

Jacques Coulardeau
Université de Paris IX

LA MORT **Grande organisatrice de la vie**

Traiter de la mort au Moyen Âge dans les arts et la littérature nous impose immédiatement de ne pas tenir compte des frontières actuelles ou anciennes, car la mort est un concept, et même une réalité concrète qui dépasse ces frontières de deux façons. D'abord les épidémies de peste, et en particulier la Grande Peste Noire qui commence en Europe par son débarquement à Marseille et à Gênes en 1348, ignorent totalement ces dites frontières qui n'ont aucune valeur pour les rats qui en sont les vecteurs involontaires de par les parasites (puces en particulier) qu'ils portent dans leurs déplacements. D'autre part c'est un concept et une réalité centrale dans l'idéologie religieuse chrétienne, se rattachant ainsi à une église et des ordres religieux qui ne sont en rien limités ou même déterminés par les frontières. Il serait aussi intéressant de voir que le système féodal est fondé sur des seigneuries qui n'ont pas d'attaches réelles à des nations, que les guerres de Cent Ans entre la couronne anglaise et la couronne française sont le résultats d'allégeances féodales dépassant ces « nations » qui n'existent pas encore, puisque c'est Henry VIII qui pose le concept de nation comme central à son approche du pouvoir jusqu'à faire du roi le chef de l'église, une église déterminée par le territoire contrôlé par la couronne anglaise. On peut voir des éléments de nations dans la Magna Carta, propre à la couronne anglaise, mais sans que ce concept de nation ne soit encore décanté : il s'agit davantage d'un territoire féodal contenu dans les frontières naturelles de l