distingoens desliiifbaies sow 4e mm de tambour ou eéUm. EHe coosisUit, dit Alanchiiii^ en où cylindre de bois >Gr9in,-recrâv-'ert à cbacfiie esrtrômJîé d'«i&]peatt tendue, de telle •sorte qu'tai pouYaiA là frapper des decHt botfts «vèe une bagueMe. D'après Soidae, tes IiMlieiis domiaieBt cette finoB i presque tous leurs tanibQars'oiQ timbales de ^ert^; ils se 8erv«tientd*iin tronc de palmier pomr faire le cylindMu Les Indieifs ne laissaient pas d>«nployer aussi Tautre ^iinilale, celle A bassin rojMl^ aiasi qu'on te iena ywK plus loin. Quant au ta^i»buur fsfrmëdVnie caisse de bois recouverte d'une peaa aux deux extréaiitéa, c'estr à-dire en desses et èndessMs^ rmxê le retrouvons, k Tépoque delà déeadeoœ de f empire roomifit à&égM par sakït IsidoTe sëus lè'ROTn de ^^mpkoniaii). On joôart deicet iu^runeatÀ peaprèscomaie.oo joue h présent de la grosse ^caisse, car on le frappait de chaque eôtë «vec une baguèLte, tandis ^que le iftfnbour moderne n'est frappé^ que d^w seul oôte. Les tambours de l'espèce du tympanum grave dont on faisait mage au moyen àgeétaiestf coauue ceux desaticiens, -cakinés sur deux niedètes "ou types différents, I'ub semi-^hériqae, l'autre cylindrique; l'un de Cuivre, l'autre de bois. Le modèle de tambour de cuivre prit spécialement le nom de nacaite^ L'autre modèle s'appropria îa dénomination générique de hfmpatuHm^ en vieux français tympan^ tabour et oiême iabonrvtj car ce diminutif fut aussi donné quelquefois sana raison à des iastruiaeuts de percussion beaacoup plus grands que le tambour h main, de Tnème que par tabaur et tab&r on dësÀgnait quelquefois ce dernier. Dans les xir^et xiii' siècles eii disait tympan etu&our. « Tympan est une mauière d'iustrumeutqoe » l'en fiert, et il rent le pareille son, et est appelé en françois

iabaur.i^Tympaner aigQiiiait au propre jouer du tympan ou tabour. On fait dériver le mot taber de l'arabe (2), et l'ou croit que le grand tambour de bois dont les Européens font principajement usage à fa guerre date du temps des croisades. Cependant il en est fort peu question dans les ehroniques avant le xrv* siède^ et l'on ne voit pad que les Français s'en soient servis plus anciennement pour transmettre des ordres et des signaux. Taulquelaoublessc ue voulut combattre qu'à cheval *et qu'il n'y eut sur pied que de la cavalerie^ ce fut plutôt à Ja trompette qu'au tam* bour que durent être confiés les appels militaires. I^ première mention qiû soit faite du tambour dans les Chroniques de Froissart se réfère à l'entrée d'Edouard Ili dans Calaos, le Saoùt 13&7; ce qui a fait dire à plusieurs écrivains que le tambour n'était connu en France <{ue. depuis cette époque. Mais vraisemblablement c'est là une erreur. Quoi qu'il en soit, voici ce passage: « Quand ce fut fait (la reddition de la » place), le roy monta à chevalet fit monter la royne, les barons et liascfaeTaUers, si chevaucbèrent-ils devers » Calais, et entrèrent dedans la ville à foison de trompettes, de tàb^urs^ de fèacaires et de bucciues (3). » I ' - - ■ . . ■ ^. . -_ il - ■ — (i) « Symphonia viil|;o appellatur lignura cavum ex niraque parte » gnols «t ifOfi«, le oom de cet iiu trameat 4e guerre est une p«re » pelle exlensa, ^am virgulls hinc et kide musici feriunt, fitque » oiomalopécà cause du graad bruit qu'il fait. Les Grecs dlseat* i> la ca ex conconHa gravis et aculi snavisaimus caatus. » (6. Isid. « OopvSo; pour tumuUus, et les^ anciens Français disaient ta6or pour ap. Gerb., Script, de mus. mcdii œvi, I, p. Ilx et suiv.) — Voy. ^ bruit. Fauchct, !lv. IF, des Hnciens portes français, rapporte ce Kasiner, Méthode complète et raisonnée de timbales. Notice /iw- • vers d'un vieux po€te ntiaiBé Ehion de Villeneuve : torique, p. 7<. » awOeft» i|a'il A*y ait Iwite, ne iabar, ne criée« * - (2; a Josepli de TEscftW, en ses.noteswr.le poème intitulé Copa (Ca^eneuve, ap. Ménage, Dict. des étym. de la long, franc.) » des Calaleclesdc Virgile, p. i258, dit que les Espagnols ont cm- Nodier veut aussi que ce mot tambour, chez les Latins tympth » pruulé des Ardbcscl le tambour et son nom:. Stc/f*>pamVd!t-U, nt»m,daiis kt bas» lartioilé tahur, tabunmm, tabwrlum^ ea » tympanum crotalisticum 'qtiM êb Àrabilmf vH Momie aeeepe^ «ii^ taM^ en UaUea et ea espagnol tamburro, en aUemand » rirUy Mauritana voce Alabal vocanl. Sic et ab Arabibus magnum Tronimel, en vieux français tabur, thabur, tabor et tabotêr, ne » item tympanum AiLmibor, simul cum ipsa arabica appella- soil qu'une onomatopée. » tione acceperunt. « Mais je crois que chez les Arabcï, les

E»p«H (3) Frofssart, Chroniques, éû. Bucbon, 1. 1", p. I, liv. I. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 15.19% accurate

lAHKUliL ^ tlMttCSSt 2»S La- hom.de tamiMr se mèontreé^a^ucai piM wcîràMiiiettt Re^te à savçâc ^and il s^'aj^pii^ua aci tna-^ dèie. de gcmide dimeasion qn est derenu hr Lfpe de uoft tamboiurs àA guerre, el dout Thoiaot Ârbeau«, Tauteur de VOrchésographie, donne un dessin que l'on tmorera plaachfi XX, figure Vl% CaHaodèkiwi seiaôDBtre.dBna iBSJZKUHiiiients qu'ttTkoo k partir de la 6ndu xiv' »ècle« Ila'y {Mrésente «ncore pliis fré* qiieiiiiinmitdBafi.lexv* âiède,.et y devieiU trèa oràiflaire dans le xvif siècle, épQG|ua k laqueUe «v le vaii figurer àain réfwocte de. laDan» d:Hott»iD»,qui OK* eftscène rhomme da guarre. Àxk£oad du tabl^«^ dont ledeTank esk accflfè par le.sqoeieUe représenté aux pr uses, avec te béroa, on aperçoit dao& U loiataio:^ aiir une petite éminenee, yu» secooâ;aquftleUev sukvl de quelques aoklata^ <}ui pofte uq. taoabeiur ei bat la» charge avec uBe.b^q«i»se ardeur. Peut-être est-on foiidé à r^^der comme un eKempla pkis aiideo àdr lefMTésentaidaE du gcaed taud^our rioefarument dont se sert ua des fipectres de U réuaion dea kbnres du clwtnôer dans^le goUiiquQi>otefi J9antr (pL YI, fig. â(^> Cet ins^ruimieilt n'a déjà plus, la: dimension dU) tambourin à main , car le hideux personnage auquel il est attribué le porte suspeadu le Iwxg de sou corp^ oamiX par k akoyeê d'àne cdntiffeEOiti Gourroie. IL oâ l'Mcojplpe^pe point avec la flùlat mais il le frappe d'TOe floaio avec un grajbd os en guise de baguette- Dans les.xvVxvi* etxivir a/èglefi^je uom de bedon est souvent employé par les aotenrs dans raçcqf»{ioii de grand et g;roâ tambowr de guerre. TéiiK)in les deux» passages suivants, dont l'on coDceroe tes Estradiols on Stradiots, connue au^i sous le iipm de cavalerie, grecque oo ^^^^ffft^ que Clément Marot avait vus èi Gènes, en 1SÎ07^ et raatfe.les Suissca aa service des rds de France depuis» Louis* XI : Estradiots aa sondefeurs&éion^ Detanrie roy cent Svfsses aarehofnit, ' O^ureût c^vaoli, foi4 bruire \twn gaUfon» Di jaaae, ilë Muge B«nie« ci v«si«»; Sailles^enrairvkitdlesiroléftflone Fifces» tamlMMurs adiMieiMal 66d«nnmtif Qu'il semble bien que tempélc le» porte. De grans plumarts leurs têtes phalélèrent (CJémcnl Marot.) Car diascun d'eulx s'estimait un Pontlias. Le tambour des Suisses avait reçu le nom de Colin Tùmpon en raison du rhy thjoae de sa batterie» et par oppositieii à celte du tamboinr de la milice (rançaise qui était diUérenleM et s'exprimait par une autre onomatopée palala la lan. Colin Tampon devint un sobriquet dont on se

servit pour railler les Suisses; en* suite oa l'employa pour exprimer le peu de cas que l'on faisait d'une ebose : Je m'en^sQucie comme de Colin Tampon. En France , en Allemagne « eu Ângletprre, et en d'autres pays de l'Europe, les manœuvres.^ les évolutions , et Les diverses parties du ser\ôce des troupes» étaient réglées par les di£Eërentes batteries du tambonr. Ces batteries sont celles dpnt on fait encore génératement usage, savoii* : la générale y l'qssem" biée, V appel (le rappel), le drapeçLu^ la marche , la charge ^ la retraite^ ia prière^ la fascine ou la breloque^ le. ban ^ l'ordre f l'enteiremenL On joignit au tambour militaire d'autres instruments pour exécuier des airs pendant qu'il battait. Ijes premiers qui eurent cette destination furent deux espèces de petites flûtes dont j'ai parlé chapitre Yl ; l'une était une petite flûte à bec appelée migoé ou larigot, l'autre une fliùte traversière appelée fifre.. L'association de la flûte et du grand tambour devint donc presque aussi ordinaire que celle de la flûte et du petit tam-^ bour ou tambouria. Comme celle-ci , elle fut eniployée pour accompagner la danse , et une gravure de la Chronique de Nuremberg , que j'ai déjà citée plusieurs fois , prouve qu'en Allemagne on la consacrait anciennement à cet usage. De son côté , Thoinot Arbeau , dans le xvi* siècle , nous fait savoir que rien n'empêchait de substituer à la longue flûte et au tamboiuûa les grands tambours , pour faire sauter en cadence la jeunesse rigoleuse du bon vieux temps. Après les flûtes vinrent les hautbois, que îes AlTcmands, selon tottte probabilité, introduisirent les premiers dans les corps de musique militaire. Plus anciennement, les trompettes avaient été alliées aux tambours dans les armées , dans- les .cortèges inilîtaires -et civils, dans le» entrées ^riemplialos , dans. les tournois^ dans les réjouissances publiques » dans les processions et ie^ danseamême. Enfin les tamboui^s eurent la même destination que les trompes du moyen âge pour publier, proclamer, répandre les }iouvelles^ et faire les ajournements à trois briefs jours dans les carrefours ejb autres lieux p.ublics contre les Digitized by Google

 accusés en fuite. De cette dernière coutume est dérivée Texpression de tambouriner ou tympaniser^ qui a te même sens au propre que trompetier^ et qui , au figuré, se prend aussi en mauvaise part dans plusieurs locutions proverbiales que tout le monde connaît Ni r usage , ni la forme du tambour n'ont sensiblement varié depuis le xvr siècle. Comme nous l'ap* prend Estienne Pasquier, ce furent les soldats eux-mêmes qui , vers le xvi* siècle, nommant la partie pour le tout , imaginèrent d'appeler caisse l'instrument qui, dans la langue pittoresque des gamins de Paris, se nomme actuellement lapin. Ce nom de caisse a pris racine dans le vocabulaire musical. Elle y a produit les dénominations de caisse claire , caisse rotjdante et grosse caisse , lesquelles répondent aiix trois variétés de tambours dont on se sert aujourd'hui dans la musique militaire et dans les orchestres. La Caisse roulante se compose d'un fut cylindrique de bois , plus allongé, mais moins large que celui de la caisse claire ; le son en est doux, et elle se prête surtout à Texécution des roulements, ce qui lui a valu le nom qu'elle porte. La Caisse claies n'est autre chose que l'ancien tambour dont le corps principal se fait de laiton à présent, de sorte qu'il rend un son clair et brillant. Rien du reste n'est changé dans le principe de sa con* struction. Il a une moyenne circonférence, et il est couvert d'une peau à chaque bout. Le fût, ou corps principal de rinstrument, est une feuille de laiton tournée en forme de cylindre; on fait tenir les peaux sur le fbtpar deux grands cercles de bois percés de trous, dans lesquels passent des cordages qu'on serre ou qu'on lâche à volonté, suivant le degré. de tension auquel il convient de maintenir les peaux. On bande ces cordages au moyen de niorceaux de buf&e qu'on nomme tirants. Pour rendre le son de l'instrument plus harmonieux , an fait à l'un des grands cercles du tambour deux petits trous percés vis-à-vis l'un de l'autre, dans lesquels on passe une corde à boyau que l'on appelle timbre. Elle tient, par en ba3, à un bouton attaché au corps de la caisse, et en dessus à une espèce de piton à vis passé dans un écrou que Ton tourne pour bander ou lâcher le timbre. Quand on veut enlever au tambour son éclat et en rendre le son mystérieux et lugubre, on le couvre d'un voile. Cela se pratique dans la musique funèbre. Bien que le voile soit en quelque sorte la sourdine du tambour, on ne dit point tambour avec sourdine, on dit : tambour voilé. La Grosse caisse , ou gros tambour, a une très grande circonférence, mais le corps cylindrique aux extrémités duquel

sont tendues les peaux est très bas, et cette forme aplatie, de même que la manière dont on tient l'instrument, qui se place horizontalement et se bat de côté, rappellerait le tambour à main , si le volume monstre de la grosse caisse n'écartait à l'instant Tidée d'une comparaison semblable. La grosse caisse est principalement en usage dans la musique militaire • mais Rossini et les musiciens de son école Tont introduite dans les morceaux d'opéra k grands effets d'orchestre. Les compositeurs qui ont voulu suivre cet exemple en ont quelquefois abusé. D'ordinaire, le tambour n'a point un son déterminé^ bien qu'on puisse l'accorder si l'on veut, comme Ta fort bien démontré l'un des premiers le P. Kircher, mais on réserve l'avantage de l'accord pour les instruments de cuivre qui dérivent des : Nac AIRES ou At ABALES , nafcafre* , naquaires , anacaires ^ naquères, naguerres, nasguères. A ceulx de Rome veul un petit repalrier Lui contre leur seigneur mouU noblement allolent ; Trompes, barpes, naquaires, et vfeles sonnoient Nus ne porroit conter la feste quMls faisoienî. Â pièce ne pensassent au duel qu'il attendoit. (Le Dict, de Flourence deRomef Ms. de l*Églisè de Paris, cité par Roquefort, Gloss.) Le typé des tambours de métal de forme semi-sphérique remonte à la plus haute antiquité , et paraît avoir été très répandu en Orient. On croit qu'il fut importé en Europe soit par les Orientaux eux-mêmes, soit par les croisés h Id suite de leurs expéditions. Cette origine semble établie par le nom que ce genre d'instruments avait reçu dans la basse latinité , chez les Français , les Anglais et plusieurs autres peuples. Digitized by Google

 On rappelait nacaria y naquaire et nacaire , d*un mot qui se trouve dans les langues orientales sous di« verses formes, entre autres nakeratj noqq&ryeh ou nocarieA, et signifie Tinstruoient de percussion semi-sphérique , que nous appelons à présent timbales. Cependant on ne peut guère déterminer Tépoque à laquelle les timbales commencèrent à être en usage chez les Européens , ni dire au juste quel fut le peuple qui les employa le premier. Du Gange nous apprend qu'il en est fait mention sous le nom de nacairesy dans la vie de Louis VU, par Suger. C*est au xiv« siècle que Tusage s'en est répandu de tous côtés. Dans le corps de musique créé par Jacques II , roi de Mayorque , on voit figurer , en ld37 , un joueur d'instruments de percussion , et ces instruments de percussion , d'après un dessin joint au texte du document » paraissent avoir été précisément de petites timbales de TOrient. Un rôle de la chambre des comptes, antérieur de plusieurs années au document qui précède , désigne parmi les officiers qui faisaient partie du mesnageda comte de Poitiers, depuis Philippe le Long , un ménestrel de naquaires , ou tim* baies, nommé Parisot ; et l'on voit, dans un autre compte de l'hôtel du même prince, ce ménestrel obtenir le paiement d'une somme de soicoarUe sous qu'il avait dépensée pour faire confectionner des timbales. En 1315, Louis X , dit le Hutin, avait dans sa musique particulière deux joueurs de trompettes, un joueur de psaltérion, et un individu nommé Michel qui jouait des naquaires {Micheletus de nacariis). Il est aussi question de mehestreux jouant des naquaires , ou timbales, dans un Compte de l'hôtel de Jean, duc de Normandie, de l'année 1349. Un passage de Froissart, que j'ai cité à propos des tambours, prouve que deux années auparavant, les nacaires figuraient aussi dans la pompe musicale du cortège d'Edouard III, roi d'Angleterre y lors de son entrée à Calais, après la reddition de cette place. Enfin , comme dernière preuve de l'usage des timbales au xw siècle, je transcrirai les lignes suivantes tirées du récit de l'embar* quement du duc de Bourgogne pour une expédition en Barbarie : « Moult grant beauté et plaisance fut » d'ouïr ces trompestes et claronceaux retentir, bondir, et autres ménestriers fesant leur mestier de p^e^, » de chalemelles et de naquaires , tant que du son et de la voix qui en issoient en retentissoit toute la » mer (1). » Nous voyons dans les chroniques que les peuples de l'Europe occidentale partageaient avec les Infidèles de l'Europe Tusage de l'instrument appelé nacaire. Joinville, dans son Histoire de saint Louis ^ raconte que : « A la porte de la héberge le (du)

soudanc, » estoient logiez en une petite tente les portiers, le soudanc et ses ménestriers, qui avoient cors sarrari-, » nois et tabours et nacaires , et fesoient tel noise au point du jour et à l'anuitier, que ceulx qui estoient » delez eulx ne pooient entendre l'un l'autre. » Tout porte à croire que les premières naquaires placées dans la main des ménestrels étaient d'une petite dimension , et à peu près semblables au modèle des petites timbales perses dont j'ai donné la figure dans l'une des premières planches de mon Manuel général de musique militaire. Le bassin de ces petites timbales est de métal , la peau est une peau de bœuf; on les attachait à la ceinture , et on les frappait des deux mains avec deux petites baguettes à têtes arrondies. On voit de ces petites timbales sur uii grand nombre de monuments du moyen âge. Elles sont restées en usage environ jusqu'au xv* siècle ; à partir de cette époque, l'apparition , ou du moins l'emploi très fréquent des grandes timbales de guerre semble les avoir fait abandonner presque généralement. Un des anges musiciens du dessin tiré des plans de la cathédrale dé Strasbourg porte à sa ceinture une paire de ces petites timbales, et frappe dessus avec deux petites baguettes flexibles (pi. XIV, fig. 86). En h (Danse xylographique du Ms. de Heidelberg), je ne fais pas de doute que l'on ait voulu représenter deux instruments de cette espèce; mais comme la taille de ces gravures est très grossière, les contours du dessin n'accusent pas aussi bien que dans l'exemple précédent la forme du bassin sur lequel est tendue la peau de chaque petite timbale , et il semble que le corps de l'instrument soit aplati et cylindrique comme celui du tambourin (pi. XII, fig. 79). Toutefois ce sont bien là les petites timbales du moyen âge, qui seules, de tous les instruments de percussion en usage à cette époque, s'accouplaient à la ceinture de la (!) Froissait, Chroniques, éd. Buchon, l. llf, liv. IV, chap. xiii. 38 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.41% accurate

 même manière qu'on voit le squelette les porter ici. Ce qui dissipe d'ailleurs tous les doutes 4 cet égard , c'est que le texte explicatif de la gravure désiguis clairement par son nom l'instrument quecelle-ci doit repré^ senter : « Seigneur pape, pr^ l'oreiHe au son de me3 timbales, d'après lequel il te faudra sauter. Ne cherche « point pour cela; de dispense ; c'est la mort qui t'invite à danser. » Il y a dans le tcxie allemand : ^Hert 2> bobiu merk . (^f f»6yfi(^ pawken don. » Ce pawken don appartient à. la plus andenoe rédaction du texte rudimentajre des {)anses allemandes de la Suisse. Il semble quis la Ronde xylographique du niapuscrit de Ueidelbei^ se réfère à un texte de Danses des Morts qui remonterait beattooup plus haut que celui des Danses des manuscrits de Munich, et m^m des tableaux du Petit* Bàle (1M2); car dans toutes ces Darjses, \q pawken don est remplacé par l'expression depfeyffen rfow, tandis que les gravures font indubitablement allusion à l'idée première du pawken dm par la tête de mort qu'on voit attachée à la ceinture da squelette qui tambourine sar la pai*tie convexe de ce débris humain avec un os qui lui sert de baguette> En toot cas^ d'après cet exemple « on peut êti^e assuré de rasage que l'on faisait des tiîntMdes en Aiteroaghe, pour là danse ^ dès le xv^ siècle^ En eflet, Veipremost pawken don ne se trouverait poiqt id duos ie^exb^y et ne«erait pas venue à la pensée de l'auteur du poème , si eUe n'avait dû exprinner .une Chose très naturelle > et qui se pratiquait souvent dans la vie ordinaire. 11 est de MX que les petited timbales fureait ti^ès en faveur en toutes sortes d'occasions, et prindpalemeàit dans les réjouissances, jiisqu'à l'apparition des grandes timbales qui , dans le xv* et surtout dans le xvi* siècle, commencèrent à las re&nplaoer , ainsi que je l'ai dit plus haut. Cependant^ selon toute probabilité, la destination première de ces grandes timbales dut être essentiellement nmrtiale. Tout porte à croire que les Hongrois, qui abandonnèrent la Scythie vers le ix* siècle , et vinrent se fixer ett Europe, apportacrt avec eux dans leur nouvelle demeure les moeurs, les armes, la danse et le chant afiiatique, connaissaient ce genre d'instrument bien antérieurement à la date, rapportée par te P. Benoît, capucin , auteur d'une Hisêmre de la Lorraine , dans laquelle cet aJiteur prétend que les timbales étaient connues en Hongrie ^ 1457, mais qu'elles ne l'étaient pas alors en Lorraine. Venant à faire la description d'une magnifique ambassade envoyée

en France pai: Ladislas, roi de Hongrie, pour drawinder en mariage madame Madeleine, fille de Charles VII , il trouvé Toccasion de citer une ancienne dîronique qm rend compte de la visite de Tarcbevêque de Cologne au chef de l'aninbassade hongroise, et qui témoigne de la nouveauté de ces instruments ; « On n'avoit ni mi oncqiies veji, dit la chronisque, des tabou» rins comme de gros chaudrons qu'ils faisoient porter sur leurs chevaux. » Cette forme est bien celle qui est restée affectée aux grandes timbales depuis le xv« siècle jusqu'à nos jours. Au reste, grandes ou petites, les timbales s'eflaployaient toujours par couple, et chaque couple n'exigeait qu'an seul exécutant C'est ainsi qu'en i Uré de la Danse d'Holbein (pi. IV,fig. 26), le premier squelette placé sur le devant du tableau manœuvre sur deux bassins de cuivre semi-sphériques ^ couverts de peau et d'une forme gracieuse,, qu'on serait tOTté de comparer à celle d'une timbale antique dont j'ai donné le dessin, d'après Pignorius, dans une KoHce historique sw les timbales que j'ai publiée il y a quelques années, et dans le présent ouvrage, pi. XX, fig. 180. Ces tiêBbales, dessinées par Holbein, ne sont pas entièrement semblables à celles décrites par Praetorius à peu près dans le même temps. Les instruments dont parle le célèbre théoricien allemand sont tout à fait en rapport avec, les progrès qu'avais t subis les timbales primitives. Elles sont d'inégale grandeur , et ont des vis d'accord , ce qui indique qu'elles donnaient chacune un ton (Jifférent, et pouvaient s'accorder à la volonté de l'exéootant, qui serrait ou desserrait les vis, selon qu'il voulait tendre plus ou moins la peau* Les timbales, dans le siècle d'Holbein , comme à l'époque oîi vécut Praetorius, étaient déjà extrêmement en honneur dans les cours de l'Allemagne : on les regardait à bon droit comme le plus noble et le plus musical de tous les instruments de percussion. Non seulement les chefs de l'armée tenaient à en posséder dans leurs régiments de cavalerie, mais les souverains et la noblesse se plaisaient à les entendre tantôt seules , tantôt mêlées à d'autres instruments belliqueux comme les trompettes. Il était rare qu'elles ne figurassent pas dans les concerts de musique organisés pour les bals, pour les repas, pour les marches triomphales, et pour toutes les réjouissances et fêtes solennelles. Ce fut à

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 24.79% accurate

TAMBOURS. -^ TIMBALES. 2»9 l'imitation de ce qui se pratiquait dans les armées allemandes, que les nôtres employèrent les hautbois, les cymbales et les grandes timhalee de gtierre. Dans l'origine, il n'était permis à aucun régiment français d'avoir des timbales, sauf ceux qui les avaient prises à l'ennemi. Sons !e r^e de Louis XIV, eHes furent régulièrement întrodohes dans presque tous les corps de cavalerie, et l'usage en devint général par toute l'Europe. Lorsqu'un régiment se distinguait, on le ïôcoHPjpenfsait on loi donnant des timbales d'argent. Le timbalier devait se montrer courageux ; il devait défendre son instrument au péril de sa vie, comme le cornette et Renseigne son drapeau. En campagne , on se servait des timbales au lieu de cloches pour îe service "divin. Les timbales se plaçaient en avant de la selle du chevalque montait le tinabalier! Elles étaient généralement garnies d'un tapis de la plus grande* richesse, avec des franges d'or, appelé tablier des timbales. Quelques régiisents prenaient un nègre pour tânûbalier^ VhaJbillaieiit & la turque et Uni hisèiml monter un cheval blaiic. Cet usage semble confirmer l'opimon qoe ieâ timbales furent ifitrodaites eo Europe par lee Orientaux^ Aîasi que je l'ai dit plus haut, on les avait en grande estiiM, taat à la ooor qu'à r&roié& Jointes aux trompettes, elles servaient à former des espèces é^ fanfares qm se nommaieiA entrées^ parce qu'elles retentissaient pour saluer l'arrivée des graodâ personfiageek Notes, baU et festin» soisq^tiieux s'animaient au son de cette fière harmonie. It n'était pds de belles fêtés saos timbales-; niais. le» Idiâ 4e l'étiquette ne permettaient guère d'en faire usa^e poor d'autres que pfSm deB prinoés, des nobles et ée^ riches. C'est à peine si les gros bourgeois , les docteurs et les individus revêtus de quelque .cbarge pu^ blique^ osaient aspirer à l'honneoi d'en former des concerts à leur usage. Il tt'y a pas fort langteAps que Ton vit disparaître tout à coup cet instrument de »os musiques militaires. C'était vraiiBeût là Uû walbeui* ; mais aujourd'hui les efforts intelligents de plusieurs colonels tendeûl à l'y réintroduire, et quelques régi-* mentsde cavalerie, particulièrement les corps de lanciers, en f<»t iisage. Eu revaiiofae, les timbales sont triomphalement installées dans nos orchestres, et -y occupent un rang distingué. H n'est pas d'instrument de percussion dont un compositeur puisse obtenir de meilleurs et de plus charmants efTéta. Employées avec art, elles vehaussent l'éclat de l'ensemble harnaonique sans y jeter la

perturbation eomn&e certains instruments d'une rondeur brutale, tels que le tambour et la grosse caisse. Martiale et foudroyante dans le tutti ^ elle est moelleuse, pleine d'onction et de mystère dansledecrewwrfo qui succède aux grandseffets de sonorité. On peut voiler les timbales comme on voile les tambours, ce qui ajoute à leur^ ressources et varie la couleur de l'instrumentation. Les qualités incontestables de cet instrument, qu'il serait injuste de confondre avec les tambours à t(yus accordsy dont la sonorité est plus bruyante que musicale, me dînèrent un jour l'idée d'en écrire une monographie, ce qui n'avait jamais été iait, oiême en Allemagne, où les timbales sont pourtant en honneur depuis des siècles. Quelque singulier que pût paraître ce projet au premier abord, je crus devoir le mettre à exécution, et je publiai il y a quelques années une méthode complète et raisonnéede timbales à l'usi^ des exécutants et de:5 compositeurs, précédée d'une notice historique assez étendue sur l'origine de cette espèce d'instrument, et suivie de considérations relatives à la manière de l'employer aujourd'hui dans l'orchestre (1). Ceux qui jetteront un coup d'oeil sur cet ouvrage verront, je l'espère, que la matière dont il ti'aite est beaucoup plus intéressante et beaucoup moins puérile que le simple nom de timbal^t eonune titre d'un livre didactique, serait dans le cas de le faire supposer. (1) Méthode complète et raisonnée de Umbates à Vusa^ des exécutants et des con%posi(eurs^ par Georges KMiner. Par!», M. Sclilcsinger el Brandus successeur, 1 vol. peu in-4*Digitized by Google

 InAtruiiieiit» représentés émmm le« Danses des Herts* CLOCHETTES. — GRELOTS. Der Doten Dante : a.) Le Chapelain. Der Kapellan (pi. VII, fig, Û6). — 6.) Le Médecin. Der Artzt (flg. û8). — Danse du GrandBale : c.) Le Héraut. Der /fcroW (pi. XX, fig. 188). — d.) Le Fou. Der Narr (fig. 184). Icônes Mortis d'Holbeins c.) La Reine.— f.) Le Prêtre (pi. XX, fig. 183). I-.es clochettes ou sonnettes sont de petits instruments de percussion faits de métal , en forme de poire, creux en dedans, ouverts par en bas, fermés par en haut, et résonnant, soit au moyen d'un battant intérieur qui en frappe les parois lorsqu*on agite l'instrument, soit à Taide d'un marteau dont les coups réguliers tombent sur la surface extérieure de la clochette. Ces instruments sont en petit ce que les grosses cloches •d'église sont en grand. Us étaient connus des anciens. Certain^peuples en suspendaient à leurs boucliers et à leurs tambours de guerre ; d'autres employaient les plus grands à donner des signaux dans les forteresses ; d'autres enfin en attachaient aux vêtements sacerdotaux comme simple ornement ou comme parure ^mbôlique. On les appelait du nom générique de tintinnabula. Leur origine est mieux connue que celle des grandes cloches dont l'usage passe pour être moderne et particulier à l'Occident, quoique à vrai dire on ne sache rien de positif à cet égard. Ce qu'on a souvent répété, et sans doute beaucoup trop affirmé, c'est que les cloches furent inventées à Noie, au vi« siècle, imr saint Paulin. Mais peut-être cet évêque s'était-il borné à les introduire dans le service divin , ce qui suffit plus tai'd pour qu'on le désignât comme l'inventeur des cloches. Quoi qu'il en soit, on prétend que celles-ci durent à cette circonstance d'être appelées nolœ et campanœ, parce que Noie est une ville de la Campanie (1). Cependant on leur donnait aussi, dans la basse latinité, le nom de doccœ^ clocqiuB, gloccœ, gloggœ, d'où le mot français cloche, ce qui, suivant quelques étymologistes, est une pure onomatopée qui a laissé des traces dans un grand nombre d'idiomes d'origine teutonique (2). Les Allemands a^^ellent encore aujourd'hui les cloches Glocken, mot dont le diminutif Glâkchen signifie de petites cloches. Par Schellen et Singenkugel, ils entendent des sonnettes et des grelots, c'est-à-dire la plus petite espèce de tintinnabula, \es sonnailles. Du reste,'Jes dénominations ont beaucoup varié pour les grandes comme pour les petites cloches, en raison de leurs différentes formes et de leurs différents emplois, car les unes et les autres

furent appelées à jouer un rôle important dans les usages de la vie civile, de la vie religieuse et de la vie militaire. Suivant Strabon , campana désignait généralement une cloche plus grande que celle qu'on appelait nola (â). Ce nom fut principalement attribué aux grandes cloches enfermées dans des tours, d'où le mot campanarium, et ensuite clocher. On appelait plus particulièrement 5% {sin, sint) des cloches qui servaient & donner des signaux (4). Grégoire de Tours dit que du temps de Sidoine Apollinaire, qui vivait en 480, (1) Thiers, dans son Traité des cloches (Paris, 1721), réfuie » Unlinnabula vocantur, nolas appellant à Nola ejusdem civlialc ccue opinion; il cherche à démontrer que le passage de saint » Campani«,ubi eadem vasa primo sont commentala. » (Str., Re^ Isidore, dont on se fait un argument pour la justifier, a été mal rum eccL cap, v.) entendu et qu'il n'y est nullement question d'un instrument de musique, (4) Seitif seing ou sing, du latin signum, signe, signal. Les clo(2) Voy. Charles Nodier, Dtce. des onomatopées, ^tt mol Cloche, ches, dit de Brieux, dans ses Origines de quelques coutumes et cl l'article Cloche, dans le Dict. de Ménage, éd. de Paris, 1750. façons de parler {^. Mxh, Caen, 1672), étaient appelées5Ï^w, parce Briasson, avec les additions. qu'elles servaient de signe ou marque pour aller à l'église. On lit (3) « Unde à Campania, quœ est Italiae provincîa, eadem vasa toquesing, dans Rabelais; de là notre mot tocsin, pour cloche et n majora quidem campana dicuntur : minora vcro quœ et à sono sonnerie d'alarme. Digitized by Google

CLOCHETTES. — GRELOTS, 301 lès Auvergnats usaient de petits sings. Dans la suite il y en eut de fort grands. Tels étaient ceux qu'on plaçait dans les beffrois, sortes de tours qui furent d'abord portatives, et que l'on éleva ensuite à demeure dans les communes, sur les places publiques. La cloche du beffroi prit aussi le nom de cloche banale ou bancloche (hBJ\cloque)j h cause d'une des significations du mot bannir, qui était l'équivalent d'appeler^ convoquer, publier. Dans les églises et dans les naonastères, la cloche principale était celle qui appelait les fidèles aux offices divins. C'était aussi la plus grosse. On croit cependant que, dans l'origine, elle ne dépassait pas la grandeur d'une sonnette ou HntinncAulum. Un moine ou un clerc la tenait à la main et la faisait tinter à la porte du temple ou du haut d'une plate-forme. Bientôt elle prit un tel accroissement de volume, qu'il fallut bâtir dans la partie la plus élevée des édifices religieux un petit corps de logi^ spécial en forme de tour, pour qu'elle y pût manœuvrer à l'aise et produire des sons qui s'entendissent de fort ioin. L'une des plus anciennes cloches de paroisse que Ton connaisse est le Saufang de Cologne. Elle date du vi« siècle. Le nom singulier qu'elle porte- vient de ce qu'elle fut déterrée d'une manière assez bizarre par un animal qui d'ordinaire est moins friand de cloches que de truffes. Un autre instrument, également fort curieux, est la cloche de la tour de* Bisdomini, à Sienne. Cette cloche, qui subsiste encore, porte la date de 1159; elle a la forme d'un tonneau ayant un mètre de hauteur, et elle rend , dit-on, un son très aigu. Toutes ces grandes cloches de paroisse étaient soumises, lors de leur inauguration, à une cérémonie singulière^ connue sous le nom de bénédiction ou baptême des cloches. Chacune d'elles recevait un nom particulier et avait un parrain et une marraine. Les noms de Jeanne, de Roland et quelques autres furent attribués à de grandes cloches devenues célèbres par leur ancienneté, par leur grosseur, par leur poids ou par quelque autre circonstance. Selon le rapport des historiens, le pape Jean XIH baptisa le premier les cloches, et donna son nom, en 965, à celle de Saint-Jean de Latran. Guillaume Durand, évêque de Monde au xiiï- siècle, fait voir, dans son RcUionale divinorum officiorum, qu'il y avait de son temps plusieurs sortes de cloches employées pour le service du culte et pour l'usage des prêtres : « Il faut noter, dit-i^, qu'il y a six » espèces de timbres qu'on sonne dans l'église , à savoir : la squille, la cimbale, la noie, la nolèie ou la » cloche double, le seing {signum). La squille est sonnée dans lé dortoir et le réfectoire, la cimbale

dans >^ le cloître, la noie dans le chœur, la nolète dans l'horloge, la campane dans le campanile, le seing dans » la tour. » Chacune de ces espèces, ajoute-t-il, peut généralement s'appeler cloche {tintinnabulum). Cependant le nom de tintinnabulum s'appliquait plus particulièrement aux petites cloches ou clochettes qui font le sujet de ce chapitre, et dont il y a lieu de supposer que la squille (l), la cymbale et la noie faisaient partie. Au moyen âge, les vieux auteurs français appellent communément toutes ces variétés de petites cloches : tintinabk, eschelette {eschille, eschilette, eschelle, esquille), campane, campanelle, clocques, doc-quelle {clocette, clochestre), cymbale, sonneau, sonnaille. Ces différents termes étaient souvent appliqués indifféremment; quelquefois, comme on l'a vu plus haut, ils avaient une signification appropriée à leur grandeur, à leur forme et à leur usage. Tintinable, cymbale et esquille n'exprimaient pas seulement de petites cloches, des sonnettes ou des grelots, ils s'apffliquaient aussi à des instruments d'une antre nature, comme les crécelles (2) et les castagnettes. Dans les Danses des Morts, nous ne trouvons que deux sortes de tintinnabulum proprement dît , savoir : la clochette ou sonnette, et le grelot. Mais il y a un troisième instrument qui y figure, et qui offre la réunion des castagnettes et des grelots. C'est peut-être à ceî (1) Ou esquelle, comme dit Jean Gobin, le vieux traducieur du Ton baUail trois foi» le fer ou l'airain pour assembler les religieux Rationale^ ou encore, comme d*autres récrivent, eschille, e$ch%- aux offices : la première fols s'appelait le peiil coup ; la deuxième, Uttes elc ^^ grand coup, et la troisième, .le coup de fer. Ces trois coups (2) Les grandes et les petites crécelles ont souvent remplacé les avaient une signification symbolique. Le coup de fer signifiait le cloches dans le culte chrétien. Amalaire, diacre de Tégiise de Metz jugement dernier, et la trompette au son de laquelle les mort» etttbbé, dit que, durant les persécutions, les fidèles s'assemblaient sorUront de leurs tombeaux. Dans la semaine sainte, pendant les an iM-ull de certains instruments de bois qui étaient & peu près Ténèbres, on fait encore usage des crécelles. En Espagne, on se semblables aux crécelles. L'Église d'Orient avait adopté, à ce que sert alors d'un instrument particulier qui y supplée et gui tient Ton croit, l'usage de tables de bois ou de plaques de fer ou d'al« lieu, par le grand bruit qu'il fait, d'une multitude de crécelles^ raln. Balsamen, qui vivait vers la fin du xfi* siècle, observe que On rappelle matracca. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 21.28% accurate

â«2 INSTRUMENTS REraÉSENTÉ& DANS LB5 DANSES DES MORTS. iDfslriHfteHt qub s'est appliqué par extension le nom de cymbale, q«i aurait passé des grelots aux castagneUâd. Quattt aux deux autres iostrucDents» l'un se trouve dans les mains du squelette qm précède le prêtre de la Danse d'Holbeiu, l autjre efit sur les Tétements dn fou, ou plutôt du squelette costumé en fou, que V(H\ voit dans cette Danse et dans celle du Graad-Bà&e* GiiOCBËTtB» SaNNBtTE. — Celle qu'oo portait à la main avait la fomie d'une cloche ordinaire, mais de 4>etiie dinaensioa ; elle était <ie iDélal et cDunie d'un battant. On en a trouvé, chose assez singulière, dont la paroi était à jour. Pour les porter, on passait ses doigts dans des espèces d'anses placées extérieurement au sowinaet du cône de la clochette^ ou bien on les tenait par un manche et quelquefois par une sorte de poignée, comaf>e eeile que l'on voit au oiodète de clôcbette que j'ai tiré de la Bible des pauvres^ imprimée ^ 1462 par PfcieteJS à BaBoberg. On trouvera cet instrament planche XX, figure 182, Dans l'ouvrage d'où je l'ai tiré, sa préseixee est motivée par le sujet de la gravure, qui représente David venant de combattre les Pbilistias, et par ces hkAs du texte ; Jis er mde sireit kà do lieffëym engegë dy frauèmit glocke tm mit seiie^il m fukïïië in mil frenâë. « Et quand il revint de la bataille, les femmes allaient au*^evant de » lui avec des cloches H des ip&lj*uments k cordes. » Dans une autre Bible des pauvres en latin, conservée à La Bibliothèque natiOBale, te oiême /ait amène un nouvel exemple de l'emploi des clochettes portatives. Ici la jeune ftlle tient dans chaque main ^ par un manche ou plutôt par uiie lanière de cuir qui en iieat lieui une cloch&tle dorH la tovoie est è. peu près celle des sonnettes dont se sei*vent encore les enfants de chceur. En d d'Holbein, le squelette qui précède le prêtre portant le viatique à un mourant tient une clo* chetteun peu plus grande. Elle a un manche mobile, elle est très simple, mais bien proportionnée. Il Tagite delà main gauche et porte de la main droite une grande lanterne ronde dans laquelle brûle un bout de chandelle destiné k éclairer la marcbe du mdrne cortège (pi. XX, fig. 183). Le clocbeteor des trépassés allait ainsi de par les rues, la nuit, muni d'une clochette k peu près semblable k celle que Ton voit dans cette gravure. Il la faisait tinter lugubi^emeiit avant de prononcer son terrible mémento : Rëveillcz-vous, gens qui dormez ; Prfez Dieu pour les trépassez. Pemez à la mort 1 pensez à la mort ! * Une véritable sonnelte de clocheteur des

trépassés^ portant la date de 1582, a été trouvée, il y a deux ou trois ans, dans l'église de Poix, département de la Somme. Les recherches faites dans la localité constatèrent que cette clochette servait encore, il y aun petit nombre d'années;,à un vieillard presque nonagénaire, qui, pour la modique somme de dix centimes, recommandait hautement aux prières des fidèles, la nuit, veille des grandes fêtes, chaque âme du défunt dont on lui donnait le nom. La clochette de Poix ne présente aucun ornement, mais elle a une forme élégante ; sa robe est allongée, d'un beau galbe, son timbre est vibrant, argentin. Approximativement, elle a de diamètre 12 centimètres et de poids â kilogrammes. Dans la basse latinité, la sonnette portative s'appelait tintinnoMum, comme l'indique l'inscription suivante qu'on lit dans un manuscrit d'Angers: « TitUimabulum excutiturmanu tenentis. » Dès le ix"* siècle, il y en a de figurées sur les monuments. Outre ce tifUinnabulutn^ il en existait un autre composé de plusieurs clochettes de divers calibres suspendus en file à une barre de bois ou de fer, et donnant des sons différents quand on les frappait l'une après l'autre en cadence avec un petit marteau. Ce tinlinnahulum, qu'on appela probablement aussi eschelettes, et dont Gerbert a reproduit le dessin d'après un manuscrit de Saînt-Blaîse du ix* siècle, ne larda pas k produire les carillons compliqués des hautes tours d'églises et des beffrois d'hôtels de ville. Mis alors en jeu par un mécanisme fonctionnant seul ou à l'aide d'un carillonneur, ils exécutaient de petits airs ou des fragments d'airs à chaque tintement de rhorioge indiquant un progrès dans la marche des heures. Le carillon de la Samai'itaine, petite tour placée près du Pont-iNeuf, fut célèbre à Paris jusqu'au siècle passé. Aujourd'hui la plupart des villes de la Hollande et de la Belgique possèdent encore leurs anciens carillons, les uns à cylindres, les autres à clavier, ceux-ci fonctionnant seuls, ceux-là réclamant le secours d'un carillonneur. Nous ne partageons plus le goût Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 27.06% accurate

€LOeHETT£& - GNELOf 9. MC de f>os ax^cétres pour cette musique enfantii)e. Peut-être la trouverioQS-uoud plus agtéable^ &i elle était plus variée ;.mais il ne faut rien n)oins que la force de Tbabitude pour endurer avec résі^ation Le.bruit monotone de ces voix aigrelettes qui répètent à satiété le même air, le laissant quelquefois inachevé Goniaie •^ elles $e fatiguaient elles-mêmes de cette tâche insipide (1), puis le reprenant de pUis belle, da capo, quand rhorlc^e marque une heure nouvelle, et cela tous les jours, toutes les nui ta, pendant toute Tannée, sans que vous ayez à espérer la moindre trêve pour vos plus précieux nionkeiits de somQieiJ ^ d'étude et de fêverie. De même qu'il existait des sonnettes à main, de même il y avait des carillons portaUfs composés d'une certaine quantité de clochettes attachées deux par deux ou trois par trois h des tiges de fer tenant toutes par une extrémité à un grand anneau mobile, et présentant dans leiu' ensemble la figutre d*un large éveoiail qu'il suffisait d'agiter pour produire des bouffées de sons argentins : c'était la ce qu'on appelait cymbakm au IX* siècle et flagellum au x% selon Suidas. Cymbalum a eu d'ailleurs, comme tintinnabulum^ uue signification générale et des accepUons très di^ verses. Nous savons qu'il s'employait pour désigner une sof le de clochette placée dans le réfectoire de» monastères. Eh bien , on l'appliquait encore aux sonnettes , clochettes ou grelots que Ton saspendait ao cpu des bêles de spinme et que l'on appelait aussi sonnailles. C'est pourquoi Rabelais parie d'une vache avec ses cymbales.. Par cymbales^ il entend une sorte d'engin métallique qui n'était peut-être pas une çlo-» chette ou un grelot, mais qui consistait probablement en deu plaques de cuivre mobiles trouées à un endroit et assemblées deux par deux, de manière à frapper l'une contre l'autre qua!nd l'animai faisait uo mouvement. Dans quelques provinces de la France, par exemple en Alsace, on rencontre des aUélages de meuniers et de rouliers dont les chevaux portent à leurs harnais des plaques roâdes.de cmvré à peu prèâ^ semblables. Il peut se faire cependant que par cymbaks on ait égftlement exprimé le petit appareil sonore que nous appelons plus particulièrement : <jRELOT. — C'est une boulette de cuivre ou d'argent creuse et fendue, dans laquelle sont enfermés un ou plusieurs morceaux de métal qui tintent quand le grelot remue. De même que les petites sonnettes ouverles par en bas, les grelots s'employaient au moyen âge pour l'utilité et pour l'agrément. 11 était de mode d'en mettre aux riches parures des

seigneurs , d'en former des colliers complets et d'en orner la pointe aiguë et courbée des souliers à la poulaine, ce qui ne contribuait pas peu à rendre cette chaussure déjà si bizarre et si ridicule plus bizarre et plus ridicule encore. Les graves docteurs qui s'affublaient de Uripipions \)bTlB,ient aussi des grelots. Et le moyen âge, par esprit de satire, ayant fait choix du costume des doctes pour habiller la personnification grotesque des ridicules et des travers de l'espèce humaine , les grelots devinrent une des parties essentielles de la livrée allégorique du fou. Nous en trouvons des exemples dans les épisodes des Danses des Morts, où ce personnage intervient , par exemple , dans la Danse de Bâle en b. La larve du larvahis revêt elle-même l'accoutrement burlesque de la folie. Elle porte le bonnet d'âne dont les deux cornes ou oreilles pointues sont garnies chacune d'un grelot; un .grelot pend aussi au bas de chacune de ses longues manches: enfin elle en tient un chapelet dans la main et en porte une couronne sur la tête. Le fou n'a des grelots qu'aux oreilles de son bonnet d'âne et à la pointe de ses longues manches (pi. XX, fig. 184). Dans la Danse du Klingenthal, qui est beaucoup plus ancienne que celle du cimetière des dominicains, ni le squelette ni sa victime n'ont de grelots. Il est probable qu'on n'avait pas encore l'habitude d'ajouter cette espèce d'ornement à la livrée du fou, tandis que cette mode devint générale dans le xv* et dans le xvj" siècle, ainsi que l'attestent plusieurs gravures qui ornent les différentes éditions de l'ouvrage humoristique de Sébastien Brandt. (1] J'ai moi-mâine consuté ceue paiticularité au carillon méca- endroit que ce soit du morceau. Je ne saurais dire combien cela est nique d'Anvers. L'horloge sonne-l-elle une demie, le carillon ne agaçant. C'est un genre de supplice que Dante, s'il eût placé des fait entendre que la moitié de son air; sonne-t-elle un quart, il n'en musiciens dans son Enfer, eût certainement imagloé pour eux. dit que quelques mesmes et s'interrompt brusquement à quelque Digitized by Google

 D'autres exemples sont encore à signaler dans les figures d'HoIbein , principalement dans celle qui représente l'enlèvement de la reine par un squelette revêtu des habits du fou , et plus loin dans la gravure dont le fou même est le sujet (1). Les grelots n'ont pas seulement figuré au poitrail des bêtes et au cou des gens, ils ont aussi fourni un sup* plément de sonorité bruyante à quelques instruments de percussion, par exemple aux tambours de basque que les Allemands, par cette raison, nomment tambour à sonnettes [Schellentrommel). Souvent aussi dans les xv% XVI' et xvir siècles, on mettait aux castagnettes ou cliquettes un appendice de grelots destiné à mêler son éclat argentin aux roulements secs de l'instrument de bois. J'ai déjà parlé de cet usage au chapitre des clochettes et grelots. En 6, le squelette qui apparaît au médecin fait résonner des castagnettes et des grelots qu'il tient réunis dans sa main droite (pi. VU, fig. &8). Il en est de même en a (fig. /|6), mais dans ce dernier exemple les grelots sont attachés à l'extrémité des castagnettes et en font partie intégrante. Praetorius donne dans sa Sciagraphia le dessin d'une paire de ces castagnettes à grelots, et Ton en trouve un exemple plus ancien dans la Musurgia de Luscinius. C'est peut-être à cause de cette alliance que le nom de crotales fut appliqué pendant longtemps tantôt à des castagnettes, tantôt à des grelots (2). La raison en est d'autant plus aisée à concevoir, que les grelots figuraient dans certaines danses du moyen âge ^par exemple, dans des espèces de Matassinades^ ou danses armées, oii les danseurs se les attachaient aux genoux afin de les faire résonner au moindre mouvement. De nos jours, les grelots ne sont plus un objet de luxe et de parure, mais l'usage s'est conservé d*en sus* pendre au cou des vaches, des chevaux et des petits chiens. On a remarqué que ces animaux entendent avec plaisir le tintin rhythmique des grelots et des sonnettes qu'on attache à leur collier, à leur licou ou à leurs harnais. Cette musique et cette parure les rendent fiers, et l'homme, à cet égard, n'aurait pas beau jeu de railler les animaux. Environ du xi* au xv"* siècle, de très grands princes, de très puissants seigneurs et de très nobles dames, tiraient follement vanité des sonnettes et des grelots suspendus à leur collier et à leur ceinture (S). Et d'ailleurs, le premier jouet de l'enfance, le premier instrument que l'on place dans les (1) Bien qne Ton troave des sonnettes sur les Têtements des fons, à partir du xiv* siècle, on ne saurait affirmer qu'elles aient ligure là dès cette époque, comme un signe

allégorique où comme une marque dislinctive. C'était un genre d'ornement que portaient alors toutes sortes d'individus. 11 n'était pas encore particulier aux fous et ne parait leur avoir été exclusivement auribué que vers le milieu du xv* siècle. Quoi qu'il en soir, la plus ancienne mention des sonnettes dans un costume de fou se réfère à la Société de Clèves, Geckengesellsehaff zu Cleve, fondée par Adolphe •de Clèves, en 1881. Non seulement, au dire d'Helyot, cette Société portait des capuces de moine de couleur rouge et jaune, garnis aux manches, ainsi que sur le sommet, de beaucoup de clochettes, mais ils devaient avoir en outre, sur l'habit de leur ordre, un fou avec des sonnettes brodé en argent. On ignore, du reste, la véritable signification des clochettes comme parure des fous. En multipliant ce singulier bijou sur leurs vêtements, voulait-on les assimiler aux enfants ou bien les comparer aux bétes de somme, par allusion aux sonnettes que portent celles-ci? Ou bien n'y aurait-il pas une idée plus triste encore, cachée au fond de cette singulière .aitribulion, en apparence purement joviale? Les grelots ne sevraient-ils pas l'image du vain éclat et du vain bruit qui résulte du mouvement que l'homme se donne id-basîSes actions, en ce monde, occasionnent un retentissement passager, comme celui des grelots qui résonnent quand le fou se remue, mais ces sons confus ne sauraient produire une harmonie véritable, et i\ ne reste aucun souvenir de celte musique Imparfaite. Ainsi que les sonnettes au bas de la robe des prêtres, suivant la conjecture d'Origène, les grelots sur les vêtements du fou ont peut-être pour but de montrer le néant de tout ce qui tient à l'homme. C'est ici le cas de rappeler que plusieurs danses guerrières {Schwerttanze) du moyen âge, par exemple celle des Hessois, s'exécutaient au bruit des sonnettes que les danseurs s'attachaient aux genoux et qu'ils faisaient tinter en dansant. Enfin nous rencontrons aussi les grelots di-ms quelques anciens jeux de cartes allemandes, et il est à présumer qu'ils y ont une signification symbolique et saUrique. (2) C'est ce que confirme J. de Salisbury : « Crotala dicuntnr » sonorae spherulœ qiue, qulbusdam granis interpositis, pro quanti» tate sua et specie metalli, varios sonos edunt. » (3) Les anciens poètes allemands font souvent allusion à cette mode et nomment de puissants personnages qui l'avaient adoptée. Les gens nobles n'étaient point les seuls qui s'y conformassent. Les bourgeois, le vulgaire, tout le monde, enfin, portait des son* nettes, du moins quand on avait assez d'argent pour les payer. Quelquefois ces sonnettes étalent fort grosses. Tenzel a tiré d'une vieille chronique le curieux passage que voici : « Anno 1/iOO , bis mao »

schrieb iâSO, war so ein grosser Ueberfluss an prâclitigen gewanl » und Kleidunge der Fûrsten, Grafen und Herren, Ritier und » Knechte, auch der Weiber als vor ulemals gehort worden ; da » trug man silberne Fassnngen oder Bander mit grossen Glocken » von 10, 11, 12 und bissweilenn, von 20 marken. Etliche Urugen » rheinische Ketten von â oder 6 marken, samt kbstlicbe Halsbân» dern, grossen silbcrn Gfirteln und mancherlei Spangen; » (Tenzel, in Supplem. IL Hist. Gothan, und Mônathl, Unterredungen^ ilOli, p. 3/i6.) 11 y a un proverbe allemand qui dit que les plus grosses sonnettes sont au plus fou : Je grljsser Narr, je grUssere Schellen, On voit sur d'anciennes cartes allemandes dont Brcitkopf a donné les figures pi. IV de ses Recherches sur l'origine des cartes à jouer; on voit, dis-je, un prince et trois princesses dont Digitized by Google

CLAQUEBOIS. 305 mains de Thomme au berceau, n'est-il pas le hochet, le hochet aux jolis grelots d'argent, qui se prête cornplaisamment à tous les caprices des petits êtres dont il soulage les premières douleurs, qu'il amuse et fait sourire? On voit ordinairement dans le hochet un emblème des vanités de ce monde, mais on se garderait bien d'attacher aux grelots qu'on y suspend la signification néfaste qu'Origène attribue aux clochettes qui pendaient au bas de la robe des prêtres^ et qui^ selon lui, se trouvaient là pour avertir chacun de penser à la dernière heure, à la fin du monde, et non seulement d'y penser, mais d'en parler sans cesse et de l'annoncer publiquement. CBAPinE TIHanÈKE. iMitniMeMttf rmprémmmktém dmui le» nmmmmm 4eft M^rim. CLAQUEBOIS. iGOifES MoRTis d'UoIbein : La Vieille (pi. XX, fig. 1S6). On peut rapporter l'espèce d'instruments de percussion qui fait le sujet de ce chapitre , et dont nous ne trouvons qu'un seul exemple dans les Danses des Morts , soit à l'orgue portatif appelé régale, soit au jeu de cloches ou de lames de verre nommé harmonica^ soit enfin au tympanon ou psaltérian qui se frappe avec de petites baguettes. La plupart des noms qui lui ont été attribués en divers pays ou par divers auteurs témoignent des rapprochements dont il a été l'objet dans ce sens. Mais s'il est vrai de dire que cet instrument ait de l'analogie sous certains rapports avec les trois autres indiqués ci-dessus, il est bon d'observer qu'il ne soutient plus la comparaison quand on aborde la question artistique. A ce point de vue, il mérite peu d'attention , à moins qu'un individu doué d'un talent exceptionnel , ne le fasse sortir, pour un moment, de la sphère infime qu'il occupe dans le domaine de l'art instrumental, et ne parvienne à lui donner un peu d'importance aux yeux même des musiciens. La construction de cet instrument est des plus simples. C'est un assemblage de petits bâtons cylindriques , d'inégale longueur, et chacun proportionnellement plus petit que l'autre ; ils sont ordinairement faits d'un bois résonnant , et enfilés par ordre à commencer du plus grand jusqu'au plus petit (1). Le nombre peut varier de douze à vingt, suivant la quantité de sons, ou pour mieux dire l'étendue qu'on veut donner à l'instrument. On frappe les bâtons cylindriques avec deux petites baguettes à têtes arrondies ou en forme de marteau, qui sont aussi de bois. Par ce moyen on en obtient des sons qui ne laissent pas d'avoir quelque analogie avec ceux de Yharmmicay bien qu'ils soient plus doux et attaquent moins les nerfs. Le système de construction de cet instrument, aussi bien que ses dénominations, a varié suivant les pays où

il a été en usage. Le modèle dont on s'est le plus communément servi en Allemagne est l'instrument de bois et de paille appelé Strohfiedel (violon de paille) ; son nom vient de ce que les bâtons cylindriques sont assemblés et échelonnés sur deux liens ou coussinets de paille que l'on place de chaque côté du triangle, car telle est à peu près la figure ordinaire que présente l'arrangement des bâtons. En Autriche , le Strohfiedel est désigné d'une manière assez originale sous le nom de Hôlzernes gelàchier, littéralement un éclat de rire de bois. Il les Têrements sont ornés de grelots. La princesse est Wulphide. (i) On a employé d'aulres matières que le bois pour reconstruire épouse du comte Rodolphe, qui vivait en 1138. La seconde et la ces cylindres. Burney, dans la relation de son voyage en Allciroisièmc figure représentent Henri Vf, empereur en 1190, et la magne, raconte qu'il avait vu une espèce de Strohfiedel dont les quatrième Olhon , empereur, successeur d'Henri VI en 1198. Au cylindres étaient de verre. Quelqu Ais on s'est servi, pour le même bas de celle planche, on lit : Allé deutsche Fiirste. Schellen Trachl usage, de morceaux de charbon de différentes grandeurs* (Anciens princes allemands. Costume avec grelots). 39 Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.23% accurate

»ei INSTRUMENTS REPRÉSENTAS »AÎB LES DANSES DES MORTS. a été^eate^BWftWît^irigaiî^ m Allemagne, et tes Russes, les Polonais, les Cosaques, les Tartares, les i.iikaaiù€ffft,. les; habitait cbs moats Karpakhes: et ceux dessoHtyutes de rUi^ , en ont^ «ne espèce cultivé^ peanm eiiac (feteHipa immémopial, et nommée JéMmi sakm^ Cet iostraaieiâA n'ti pas^essé d'être en usager dans^la plli|Mrt dt ee» eotUa-éeSy oïL rorn reMeoInre^^ assez sou/veBt des musiciens 9mbvim^(SpieUeuie), et desniéftiébieFadetvilbgeqinieoii^ sei^k*. De tout, teonps: la .S^}^^^^/ a été très populaire^ et de I^ manière dont Pi^aelopius en^ pai^te ^ it n'y a, pas^lieu: de douter qu'en- ne le rangeât daœ la classe des: instruments de la musique ambulante avec la vielle {Schlilsselfiedel), les cymbales , la bu«he [ScfmdhoUz)^ la trompette marine , et quelques autres du même genre. Le dessin qu'en donne Praetorius, planche XXII de son Theatrum insirwnentorum , est celui que Vvrt trouve ici planche XX, figure 185. On pourra le comparer avec celui de la Danse des Morts d'Holbein représenté même planche, figure 186. Ce dernier exemple montre que Ton pouvait ep^jiwrfvx ma«o^ntt; fp-pfirtait Ir^^laquebois de la même manière que le psaltérion. Le squelette qui escorte la vieille femme le maintient suspendu horizontalement devant lui au moyen d'un gramf cordbn passé' autoûrdeson cou-, et dont chaque bout est fixé kl'un des côtés latéraux de l'instrument. Il lève les deux petites baguettes qu'il tient dans ses mains comme prêt à les faire retomber de nouveau sur les bâtons cylindriques.. UïîQ chflse.à remarquer, c'est qu'Holbein a fait choix du psaltérion de bois {{) pour accompagner les pas chancelants de la vieille, tandis qu'il a donné le psaltérion allemand à cordes au squelette chargé d'emmener le vieillard. Ce modèle de Strohfiedel ne paraît pas avoir été usité en France. C'est même avec l'intérêt qu'on prend à une chose tout à fait nouvelle que le public parisien s'bccupa, il y a une quinzaine d'années, de ce petit instrument , qu'un artiste doué d'Un talent extrawdînaire avait su rendre digne de lui. Cet artiste, nommé Gusikow, était un pauvre ispaélîte de la Pologne russe (2). La nature l'avait doué d'une âme de feu et d'une intelligence remarquable. Simple musicren ambulant dans les premiers temps de sa vie , il s'était pris d'affection pour son chétif gagne-pain , il l'avait perfectionné peu à peu au point d'en faire un instrument de concert (3). Il y déployait une rare habileté d'exécution , etr y jouait des fantaisies

d'une extrême difficulté. Pour se servir de cet ingénieux et modeste appareil , qu'il appelait Hohharmonica , ou harmonica de boiis , l'artiste lë posait sur une petite table, et employait pour frapjTer les cylindres deux bâtons^ou baguettes de bois dur qu'il tenait entre le pouce et le doigt du ntilîeu. Le son qu'il tirait de son infirtrument était surtout favorable à Texpression d'un sentiment tendre^et douloureux. C'était an timbre métallique tenant de la cloche et du verre , mais avec plus de douceur et moins d'éclat. On ne saurait rien imaginer de plus étrange , de plus incisif et de plus pénétrant. Un jeune homme, nommé Giiinwald, a, dit-on, hérité du talent de Gusikow (û). Si le modèle de Strohfiedtd dont je viens de parler semWe avoir été à peu près inconnu en France^ il n'en a pas été de même de dfeux-instruments de la même famille vulfeairetnent désignés sous les noms d^eschelettes ou échelettes, patouilles^ xylorganon, claqne^ois et régale de percussion (en italien <s^tVfcato). Le xylorganon, ou- les échelettes se composaient d*une certaine quantité de morceaux de bois sec durcis a« feu, ordinairement au nombre de douze, tous de même grosseur, mais de longueur différente; ils étaient percés de^deux trous, un à chaque bout. Un-corcton passant à droite et à gauche par ces trous tenait les bâtons enfilés et suspendus parallèlement, depuis le premier en haut , qui était le plus court , jusqu'au dernier en bas , qui était le plus long. On ménageait entre eux des intervalles pour qu'ils ne por(1) Mersenoase sftrt.(itt.mollaUo psalterium %n^um. iy>n£cUr tique de deux octaves et demie. Ge» bâtonaets éiaieai enfilés en signer le claquebois. manière de chapelet et posés sur cinq coussinets de paille que l*ar(3) Il naquit en 1S09, à Stow. Le père de Josepb GnsHcorr étatt- tisie avirit- soin de placer d'avance snr one table à Intervalles un pauvre joueur de flûte qui gagnait sa vie en faisant de la mu-presque égaux. sique dans les- noces. (A) Gusikow, atteint depuis son enfance d'une affection de poL(8) J*ai vu de prèsel allemivcmenl examiné rinstrmnent de Ga- irîne, est mort dans un âge peu avancé, à Aix-la-Chapelle. Il s'était silcow. n consistait en vingt-huit bâtonnets dfe bois de sapin sem- acquis une réputation européenne et avait excité au plus hautdrgré JMaUes à des cylindres coupés par moitié et amincis aux extrémités Hniérét des musiciens devant lesquels il s'était fait entendre. J'ai en bec deflageolet. l\ y en avait de toutes les grandeurs, depuis un publié sur cet artiste une notice biographique qui a paru dans la pied jusqu'à quaire pouces, ce qui donnait une étendue chroma- Revue et Gazette musicale, 3' année, 18/i6, p. 460 et suiv. Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.79% accurate

CASTAGNETTES. ^î tassent pas (es ans sur ks antres, soit en faisant deux nœnds au cordon pour Gii&()w bâton , i^oit ^ y <^nfilant «ne petite patemostpê , ou Imde^ dit Mersemie (i). "Quand on jetait de cet iiistn«[nent., co lé tenait suspendu en Vak de la maiti gaucbe wa moyen d*«nieoorde^ «t Ton frappait de la main droite ks bâtons avec UD autre foâtoo imi fwlat naarteau. Il y a parmi les jouets d*enfants n» instrument qui r(^s6i«^ble beaucoup aux échelcrtles. On trouve aussi cbes las sauvages, et même che^ les «nciens, de petite appareils qui se rappreohent plus tm moins du xylorga»on* CiAQUËBOis. — RfeAiK wî BOfô* — - Lu Flandre passe pour avoir inventé cet instrument, à l'instar des petites orgaes portatives qu'on appelait régales. Mais toute l'invention se réduit à l'applicatiojï d'un clavier aux échelettes ou au Strohfiedel. Ici les bâtons cylindriques étaient fixés stu' la table supérieure d'un petit coiFre plat, long et trapézoïde, dans Tintérieur duquel il y avait des sautereaux ou «arches qui fraptpaiënt chaque bâton quand on faisait mouvoir la touche correspondante àœ dernier. Ces touobes étaient de sim-* pies palette rangées de file !sur la face antérieure de la boite. 11 y en avait dix-sept, autant que de bâlons^ On pewt voir dans l'ouvrage de Mersenne la figure du claquebois 4 ttmchés ^t celle des échelettes. Ces înrstruments ne sont pas représientés dans les Danses des Morts. CBAPITail VINGT ET UNIÈME. Iftfltrumeatfl repr^flentéfl dans les Hanses des Ms«^. CASTAGNETTES. •Deh Doten Dantï: o,) Le Médc<^. Der Artzt (pL VII, fig, ÛS). — DâïîSfc du GfiAKD-BàiE: b.) UHévuûi, DBrHerM. {^, XX, fiR. i^K. Les instruments de percussion composés de plusieurs petites pièces de bois , d'or ou de métal , que Ton place enti*e les doigts, et que l'on fait bruire par le choc, en les appliquant Tune contre l'autre, sont tellement simples, tellement élémentaires, que Tart et la science demeurent en quelque sorte étrangers à leur origine. Ne cherchons pas à quel peuple il convient d'en attribuer l'invention primitive^ ni dans quel lieu fut découvert le procédé qui leur donna naissance. Qui ne sait que les enfante , guidés par leur amour du bruit, en même temps que par les lois secrètes du rhythme , imaginent chaque jour, par instinct, des accouplements soiwres du même genre, soit avec des têts grossiers, soit avec des morceaux de fer , d'os ou d'ivoii^ , soit avec deux planchettes garnies intérieurement de clous, qu'ils placent entre le«rs doigts et frappent bruyamment Tune contre l'autre. Lorsqu'on voulut

approprier à un usage plus sérieux ces instruments de percussion^ on les perfectionna, et Ton en varia la forme de différeirte manière. Ceux qu'employaient les peuples de TanUquité, et que les auteurs dé^gnent presque toiyoui's indifféremment par les mots cffmbmles et crotales , consistaient ordinairement chacun en deux pièces de bois ou de métal, tantôt plates, tantôt concaves. On en jouait des deux mains lorsqu'ils étaient d'un certain volume» et d'une seule main lorsqpi'ils étaient plus petits. De là deux types différents que l'on a distingués quelquefois , et que Ton a quelquefois confondus sous les noms de cymèate» etde ereUUes, aujourd'hui cymbales et caslagîiettes^ U première de ces dénominations est à présent attribuée à des instruments composés de deux plaques rondes de métal , ayant chacune à leur centre une petite concavité et un trou dans lequel on introduit une double courroie. Nous appelons aussi cymbales anliques d'autres instruments de métal ayant une partie convexe présentant à peu près la forme semi-sphérique des timbales, avec lesquelles elles furent par celte raison ti^ès souvent confondues. Digitized by Google

 La seconde dénomination s'applique , de nos jours , à deux petites pièces de bois concaves , faites en forme de noix , et accouplées au moyen de cordons peu serrés dans lesquels on passe un ou deux doigts^ pendant qu'on se sert des autres doigts pour frapper les deux parties de l'instrument Tune contre l'autre. Indépendamment de ces castagnettes , que l'on emploie surtout pour la musique de danse , il en est d'au* très qu'affectionnent particulièrement les gamins et les écoliers : elles se composent ordinairement de simples morceaux d'ardoises ou de débris de pots cassés. Les plus artistiques consistent en deux petites planchettes , longues et étroites , que l'on garnit intérieurement de pointes de fer ou d*acier en forme de têtes de clous. Ce modèle est celui qui rappelle le mieux les crotales plates dont on se servait au moyen âge» et qu'on appelait de différentes manières , notamment : Tablbttes et Ciiqdbttbs, cliquet, clapet. — Les cliquettes consistaient dans un assemblage de plusieurs petites plaques ou languettes mobiles tenant par leur extrémité inférieure à un manche à l'aide duquel on leur imprimait des secousses qui leur faisaient produire, en s'entre- choquant, un cliquetis plus ou moins fort. Les ladres étaient assujettis par mesure sanitaire à porter sur eux des cliquettes et à s'en servir dans les rues, afin de signaler leur présence et d'engager le public à s'écarter de leur chemin. On trouvera planche XX, figure 187, la figure d'un ladre tenant des cliquettes. Il est représenté agitant son instrument au moment d'entrer dans la salle du riche pour y demander l'aumône. Ce dessin est emprunté à une gravure d'une des éditions des belles Heures de Simon Yostre, édition qui renferme aussi des sujets de la Danse Macabre. Il nous fournit par conséquent un modèle de cliquettes du xvr siècle. Les tablettes qui dans un passage du Roman de la Rose (1) joignent leur son à ceux des timbres ou tambours de basque, et sont mues comme ceux-ci par des femmes nommées dans le texte tableleresscs , me paraissent, d'après leur nom , avoir été des crotales plates à peu près semblables aux cliquettes des ladres. Tabulas, en espagnol, signifie cliquettes, et Giraud de Colençon, dans le sirvente qu'il adresse à un jongleur touchant l'art de jouer des instruments, se sert de l'expression tauleiar pour dire jouer des tablettes (2). Plus tard , on rencontre en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne, les crotales bombées, dont le nom espagnol castanuelas, eut d' abord pour équivalent dans notre langue, à ce que l'on croit, le mot maronetes , et fut

ensuite francisé dans celui de : Castagnbttes. — Moins simples et moins, grossières que les cliquettes des ladres, les castagnettes des xv«, xvr et xvii* siècles se rapprochent davantage de celles dont nous nous servons par leur forme à peu près semblable, comme le dit Mersenne, à celle d'une cuiller, avec cette différence qu'elles sont plus allongées et moins concaves. Ce qui les distingue principalement des castagnettes actuelles, c'est qu'au lieu d'être divisées en deux parties séparées, elles se composent généralement, comme les cliquettes ou^ tablettes dont il a été question plus haut, de trois ou quatre pièces ou lames mobiles attachées ensemble et frappées d'une seule main. Aujourd'hui, au contraire, quand il y a quatre parties ou coquilles de bois, on les partage en deux groupes, et l'on en prend une couple dans chaque main. Enfin, une dernière dissemblance réside dans l'adjonction des grelots à ces anciennes castagnettes. En a du Doten Dantz (pi. VI U fig. 48), il semble que ces grelots ne fassent point partie du corps même des castagnettes; mais on observe le contraire en b (Danse du Grand-Bâle). Il est incontestable que dans ce dernier exemple les^ trois grelots placés à la partie supérieure des castagnettes en forment le complément (pi. XX, fig. 188). La reproduction de cette image dans les planches de la Danse du Grand-Bâle gravées par Mérian donne à la partie supérieure des castagnettes une forme quelque peu différente de celle qu'on voit ici. Chaque section de l'instrument, ou petite pièce mobile, semble être surmontée d'une tige mince au bout de laquelle <1) Assez i ot tableteresses irec entor et tymberesses Qui moult savoient bien joer. Voyez ci-dessns, chapitre xviii, p. 290. (2) Fadet Jogleor Saphas, Taboreiar, Et tauleiar. Ici encore Vidée da lambourin ou tambour de basque est évoquée en mCme temps que celle des tablettes, faisant l'office de castagnettes, parce que ces deux (instruments figuraient ordinairement ensemble dans la musique de danse et de festin* Digitized by Google

TRIANGLES. 30^ est planté le grelot, et ne se prolonge pas jusqu'en haut comme dans l'exemple précédent, en s'allongéant et en se rétrécissant en forme de cuiller. Nous trouvons aussi dans Luscinius et dans Prsetorius un modèle de castagnettes h grelots, mais ce modèle ne contient pas, comme en a du Doten DantZj quatre parties mobiles; il n'en a que trois, comme en b de la Danse de Bûle (voy. pi. XX, fig. 189). En outre, l'instrument, au lieu d'être surmonté de trois grelots, n'en a qu'un très gros qui forme comme la tête des castagnettes. Le squelette du Doten Dantz ébranle cet instrument de la main droite; celui de la Danse bâloise en joue au contraire de la main gauche. Les Allemands appelaient les castagnettes Klapper, nom qu'ils leur donnent encore, et qui ressemble beaucoup à notre vieux mot français clapet. La dénoAiination espagnole castanuela a été motivée par la ressemblance du petit corps concave de la castagnetle avec une châtaigne ; une comparaison homogène détermina parmi nous, au xv!*" siècle, l'emploi du mot marméttes pour désigner le même instrument. Plus anciennement on lui avait appliqué le nom dé cymbales^ Ce nom, qui a signifié tant de choses et que nous n'employons plus aujourd'hui que dans une seule de ses acceptions, exprimait dans le xvii* siècle, non plus les castagnettes, mais l'instrument que nous appelons triangle. Il en est traité dans le chapitre suivant. Les castagnettes modernes sont celles dont le modèle vient d'Espagne. Les Espagnols les avaient empruntées aux Sarrasins. On les fait de différentes sortes de bois; elles sont presque rondes et pouriînsi dire en forme d'écaillés d'huître. La plupart des danses ibériennes, telles que le famjango, le boléro, la catchouka sont exécutées au bruit rhythmique des castagnettes. En 'd'autres conlréog def'Europe ces sortes de danses ne sont usitées qu'au théâtre, tandis qu'en Espagie et en Orient elles jouent un rôU dans les divertissements de la vie réelle. Cependant les méridionaux et les Itali^s montfent la même prédilection que les Espagnols pour l'acc^ipagnement des castagnettes dans les dansée nationales ; n^is dans le nord de la France, ainsi qu'en Allemagne et en Angleterre, on TabandonnC; hors de la scàae, aux sal* timbanques et aux bohémiens. CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME. IiiAtruiiieiits reprësentës dans les Banseft dem Mortfl. * TRIANGLES. Der Doten Dantz : Le Chapelain. Der Cappellan (pi. VII, fig. 46;. Le triangle a beaucoup d'analogie avec le sistre dont se servaient les anciens et auquel il a survécu. Comme le sistre, il est de métal et composé de verges de fer munies, le plus

souvent, de petites bagues mobiles qui font du bruit en s'entre-choquant (pi. XX, fig. 190). Ces deux instruments furent en usage dans les premiers temps de l'ère chrétienne. Le sistre avait conservé son caractère primitif. C'était toujours nn cercle de métal, traversé par des baguettes pareillement de métal, auxquelles on passait quelquefois un certain nombre d'anneaux. On tenait l'instrument d'une main par le manche, qui était ordinairement place à sa partie inférieure, et on le seccyiait pour agiter les verges de métal ainsi que Jes^nneaux de l'ébranlement desquels résultait un fiémissement sonore. Dans les premiers temps» du moy^ âge, le sistre disparaît et l'on ne rencontre plus sur les monuments que le triangle. On l'appelait alors cymbalum, crotalum^ tripos colybœus. En vieux français on lui donna le nom de : Trépie. — Cet instrument est cité dans le vers suivant de Guillaume de Machault : « Trépie, l'eschaqueil » d'Angleterre. » Bottée de Toulmon n'a point su ce que c'était. Cependant, au xiir siècle et même antérieurement, la Irépie avait une forme semblable à celle du triangle moderne. Elle consistait en trois verges de fer attachées ensemble, ou bien se composait d'une seule tringle du même qiétal, ployée en forme de

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.98% accurate

3.10 . INSTRUMENTS REPRÉSENTÉ» DANS lES DANSES DES MORTS. - . «: - triangle : c'est ee deroier modèle cpué nous vtyons figtarer dans les mains d'une jeune femme qui fait ' ". parlie dir wrtége représenéé planche XX, figure 181, d'après une vignette de la 8ible dos pauvres impri•noéeii, Ba4xi>ea^, en 1462, par Albert Pfeister. Qwelqiaefois le triangle présentait la figure d'un trépied de fer creux èi jour, comme dans ie modèk que Gerbert nom fait connaître d'après un nmnuscrit de saint Êméran^ du ix« siècle. A l'époque où l'aU^orie funèbre se répandait de tous côtés en Europe, il avait ordinaireHfient la forme qu'on lui voit dans l'image du Doten Danta reproduite iJanche VII, figure 46, c'est-à-dire, la n)ême qu'aptaeUemeot. If y a pourtant cette différence entre l'ancien et le nouveau modèle, que dans le premierMes anneaux naobiles sont passés au fil de fer on d'acier du triangle, tandis qu'aqjourd'hui le triangle est sans anneaux. On agitait et l'on promenait ces petits cercles de métal avec la verge bu baguette de fef qu'on tenait à la main, tout en frappant de temps en temps en cadence sur les côtés de l'instroûfteot. L£6 anneaux ajoutés au triangle furent de mode jusqu'à la fin du xv!!!"* siècle. Le nombre n'en était pas fixé et variait de trois à cinq. Dans l'image du Doten Danlz indiquée en tête de ce chapitre, le triangle a ' trois anneaux. Du temps de Mersenne, et plus récemment, il en avait ordinairement cinq. Du reste, on employait très souvent l'instrument sans y joindre ce supplément de sonorité , ainsi qu'il appert d'un asset * grand nombre <3|e miniatures et de gravures des xiv% xv* et xvr siècles, oii il est représenté. • ^pmme le triangle n'exige de la part de delui qui en joue que le sentiment naturel de la mesure et qu*ii ne^présente d'aillpirs aucune difficulté , les ménétriers, ainsi que les mendiants appelés jadis truands^ l^ava^nt introduit jolansleyf s conc'erts de musique ambulante. Au xvni« siècle, ils l'employaient joint à la \ vielle j^la vielle à roue) ; le triangle s'appelait alors cymbale, bien qu'on appliquât en même temps ce nom aux plaques rondéstl'airain^dont on mêle aujourd'hui les frappements avec les coups de la grosse caisse. • Cette depiière espèce ât cymbales était du temps de Mersenne très itfitée en Provence. Réintroduite dans la musique militaire, où elle avait été jadis employée, elje est aujourd'hui d'un commui^usage aux troupes allemandes et aux troupes françaises, ainsi que le triangle dont j'ai parlé dans c^ chapitre. ' % %

Digitized by Google

ZL. -^/^ 4«" fe^.^'M^ -::':d^J^ii I Digitized by Google

Digitized by Google \

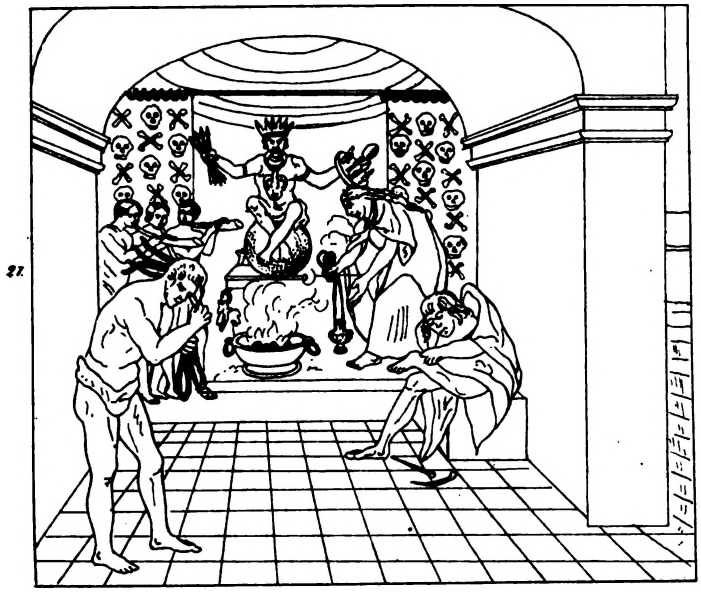
The text on this page is estimated to be only 29.25% accurate

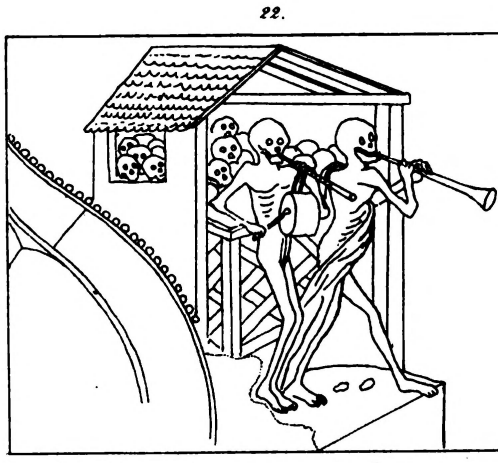
PI II /.f /<i: i^:^Digitized by Google

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 17.07% accurate

PI. m i // ry is lia il Simon 4 SVrasfconrf Digitized by Google





Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 16.00% accurate

FI 17 JZfa ta S 2/. Llh î Sinc:^ V "^j^^r-i Digitized by Google

Digitized by Google j

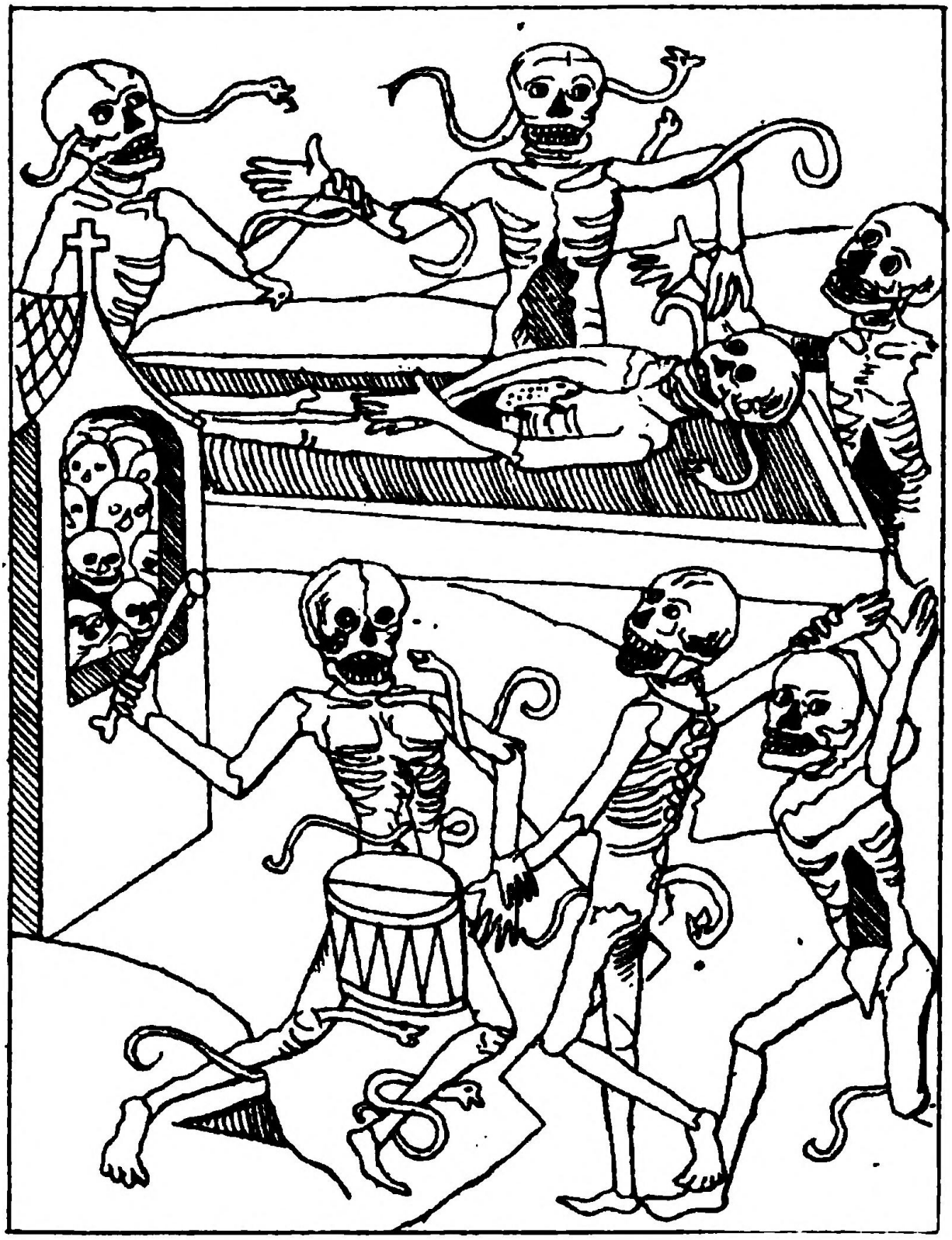
The text on this page is estimated to be only 20.33% accurate

Pl.V JJ J4 J/. Un al M.rà \ Digitized by Google

Digitized by Google À

The text on this page is estimated to be only 9.50% accurate

PI VI i ^ i ^^fe % \y\ rS/ M ^^ ^. 4^. ^ 1 m\ i^©s\ ^ ^m J^^\ ml mIS c f^^j Ir s ^^ K^ 1 y^ HcîIb'.-Iioiv à la itiûiUc (l« la |7-andeui-na'.urcile. Digrtized by Google



V Digitized by Google A

The text on this page is estimated to be only 10.33% accurate

pi.vn /,g Ai WM^==^ !^fe ^ Sf^J UP/f\^^'-^^¥ ^-^-^r**^
"Réducbon aux 2 bcrs de la grandeur nalupelle. LT*n S'rr.ou à S'rjsbo-irJ
Digitized by Google

V Digitized by Google J

The text on this page is estimated to be only 3.92% accurate

I- i \K J/. ^^ 4 1 1^^ / 4^ç^vci.v>-^ ^y^ / s /^^^^^ 1 / , f Jn^M i2 ^vT ** ^M^ /'/ \ \ ^^*^C*^^f^ ^ \ »\ \^ \\ .^^^^'"^"^^^^a^t^^ V'^^^i^Xv ^^^s , X^T^fÇ^^^^^^^^^^l^fï r-^^O \^^ v\ ^\ 1 \\ 11 p u ~-^ \ 1 \"^ '«>y^^ t^ 1 1 V'V**v^,^^ v^ \ _ ' — \ % 1 ■TbI 1 \ f r ^*^**^^ ï\^ \ • Jl > vJ^ 1 \ </ 3 y) ^ M M 1 1 ■ T~^ ^< V 1 s^ âJ. <;M^^ ^^i Il rL?S wWt yy / / j^ë^"^^ /^^^^ ^H^^kb /^ 1 ir"^^^v^^5-^ f/^û Jfc'^y^^ // ^M^ U /^^\/k ^^^v IL^ j^m^^M Tf^^L ^ — /^^St-^W -W^ } Kl-CL^r w. r^ < ^% .y./. Pffiuclion a\ix 2 Iicts dr la ^andeiir n?.lrrt-L'i Digitized by Google

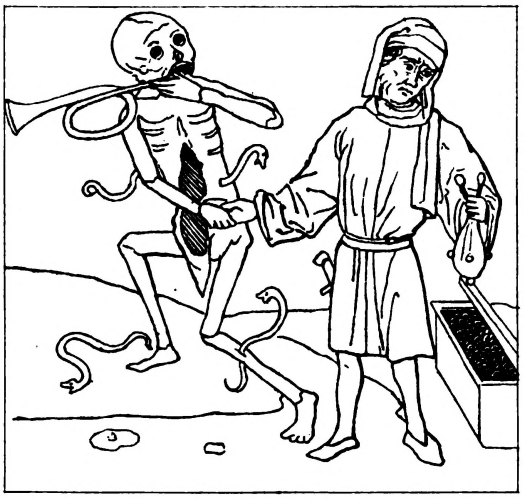
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 20.45% accurate

PI a 11' il E GimcT. â S'.r-i."f)oar\^. Digitized by Google

56.

57.

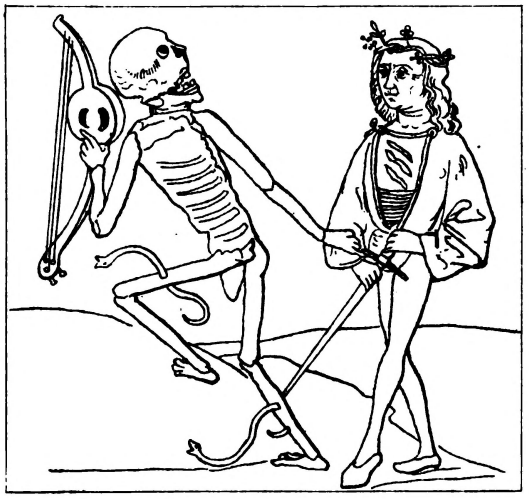


58.

59.



60.



61.



Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle.

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 4.79% accurate

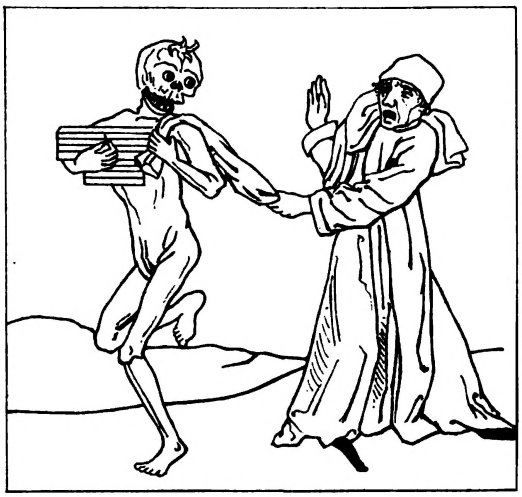
J ^ ("^ / L^ » ^ /V^i^^^-v^ ê ^N 4 \if^^^ \ \i \ W.^^1 >' \ 4v-^ ^0,^ ^^ y^ 5^ ■ — nM f^ 1 L. 1 ^¥ Rédnclicm aux 2 lier^ lit :a ^rsndeur naiti p'ilc l:u, t -.MO, ;; yri.c-i,-^ Digitized by Google

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 25.11% accurate

HXI. L'Ji I Jtu.n.i i ^^..'-'rnia-» Digitized by Google

68.



69.



70.



71.



72.



73.



Réduction aux 2 tiers de la grandeur naturelle

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 10.89% accurate

pi.xn 7' r' Réèicl.ioji (iii Nî 78 ja li^r:. :' dus àuLru N'".^ aux 2hers àc là J n. I.iL'; î omioTi a iSlTasi)0' Digitized by Google

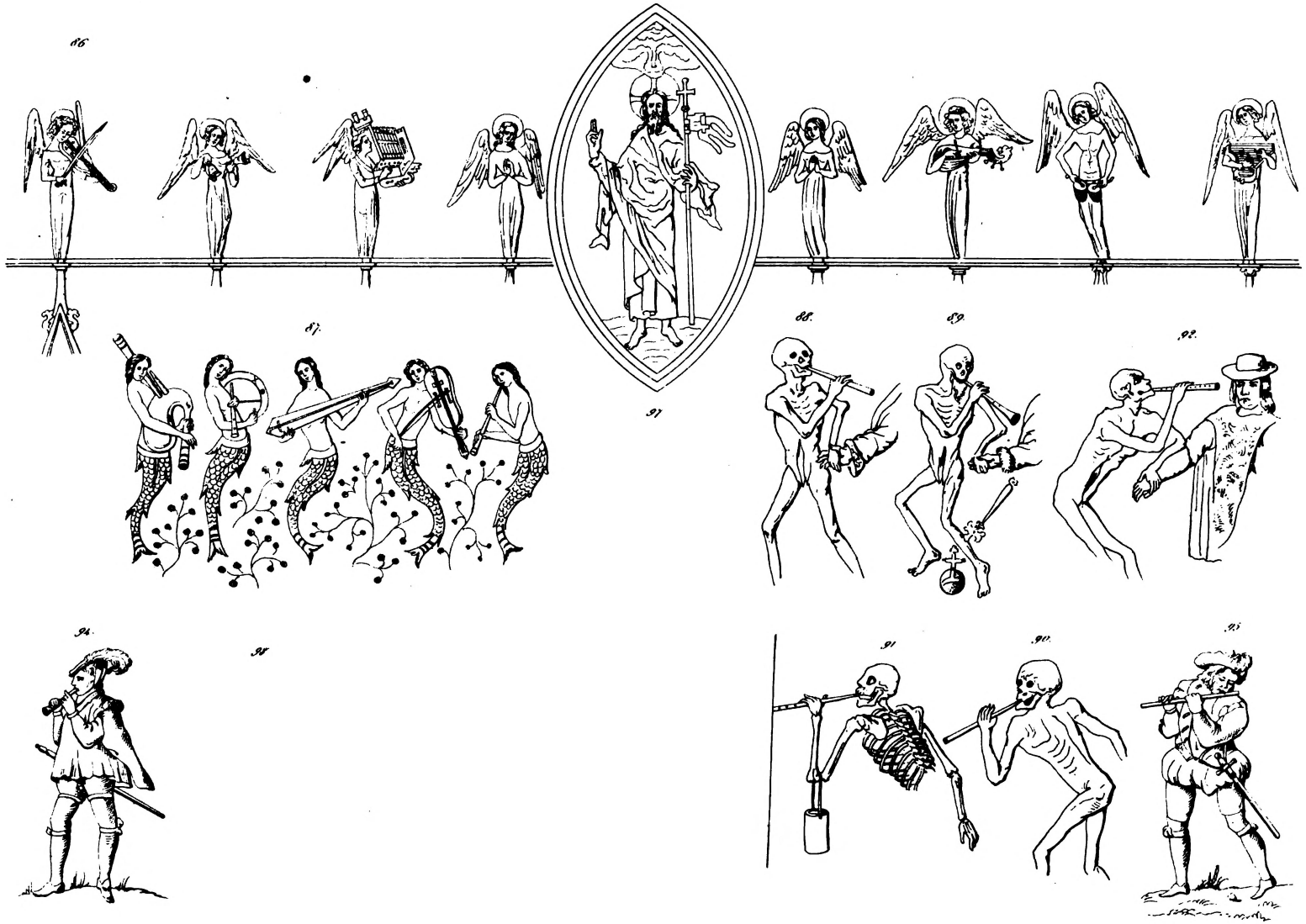
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 13.00% accurate

pimi <r4. r.CiUC^L'n à. a r.i'.V.e :e r\ =:•'-• v:^r r?'tuTc!!e •/ liLhir^mon a .Sl.-u:i'\ir!5 Digitized by Google

♦•^ Digitized by Google

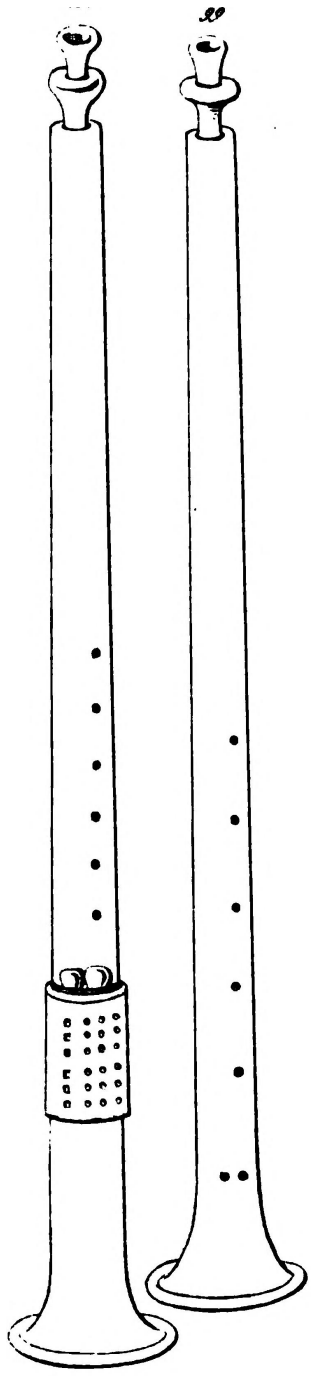
\ Digitized by Google


86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
94.
95.

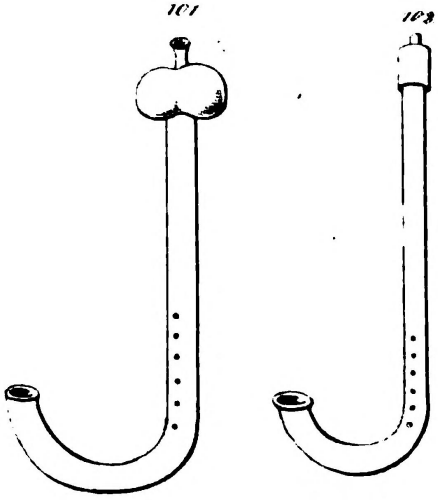
Digitizéd by Google

The text on this page is estimated to be only 18.33% accurate

PIX7 ^rj A?Tvu ^tv?èi)(X\ /ty I-;i. Il , Digitized by N Google



99



101

103



Vnů gen^{a} chœr

105

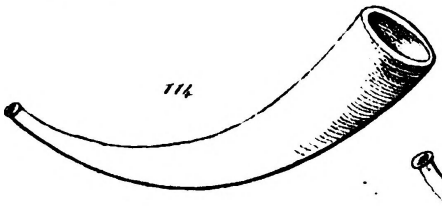


106

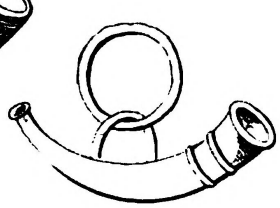


107

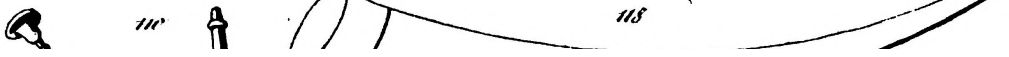
112



114



115



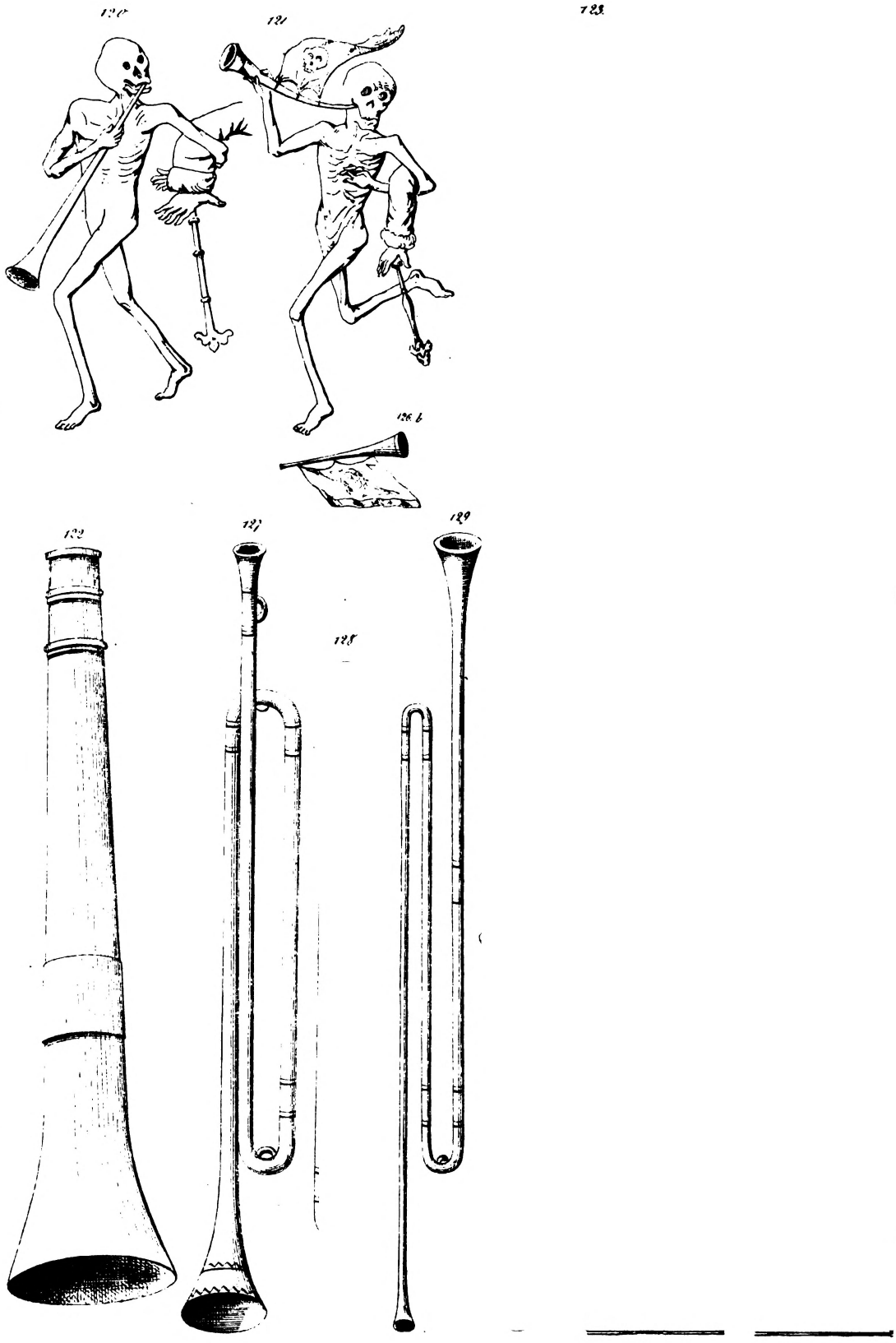
110

118

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.62% accurate

LlK E Simon à SlrasSoBri. Digitized by Google

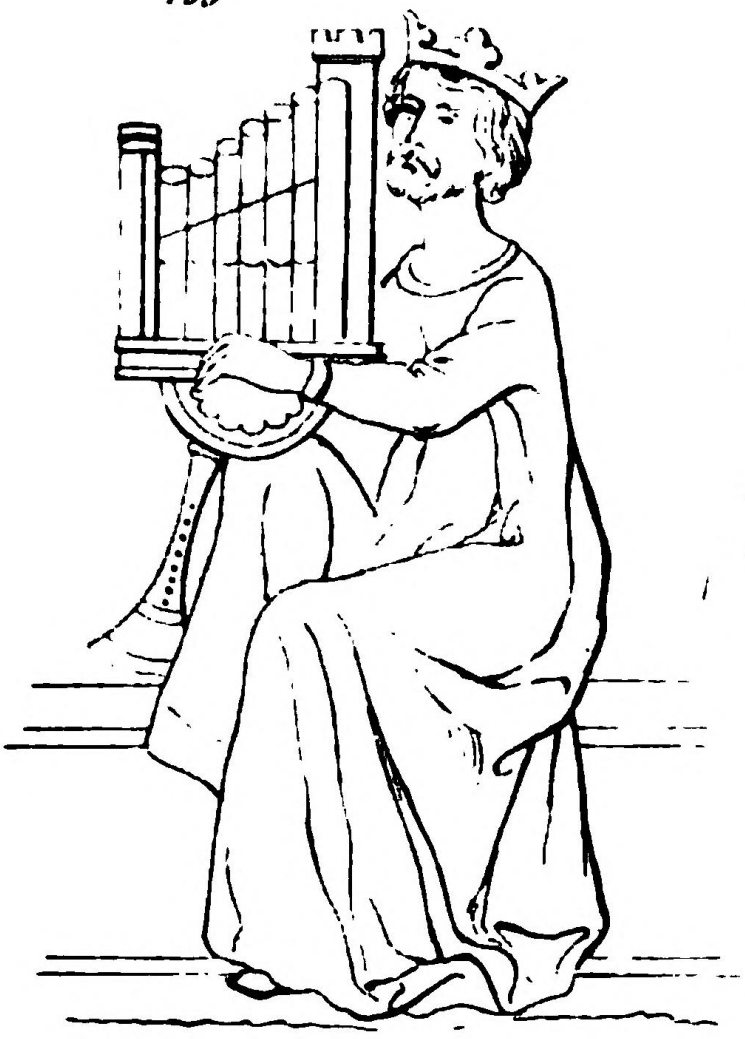

120
121
123
126
132
127
128
129

Digitized by Google

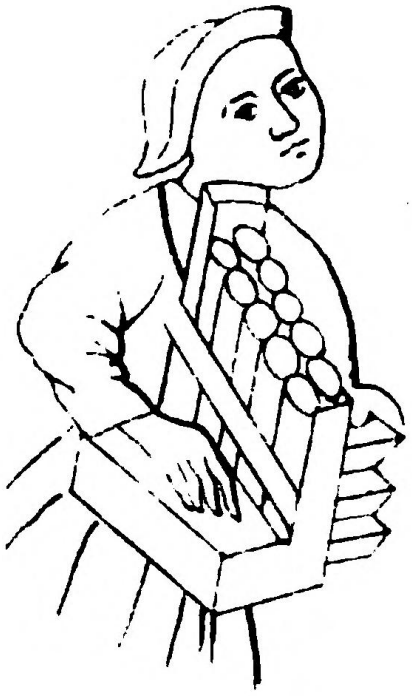
The text on this page is estimated to be only 9.43% accurate

PI XvTi /j?/. r^J^ r\' r3f l^rr^rr-i 1 1 n n !» il n M M il 1 1 1 1 ii ' uti I Digitized by Google

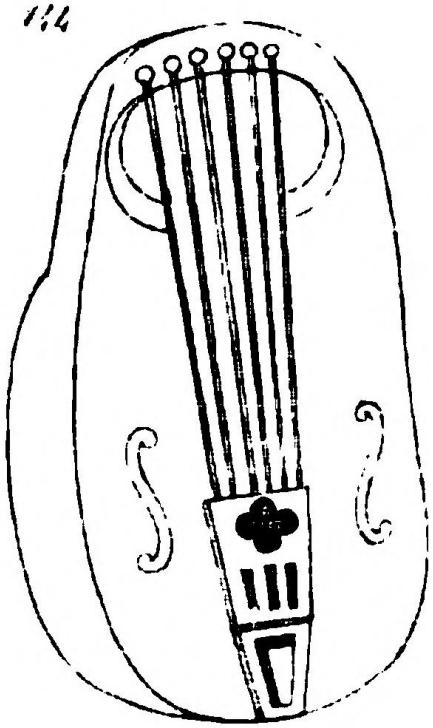
135



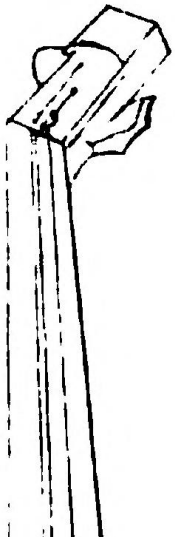
136



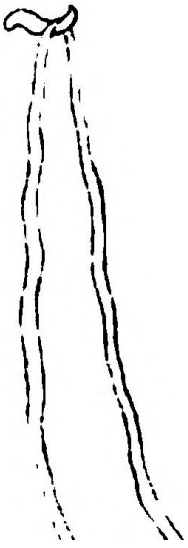
144

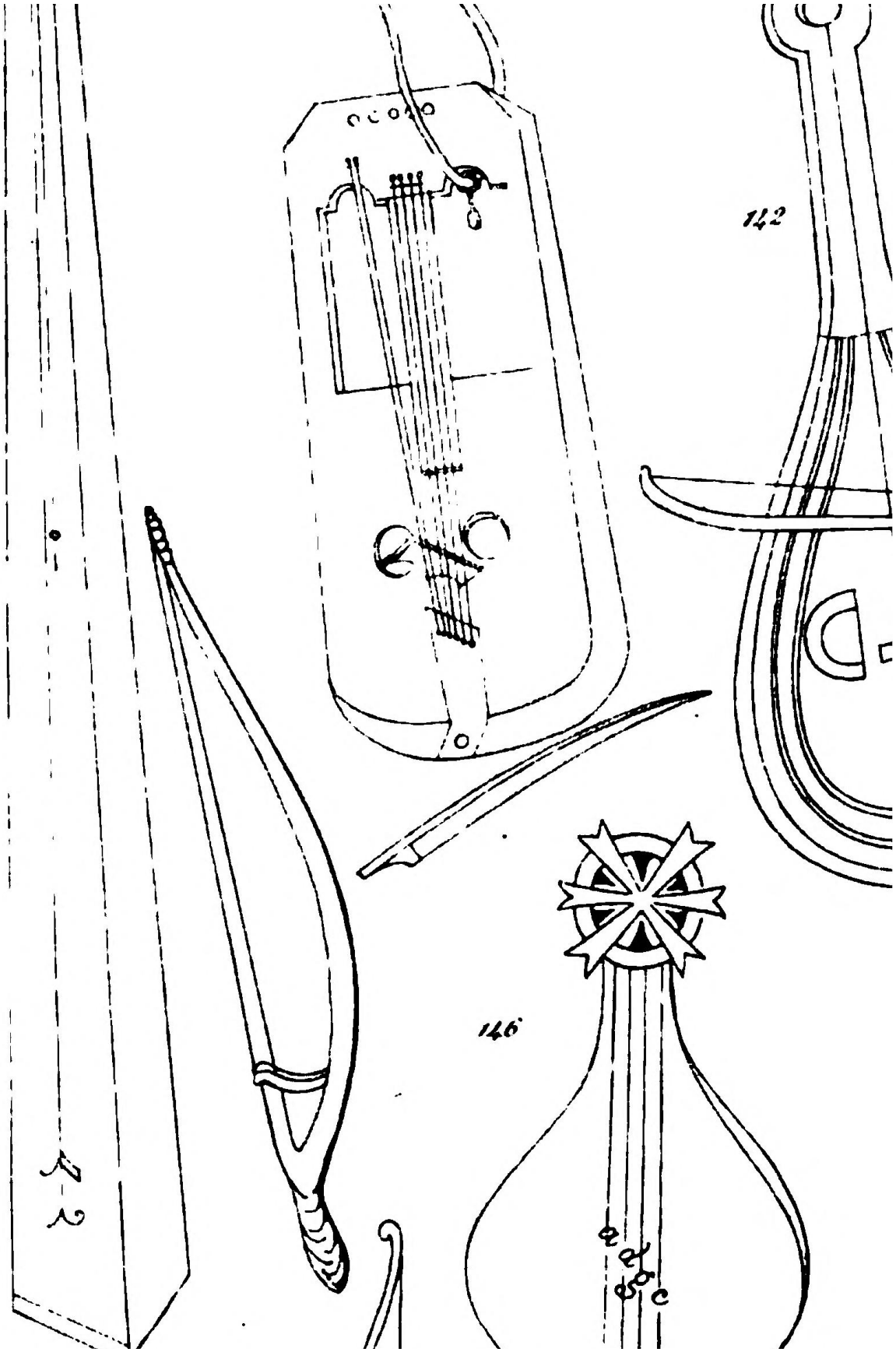


140



143




142
146

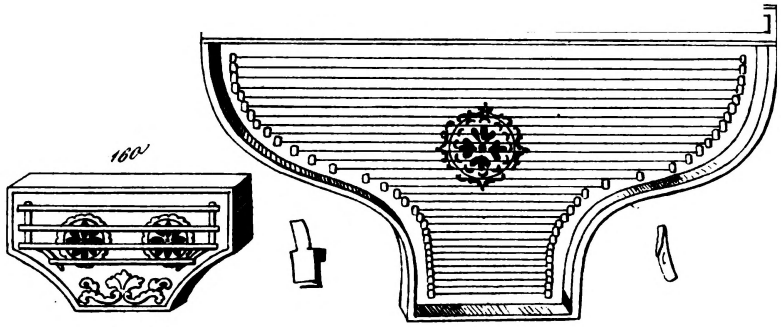
Digitized by Google

piJXMr Digitized by Google

152 151 154 153



158



160

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 23.70% accurate

PlUX. [jlh E Simon à STraibo jr(Digitized by Google

Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 28.88% accurate

Pin. Ldh dlSimon i SlrsAbiv^ Digitized by Google

176



177



178 179 181

182



184

Digitized by Google I

The text on this page is estimated to be only 26.48% accurate

0 LA DANSE MACABRE «RAIVDE RonruE AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE PAROLES D'EDOUARD ^lERRY BIUSIQUE DE i^^^>^) GEORGES KASTNER 40 Digitized by Google

LA DANSE MACABRE. LA MORT. Accourez, accourez des quatre points du monde I Chaque heure dans sa tour répète le signal ; Mes fils, joignez vos mains ; formez l'immense ronde, C'est moi qui suis la Mort et qui donne le bal I l'empereur (le roi). Qui que tu sois, vois ma couronne ; Tout un peuple armé m'environne ; J'em{$1is le mo«de de terraur, Après Dieu, je sins l'Empereur ! Je marche escorté de fimbres - Sur le marbre et les tapis rares ; Pour danser je ne tends la main Qu'à la fille d'un souverain I LA MORT. Diadème pour diadème, Choisis Hélène ou Junon même; En place donc pour commencer, Pas de réplique, il faut danser! l'aîeule. Qui que tu sois, je suis la pauvre aïeule, Triste des jours passés. * Voici l'hiver ; je pleure froide et seule Sur mes tisons glacés. Regarde-moi, j'ornerai mal ta fête Où César est entré, Et tes danseurs détourneront la tête, Lorsque je sourirai. LA MORT. Ma fête est la fête des rides, Les beaux fronts sont les plus arides; En place donc pour commencer. Pas de réplique, il faut danser I LE SOLDAT. Je suis soldat, vive la danse ! Mon sabre marque la cadence. Haut les jarrets I haut les talons, Quand je donne les violons î Avec cent machines de guerre, Pour orchestre j'ai le tonnerre, Le sol tremble ; tu peux penser Si c'est moi que Ton fait danser I LA MORT. Compagnon sous qui le sol tremble Je te prends au lit; que t'en semble? En place donc pour commencer ; Pas de réplique, il faut danser I LA NONNE. Aux pieds de Dieu, j'ai vécu sous le voile, Craignant les yeux hardis. J'ai foi le jour pour neToirqu'vno étoile. L'astre du paradis. Ne nous perds p«s dans la foule des liomraes, Tentateur, laisse -nous ; Retire-loi, tu vois ce que nous sommes, Des vierges à genoux l LA MORT. Vos genoux s'usent sur la terre Et ma fête est la fête austère. En place donc pour commencer ; Pas de réplique, il faut danser I LE RICHE. Je suis riche, et l'année entière On me porte dans ma litière. Le Roi marche ; plus fier qu'un roi J'ai des gens qui marchent pour moi. S'il te faut des danseurs d'élite, Prends dans les hommes de ma suite ; Moi qui veux dormir à mon gré, Ont pour un, je les donnerai. LA MORT. Avare, qui le crois prodigue, Tes gens sont rompus de fatigue. En place donc pour commencer; Pas de réplique, il faut danser! L'ENFANT. Mes petits pieds sont comme ceux des anges, Ma mère avec amour Ote et remet l'épingle de mes langes Pour les voir tout le jour. Sur ses genoux, pauvre enfant, tête blonde, Je fais à peine un pas ; Comment veux- lu que j'entre dans la ronde, Moi qui ne marche pas! LA MORT. Quand vos petits pieds sont si frêles, Enfant, je vous prête des ailes ; En place donc pour

commencer ; Pas de réplique, il faut danser! 22 mai 1S45. tmvARu THIERRY. Digitized by Google J,

The text on this page is estimated to be only 16.83% accurate

Paroles LA DANSE MACABRE^ Musique de d Edouard THIERRY. l^onbji. Georges KASTNER. Flûtes. Hautbois Clarinettes en UT. Bassons. Cors en L Cors en MI SaxhornsSopranos en Lï. Ti'ompetles en LA grave. Timbales en LA, MI, RÉ 1er Qe . «ye . ii. et ô. Trombones. Saxhorn bas&e en UT. Violons. Altos. LA XOBT Violoncelles C.B asses Andante. E.et C? 5069. Digitized by Google


Andante. (M. ♩ = 92.)
Andante.
divisés.

The text on this page is estimated to be only 27.57% accurate

rallent.moho. B.el C*.* 5069. Digitized by ([^'Talleîit.iinollo.


les2
à l'8ve
rallent. molto.
pp
rinf.
rallent. molto.
pp
rinf.
ppp
rallent. molto.
pp

The text on this page is estimated to be only 14.16% accurate

.\JlegreUo aontroppo. v M.J = 104.; ^1 »1t» p pm. Allegretto n9t^ troppo. B.el C».« 5»>69. Digitized by Google


Allegretto non troppo.
LA MORT.
divisés.
Accourez,
à 2.
cresc.
molto.
dim.
pizz.

B.et C'f 5069. Digitized by Google}


2°
p
dimin.
pp
ppp
cresc.
dim.
accou_rez
des
quatre points du
mou_
de!
Chaque
heu_re

The text on this page is estimated to be only 21.83% accurate

B.*t C» 50G9. Digitized by VjUUyit:


dans sa tour ré - pè - te le si - gnal; ré - pè - te le si - gnal; Mes fils,

B. et CÎ^'SOGS. Digitized by Google


Changez en SOL.
Changez en UT.
Changez en UT, SOL, RE.
joi_gnez vos mains; for_mez l'im_men_ _se ron_de,
C'est moi qui suis la mort et qui

The text on this page is estimated to be only 10.97% accurate

Cur8 en Hl. i PP ^Changez en UT. T=F $ Violons. P ji i ii i i j i Altos. pppp B ^fflTO Ê^nmr^g Pi>p />««/ rallent. B.et C\« 5069. Digitized by x^utJ^e


Fl.
les 2 à l'8ve
Hautb.
pp diminuendo.
Clar.
pp diminuendo.
Bns
don - ne le bal et qui don - ne le bal!
C'est moi qui suis la mort
ppp
pp pizz.
8va
rallent.
pp
ppp
pp
ppp
rallent.
ppp
ppp
et qui don - ne le bal!
rallent.
pp

The text on this page is estimated to be only 20.16% accurate

Maestoso. (i = L' EMPEREUR (le ROI.j P^*^ Flûte. G^'.Tlùle. Hautbois. Clarinettes en CT. Bassons. Cors en SOL. Cors en UT. Saxhorns Sopranos en UT. Trompettes en UT. Timbales entJT,S0L,RÉ. y: T et 3! Trombones. Saxhorn basse en UT. Viol ons. Altos. L' E^PEBEUJr. Violoncelles. C. Basses. Triangle Cymbales et G^^'^Caisse. Tamtam. A Maestoso B. et C».«* 5069. Digitized by VnUUy VC l


Maestoso. (♩= 80.)
avec les Hautbois.
Maestoso.
fieramente e risoluto.
Qui que tu sois, vois ma cou - ron - - ne;

The text on this page is estimated to be only 13.00% accurate

B. et c\' 50G9. Digitized by ^^UUg IC


1.e
Tout un peuple armé m'envi - ron - - ne; J'emplis le monde de terreur, Après Dieu je suis l'empereur! - Je marche escorté de fan fa - res Su

R. ni r'r r.o*;^). Digitized by Google


marbre et les tapis ra - - res Pour danser je tends la main Qu'à la fille d'un souve rain! Pour danser je tends la main Qu'à la

The text on this page is estimated to be only 8.33% accurate

a tempo lonç rej B. et C* 5069. Digitizedby^^U0'g'^e


suivez.
avec la Pte Fl.
suivez.
a tempo.
Cors en LA.
Cors en MI.
Trompes en LA.
Timbales en LA, MI, RE.
suivez.
a tempo.
rall. ad lib.
a tempo.
fille d'un sonore rain!

The text on this page is estimated to be only 11.31% accurate

PfFl Aliegreiio non ^roppo.lîf. ^104. 1 B. et C>p 5069. Digitized by VnUOQ


Gde Fl.
p
dimin.
2e
pp
ppp
cresc.
dim.
divisés.
- dê - me pour dia - dê - me, Choi - sis Hé - leneou Junon mê - me; En pla - ce
pp pizz.

The text on this page is estimated to be only 12.70% accurate

rail. i3 B. et C* !>fie9 Digitized by N^OU^ IC


cresc. molto
2°
1°
rall.
rall.
rall.
rall. ad lib.
rall.
cresc.
f bien accentué.
donc pour commen - cer, Pas de ré - plique, il faut danser il faut dan - ser! Pas de ré - plique, il
arco.

The text on this page is estimated to be only 5.40% accurate

ft. el C'.'" 5069. Digitizâiirv!!*t5uyit:


a tempo.
avec la Pte Fl.
a tempo.
a tempo.
a tempo.
faut dan-ser!
divisés
a tempo.

The text on this page is estimated to be only 6.10% accurate

J'/ Violons { U f^* moitié arec sourdine! 2"!' Violons. (la 1 .'moitié avec si/urdiafsj Altos. Ha 1 .^moitio avec «oupdiaes, L' AÏEULE. Andante sostenuto. (j=»4.) L* AI EL LE.


(La 1re moitié avec sourdines)
2ds Violons.
(La 1re moitié avec sourdines)
Altos.
(La 1re moitié avec sourdines)
L'AÏEULE.
Violoncelles.
(La 1re moitié avec sourdines)
C. Basses.
sempre piano legato.
con voce debole.
Qui que tu sois, je suis la pauvre aïeu - le,
Triste des jours pa
arco.
pizz.
-sés.
Voici l'hiver; je
pleure froide et seu - le
Sur mes tisons gla - cés.
Re - garde moi,
j'or - nerai mal ta
fê - te
Où Cé - sar est en - tré,
Et tes danseurs d
rfz un poco.
suivez.
a tempo.
la 1re moitié ôte les sourdines.
Tutti.
pp
ad lib.
riten.
-tourne - ront la
tê - te,
Lorsque je souri - rai
lorsque je souri - rai.

The text on this page is estimated to be only 12.33% accurate

AlleareUouon troppo.(M ^=i^4.) laisse! vibr<»r. Allegretto non troppo. B. ot or 5069. Digitized by VnUOÇlC


Allegretto non troppo.(M 𝅗𝅥=104.)
Pte Fl.
long repos.
Gde Fl.
Hautb.
Clar: en LA.
Bas
Cors en LA.
Cors en RÉ.
Saxhorns en UT.
Tromp: en RÉ.
Timb: en RÉ, LA, MI.
Saxhorn basse en UT.
long repos.
Allegretto non troppo.
divisés.
divisés.
LA MORT.
Ma fête est la fê - te des ri - - - des, Les beaux fronts sont les plus a - ri -
p pizz.
Tri: Cymb et G.Csse
Tamtam.

The text on this page is estimated to be only 20.43% accurate

B.et C* 506d, Digitized by N^OU^ IC


Clar.en LA.
mf
mf
p
p
pp
p
p
p
divisés.
p
divisés.
p
f marcato.
-des; En pla - ce donc pour commen - cer, Pas de ré - plique: il faut danser il faut dan - ser! Pas de r
p
arco.
pp

B.et C^r 5069. Digitized by Google


a tempo.
rall.
long repos.
avec la Pte Fl.
a tempo.
divisés
les 1rs à l'8ve
rall.
long repos
a tempo.
rall.
a tempo.
-plique il faut danser!
rall.
a tempo.

The text on this page is estimated to be only 16.94% accurate

LE SOLDAT. V Allegro moderato con brio.(J'<ioo) 19 Flûtes Hautbois . Clarinettes en LA. Bassons . Cors en L\. Cors en RE, Saxhorns Sopranos en IT. t Trompettes en RE Timbales ^ en LA, MI, RE, r: s!et 3! Trombones . Saxhorn /Basse en X'T. Violons . Alto». LE SOLDAT. Violoncelles . C. Basses. Triangle . G. Caisse etCjnjb: ^ Allegro moderato con brio.. B. et C\«50(;9 Digitized by Googl(


pp
pp
f
Allegro moderato con brio.
f
pp
f
pp
f
pp
decino.
f
Jesuis sol dat, vi ve la dan se!

The text on this page is estimated to be only 11.89% accurate

v> .a ^19 f^e^rk Digitized by VJVjO V L*


1º
sa_bre marque la ca_den_ _ ce. Haut les jar_rets! haut les ta_lons, Quand je don_ _ ne les vi_o

The text on this page is estimated to be only 3.80% accurate

H. r« i ^S r.Ofif). Uigitized by I liiisM* Titrer.


1°
mf
sf
pp
cresc.
ff
p
loins!
A vec cent ma chines de guer re,
Pour orches tre j'ai le ton ner re,
crescendo molto.
portez la voix.
arco.

The text on this page is estimated to be only 13.62% accurate

i2 B. et €'.'5069. !)igitized by N^OU^ IC


suivez.
pp
sfz
f
1°
mf
un poco rilenuto.
Le sol - trem-ble; tu peux pen-ser
Si c'est moi que l'on fait dan - ser!
Si c'est moi que l'on fait dan
arco.
p

The text on this page is estimated to be only 8.22% accurate

a tempo a tempo 1^, et C\? 5069. ^"^^^•"««zWyV^uugit:


a tempo.
Allegretto non troppo..
decrescendo.
changez les Trompettes en LA.
divisé à l'8ª
loco.
Allegretto non troppo.
a tempo.
ser!.
a tempo.
Tamtam.

The text on this page is estimated to be only 10.87% accurate

24 j *ïî*^Fl Allegï*etto nontPoppo.(J = l04.^ B. et r'.^ 5069.
Digitized by VnUUy LC


2de Fl:
1re Fl:
pppppp
ppp
pp
rall:
a tempo.
cresc:
divisés.
LA MORT.
rall:
Com - pa - gnon sous qui le sol trem - ble, Je te prends au lit; que t'en
fp
p
pizz:

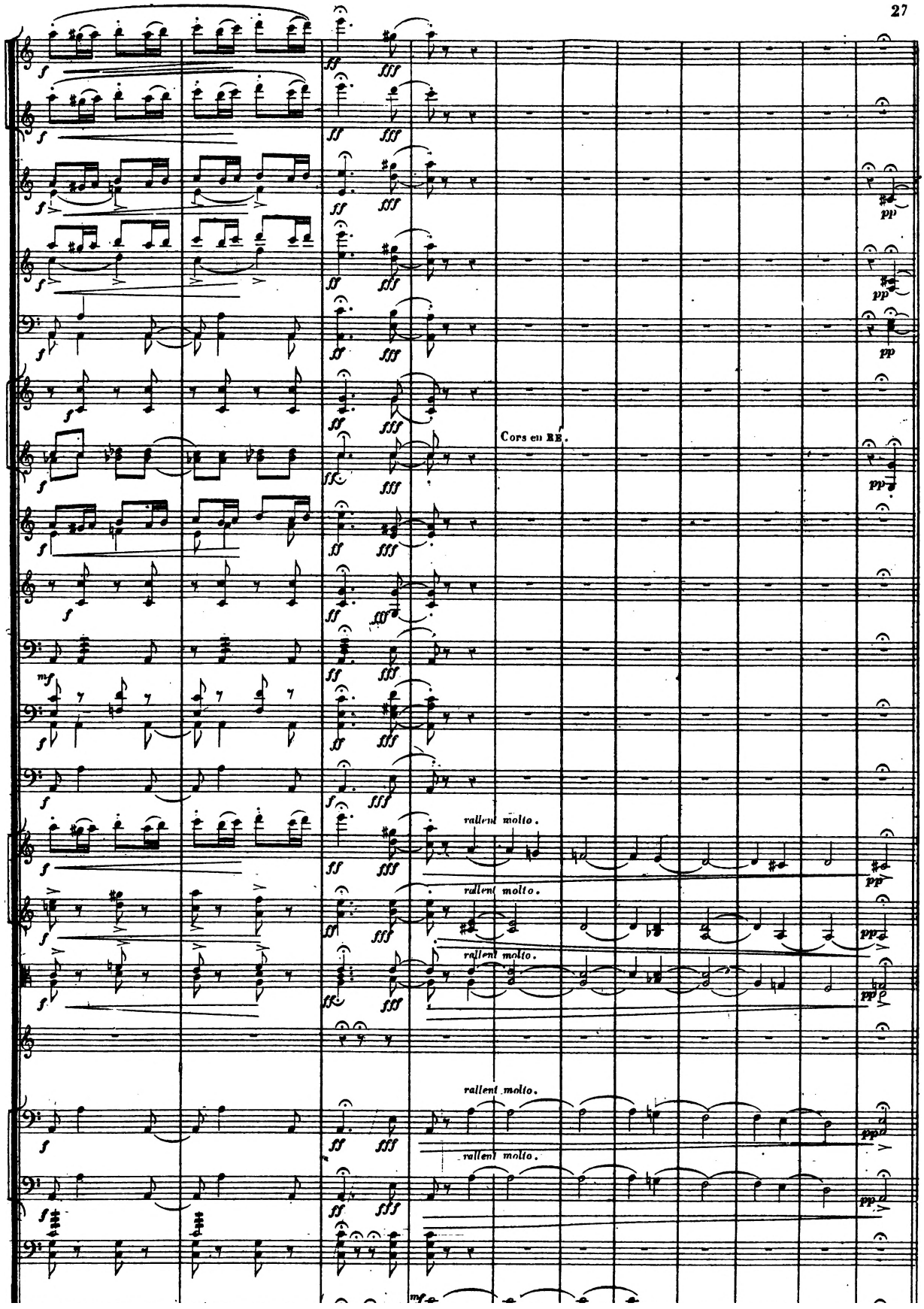
B.et C\« 5089. Digitized by Google


cresc.
molto.
f
2do
1°
pp
ppp
p
dimin:
sem - ble? En pla - ce donc pour commencer; Pas de ré - pli - que: il faut dan - ser il faut dan -
arco.


rall:
ser
Pas de ré - pli - - que il faut dan - ser !

The text on this page is estimated to be only 7.50% accurate

r lu'sseï vibrer, 1» «« £*i^ KnCQ bigitized by V5 OO^ It:^


Cors en RE.
rallent molto.
rallent molto.
rallent molto.
rallent molto.
rallent molto.

The text on this page is estimated to be only 12.00% accurate

28 Adagio. (J 69) LA NONNE.



Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 2.83% accurate

rallent . a-temp O. (J=rl(.4) 29


Gde Flûte
Hautb.
Clar. en LA.
rallent
a tempo.
Bassons.
Cors en LA.
Cors en RÉ.
Saxh. Sop. en Ut.
Tromp. en RÉ.
Timb.
Saxh. Basse.
rallent.
a tempo.
Violons.
divisés.
Altos.
divisés.
LA MORT.
Vos ge - noux s'usent sur la ter - re Et ma fè - te est la fè - te aus - tè - re. En pla - ce
rallent -
a tempo.
Vlles
C. Basses.
pizz.
Triang. Cymb. et Gse. Csse
Tamtam.
Orgue.

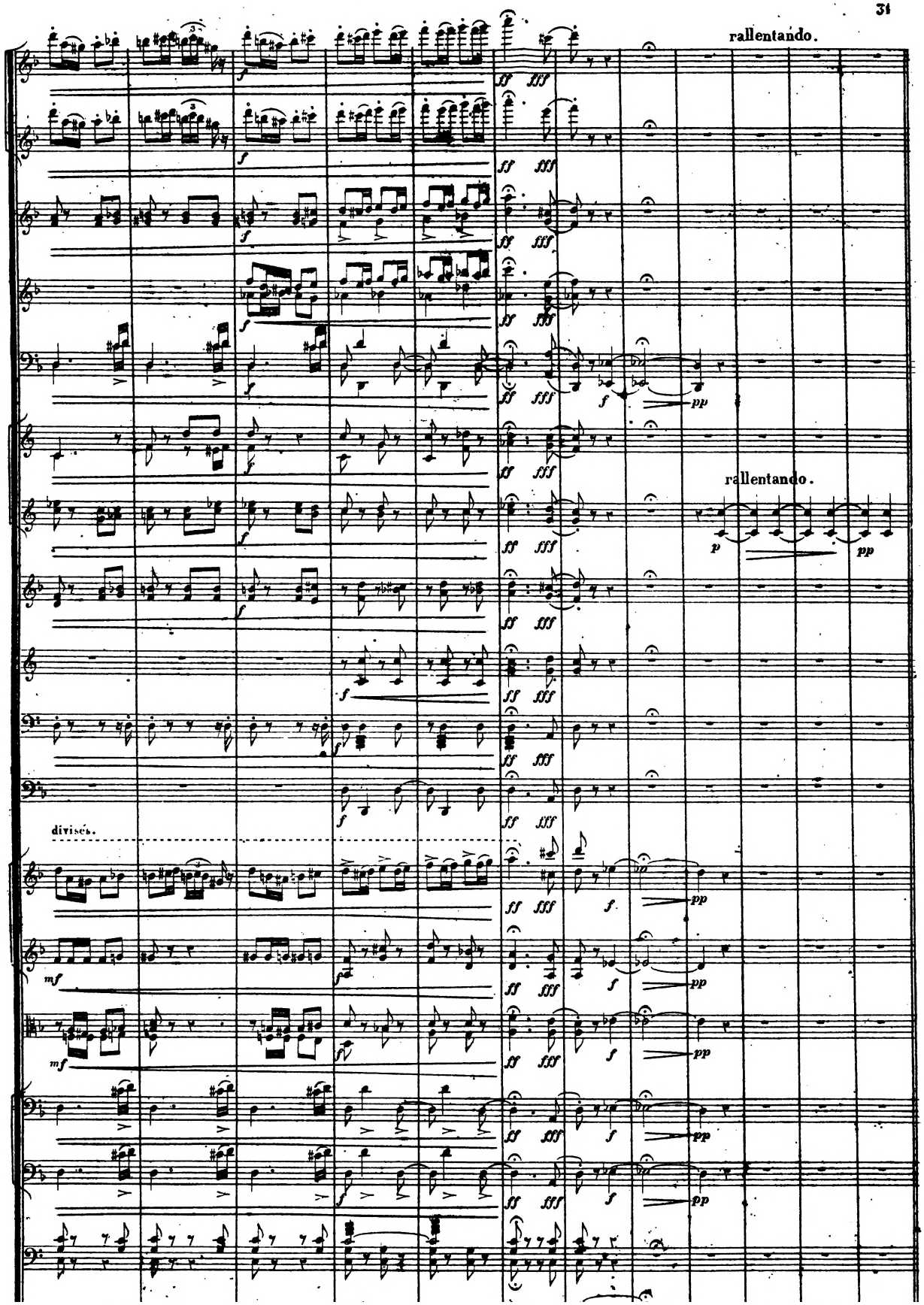
The text on this page is estimated to be only 15.57% accurate

tenoM. B.rt f:\^ 5069. Digitizëd by VnUÔÇ^'


a tempo.
rall.
divisés.
marcato.
rall.
a tempo.
donc pour commencer: Pas de ré_plique; il faut dan_ser il faut dan_ser! Pas de ré_plique il faut danser!
Triang. Cymb. et G.e C.se

The text on this page is estimated to be only 13.00% accurate

rall'entando.


rallentando.
rallentando.
divisés.

The text on this page is estimated to be only 8.56% accurate

Ali'!"iiioileralo. (J*96; LE RICHE Flûtes . Clarinettes en LT Cors en RE. Bassons. Violons . Altos. LE RICHE. Violoncelles. Contre-Basses. Tamtam . ^^ PP^rco. PP . M ro . piMi ... » ri P"" 0 PP camodo. ^^ ■fe suis lUo ^£ 2Œ ^ AU .** moderato. riche, et l an^ ^ ^ m née eu ^p ^3 m tie - re ^ ^ On me È ^s ^r por_ te ^^^^^^ ^ ^^ ^ dans Dia U . 4# ^ ^ ^ tiè - re. M m. JS m ^ Le Roi B.ri Cr 5069. Digitized by VnUUy LtT


1°
mf
mf
Violoncelles.
pp
arco.
Contre-Basses.
pp pizz.
Tamtam.
a tempo.
ppp
ppp
suivez.
a tempo.
pp
pp
pp
pp rall. ad lib.
a tempo.
pp
mar_che;plus fier qu'un Roi
J'ai des gens qui mar_chent pour moi.
S'il te faut des dan_seurs d'é_li_te,
pp
pizz.
pp
f arco.
pp

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

jaj5tii/ii4


1°
un poco ritenuto.
a tempo.
leggierissimo.
Prends dans les hom_mes de ma sui_te; Moi qui veux dor_mir à mon gré, Cent pour un, je les don_ne_
suivez.
a tempo.
8ª
rallentando.
Changez les Cors en MI.
rallentando.
_rai! Cent pour un je les don_ne_rai!
LA MORT.
a tempo.
rallentando.
A_

The text on this page is estimated to be only 3.23% accurate

34 I j, P?*F1.(W=104) K* ri «1 ■ ' B.rt Cî« SOfi».
DigitizedbyVHOOVTC


G.de Fl.
Hautb.
Clar: en UT.
B.ons
Cors en LA.
Cors en MI.
2 Saxh: en UT.
Tromp: en LA.
Timb: LA. MI. RÉ.
Tromb. 1. 2. 3.
Saxh: basse.
Violons.
Altos.
divisés.
LA MORT.
- va - re
qui te crois pro - di - - - gue, Tes gens sont rom - pus de fa - ti - -
Vlle
C. B.
Triang: Cymb: G.sse Caisse.
Tamtam.
p
pp
dim.
cresc.
2do

The text on this page is estimated to be only 12.00% accurate

35 B.rt Cf 506!»


cresc
molto.
1°
2°
cresc.
-gue. En pla - - ce doncpour commen - cer; Pas de ré - plique il faut dan-

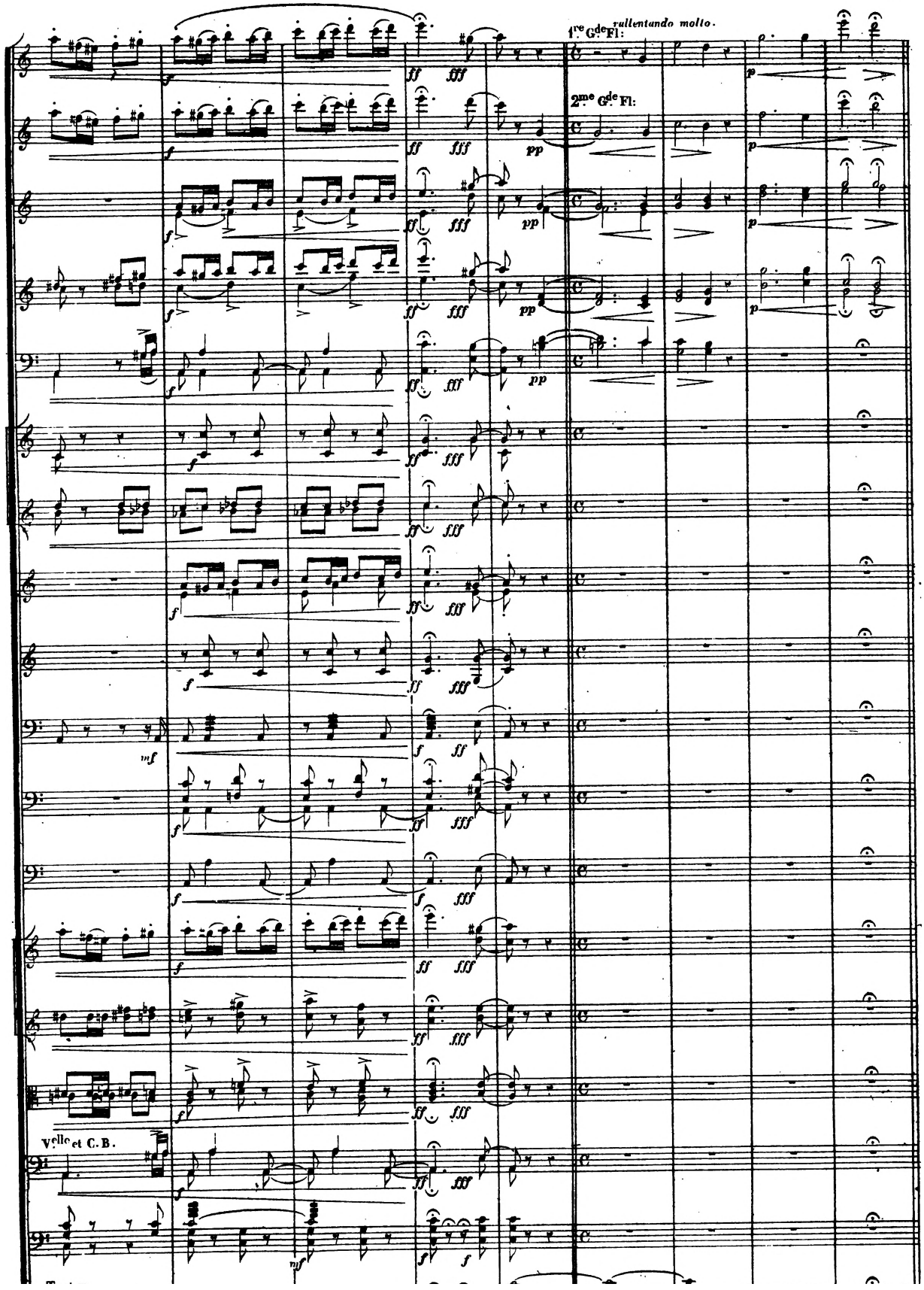
The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

O 4 ^rv%-rxr\


rall.
a tempo.
rall.
rall.
a tempo.
rall.
bien accentué.
rall ad lib.
ser il faut dan - ser!
Pas de ré - plique il faut dan. ser!
rall.
a tempo

The text on this page is estimated to be only 21.60% accurate

Ininnez \ihrer . B.ct C}^ 506.9. Digitized by VnUUy LC


1re Gde Fl:
rallentando molto.
2me Gde Fl:
Velle et C. B.

The text on this page is estimated to be only 16.54% accurate

Andante sostenuto .(J=76) l'enfant. ppfm B.et C!« 5069Digitized by VjUVJ V LC

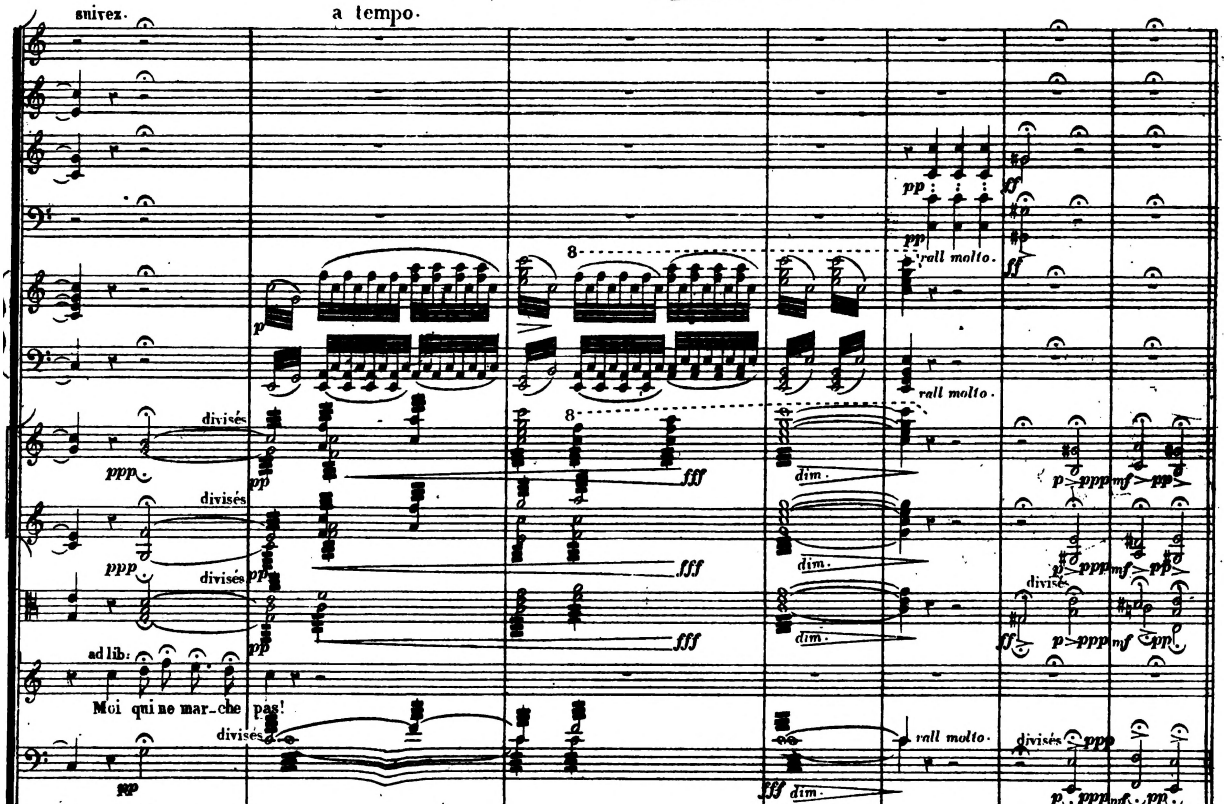


Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 0.50% accurate

raUtrnI motto.


rallent molto.
suivez.
a tempo.
divisés
loco.
ad lib:
fais à peine un pas; Comment veux-tu que j'entre dans ta ron - de, Moi qui ne mar-che pas!
col arco.


suivez.
a tempo.
rall molto.
divisés
ad lib:
Moi qui ne mar-che pas!
dim.

The text on this page is estimated to be only 4.50% accurate

^^ PÎ'Fl: AHegretto non lroppo.(M. J=i04)


Pte Fl:
Gde Fl:
Haub:
Clar: en UT.
Bons
Cors en LA.
Cors en MI.
1°
2 Saxh: en UT.
Tromp: en LA.
Timb: LA. MI. RE.
Tromb: 1. 2. 3.
Saxh: basse
Harpe.
Vons
Altos.
LA MORT.
Quand vos pe_tits pieds sont si frê - - les, En_fant je vous don_ne des aî - - les; En
Velles
C. Basses.
Tria: Cymb: Gde Caisse.
Tamtam
dim.
cres.

The text on this page is estimated to be only 16.12% accurate

41 B.pl C." 5069. Digitized by N^OU^ IC


cresc molto.
molto
f bien accentué
pla - - ce donc pour commen - cer, Pas de ré - plique; il faut dan - ser il faut dan - ser!

The text on this page is estimated to be only 16.00% accurate

a leiiipo n. vt c.v r.f*8îK Digitized by \^UiJ^lC


rall.
a tempo.
Pas de ré - plique, il faut dan - ser!
rallent.

B. u rr sof;î). Digitized by Google


crescendo molto
divisés.

The text on this page is estimated to be only 8.40% accurate

bu|:rtjK»vt. a tempo. n . vl €l*- 5069 Digitizedby VriUU^


a tempo.
a tempo.

The text on this page is estimated to be only 23.40% accurate

SOMMAIRE. Préface. VII PREIUIËRE PARTIS. I. De ridée de la Mort. — Texte des Danses des Morts II. SymbolisatioD, personmâcation et représemation de la MorL — Images et tableaux des Danses des Morts. III. Origine et statistique des Danses des Morts françaises et étrangères 1 76 SECONDE PARTIE. Chapitre I. La Danse des Morts au son des instruments 1S5 Chapitre II. L'Orchestre de la Donse des Morts . l/il Chapitre III. Le Ménestrel on Ménétrier de la Danse des Moiis it\k Chapitre IV. Le Chantre, Chanoine ou Chapelain de la Danse des Morts 167 Chapitre V. Les Instruments de musique des Danses des Morts 171. Chapitre VI. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Flûtes. *18/i Chapitrb VIL Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Chalumeaux, Hautbois 19Zi Chapitre VIIÏ. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Cornemuses 200 Chapitre IX. Instruments représentés dans iei Danses des Morts. —Cors, Trompettes 206 Chapitre X. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Orgues poitatifes 223 Chapitre XL Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Monocordes, Dicordes et Tricordes. . . 231 Chapitre XII. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Violons 239 Chapitre Xlil. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Vielles (à roue) 256 Chapitre XIV. Instruments représentés dans tes Danses des Morts. — Psallérions, Tympanons 264 Chapitre XV. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Harpes 271 Chapitre XVL Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Luths 278 Chapitre XVIL Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Guitares. 284 Chapitre XVIII. Instruments représentés dans les Danses des Morts. — Tambours, Timbales , 288Chapitre XIX. luslrumenis représentés dans les Danses des Morts. — Clochettes, Grglots 300 Chapitre XX. Instrumeuts représentés dans les Danses des Morts. — Claquebois 305 Chapitre XXL Jnstrumeuts représentés dans les Danses des Morts. — Castagnettes. ... ^ ..... . 307 Chapitre XXII. Iitstrumetits représentés dans les Danses des Morts. — Triangles.. . 309 La Danse Macabre, grande ronde avec accompagnement d'orchestre. Paroles d'Edouard Thierry, musique àt Georges Kasincr. , 311
Digitized by Google

The text on this page is estimated to be only 29.30% accurate

ADDITIONS ET CORRECTIONS. Page 3, lig. 18 : 'ancienneté, lisez : l'ancienneté. Page 6, lig. i3 : oies et récompenses, lisez : joies et récompenses. Page 10, lig. 10, en remontant , après les mots : IVmpire de la mort ^'ajoutez : Au même ordre de productions littéraires appartient aussi le Fabel de la mort (mss. fonds de Tl^glise de Paris , m. 9, fol. 63 et n** 2,718), attribué au poêle iiélinand, mort en 1Î209. Page 11 , note 1 , col. 1 , dernière ligne : a créature , lisez : la rn^ature. — Ibid, col. 2, lig. 13 en remontant : a ballo de, lisez : n ballo de\ Page 1/i, avant-dernière ligne : d'une morte ou d'un, lisez : d'une mort ou d'un. Page 15, note 3, lig. 3 : Jacques Oudots, d. lisez : Jacques Oudot, s. d. Page 17 , note 1 , col. 1 , lig. 9 et 10 : fu-èbre, lisez : fu-nèbre. Page 27 , lig. 8 et 9 : de la conservation de la vie , lisez : de la conservation, de la vie. Page 31, lig. 12 : des Manta^, lisez : deMantus. — Ibid, lig. 5 en remontant : bienfaisants et paisibles, lisez : bienfaisantes et paisibles. l'âge o2 , lig. 25 : Mandas , lisez : Mantus. — Ibid. dernière ligne : l'ange de mort, lisez : l'ange de la mort. Page 37 , lig. 18 : moyens d'expressions , lizez : moyens d'expression. Page 39, lig. 6 : Sommeilse, lisez : Sommeil se. Pag«* lili, lig. 12 et 13 : à à hanter, lisez : à hanter. l^ge /t7, lig. 10etl5 : Doden dantz, lisez : Doten-dantz. - /6id.. • note 1 , lig. 2 : Doden-dantz : lisez : Doten danlz. Gomme le mot Dulen Dantz ou doten dantz, se présente fréquemment dans le cours de cet ouvrage , on est prié de faire la rectification ci-dessus à tous les endroits où la même faute typographique aurait pu se glisser. Page 5^, lig. /i, après les mots : pensée accablante, ajoutez: (Voy.pl. ir, fig. 12). Page 55, lig. 20 : des idées des larves, lisez : des idées de larves. Page 56, note 1, lig. 12 : Arianne, lisez : Ariadne. Page 65, lig. 8 : etcomme, lisez : et comme. l'age 71, lig. 1 : dudublime, bôutfon Jisez : du sublime l)Otiiïon. Page 76, note 1, lig. 1 et 2 : in^getreuen, lisez : in getreuen. Page 78, note 2, col. 2, lig. 2, pages in-4 mss. , lisez : in-â mss. Page 91 , note 1 , col. 2 , lig. 7 eii remontant : acheruinenien , lisez : acheminement. Page 99, notes, lig. 27 : qu'en Amérique et Angleterre, lisez: qu'en Amérique et en Angleterre. — Ibid. , col. 2, lig. 24 et 25 : (charmant sophisme!). Nous aimons mieux, lisez : (charmant sophisme !) , nous aimons mieux. Page 100, notes, C0l. 1, lig. 5 : Hans Lutzeehurger, lisez : Ilans Luizclburger. — Ibid,, note 2, col. 1, lig. U : lannée, lisez: Vannée. I^uge 10/i, lig. 7 en remontant : d'Anneberg, lisez : d'AnnaBRRO. . page 111, notes, col. 2, lig. 18 : e a monestan , lisez : e

amonés tan. Page 116, note 1, coi. 1, lig. 13 : des O'jdots, lisez : des Oudot. Page 119, notes, col. 1, lig. 16 : et ombragés, lisez : et ombra(fées. Page 122, lig. 3 en remontant : Anhangdess, li.sez: Anhany des. Page 123, dernière ligne, après le point, ajoutez : Je dois citer «•ncorc un ouvrage intitulé : Todesges'ànge Don Christian Friederich Daniel Schubart. Ulm, 1767, bey Albrecht Friederich Bartholom'ài. (Chants sur la mort par Christian Friederich Daniel Schubart, etc.) Page 130 , lig. 3 en remontant : Abraham , à Sancta-Clara , lisez : Abraham à Sancta-Clara. — Ibid,, notes, col. 1, lig. 3 etU : Abraham, à Sancta-Clara . lisez : Abraham à Sancla-Glara. Lig. 6 : On a de lui un ouvrage intitulé, lisez : On a de lui des ouvrages sur la mort annoncés sous divers titres , entre autres : Merks Wien d. i, des wUthenden Tods iBeschreibung in d, lîesidenzstadt Wien imJ. 1679. Wien, 1680, mit 8 Kûpfern (Todlentanz-Sceneti)^ mitdeutschen Reimen, etc. (avec huit planches gr. sur cuivre, contenant des scènes de Danse des Morts, des rimes en allemand, etc.), et Page 152, lig. 10 en remontant : ThUrmer, lisez : Thurner. Ibid., lig. 11 en remontant : Une exclusion analogue fut décidée pour l'institution de la ménestrarfdic en France, ajoutez : dans les derniers siècles de son existence. Page 153, lig. 6 : Cameradschafft ^ lisez : Cameradschaft, Page 162, lig. 13 et 16 : à la moitié du xv* siècle, lisez : à la première moitié du xv* siècle. — Ibid., lig. Hi : Doten tantz mit fîguren, clag mtd antwort, lisez : Doten Dantz mit figurenclage und antwort. Page 186, lig. 19 : ftaros de saus , li-sez : flaiosde saus, Pa^e 196 , avant-dernière ligne : instruments à an chef, lisez : instruments à anche. Page 198 , avant-dernière ligne : Racketten, lisez : Rackette. Page 200, lig. 3 en remontant : à l'outre, lisez : à outre. Page 20/i , lig. 7 : n'y d'esprit, lisez ; ny d'esprit. Page 207, lig. 12 en remontant , des bergers danois et irlandais, lisez : des l)ergers danois et islandais. Page 208 , lig. 1 : corps, lisez : cors. Page 209, citations , col. 1 : sont bussinas, lisez : sont buisines. Page 215, citations, col. 1 : Foiemoicmcnt, lisez : Tournoiement, — Ibid , col. 2 : qe overa , lisez : qe avéra. Page 217, citations, col. 2 : Alhoure que vous orrez le soun des triblers, des frifîlels, etc., lisez : Al houre qe vous orrez le soun des triblers, de frestel, etc. Page 230, Uu. 7 : ne reconnaissait plus guère, lisez : ne connaissait plus guère. Page 233 , notes, col 2, lig. 8 : de son Sciagraphia , lisez : de sa Soiagraphia. Page 235, lig. 19 : que j'ai pu en examiner , lisez : que j'ai pu examiner. Page 2^1 , note 2 , lig. 7 : durauf , lisez : darauf. Page 248 , notes, col. 2 , l. 5 : ce sont la vielle et l'archet , Usez : 0 tôt la vielle et l'archet.

Page 2/i9 , lig. 9 en remontant : rebèbe ou rubec, lisez : rebèbc ou rebec. Page 251 , nnie 2 , col. 1 , lig. û : (Bastar geige) , lisez : {Bastardgeige) ; col. 2, Hg. iO , Bauer-leier, lisez : Bauernleier. Pase 25Û, note 2, col. 1, lig. 1 : die musik Welt, lisez : die musik. Welt, — Ibid., note 3, col. 1 , lig. 5 : des Cléomades, lisez : de Cléomades. Page 256, note, col. 2, lig. 2 : à accord, lisez : h accords. Page 261, lig. 17 : Schlilsselfiddel, lisez : SchlUsselfiedeL l>age 275, note 1, col. 1, Hg. 7 : (fait Eckarardus), lisez : (ait Ëckarardus). Page 276, lig. 3 : se par moi non-ha, sire,/t>:; : s^ par moi non. — lia, sire. Page 278, note 1, col. 1, lig. 1 : laautha^ lisez : laoutak. Page 29/i. lig. 1 : Tanbour, lisez : Tambour. — Ibid, , note 2, col. 1, lig. 7 : Arabez, lisez: Arabes. Page 295 , dlalions , col. 1, v. 3 : vint de si roide sorte , lisez : vont de si roide sorte. Page 296, lig. 5 : vers le xvi* siècle, lisez : dès cette époque. l>age 297, lig. 2 : nakerat, lisez : nakerah. Page 302, Vu, 10: Pfeislcr, lisez: Pfister. — Ibid., lig. 13: frende, lisez : freude. Page 30â, note 1, col. 1, lig. 9 : Geckengesellschaff, lisez : Geckengesellschaft. Page 307, lig. 20 en remontant : de plusieurs petites pièces de IjoIs, d'or ou de métal, H^ez : de plusieurs petites pièces de iiois dur ou de métal. Page 308, lig. 25 : ^nar&netes, lisez : maronettes, — Ibid., note 2, col. 1, lignes 1 et 2 : jogleor Saphas, lisez : joglar Sapchas. Page 310, lig. 3 : Albert Pfeisler, lisez : Albert Pfisler. Table n" IV , avant-dernière colonne , lig. 17 : u , lisez : 8. — Ibid. , Explication des abréviations : (Maehly-Lami), lisez : (Maehly-Lamy). Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

3 2044 024 542 482 DOES NOT CIRCULATE Digitized by Google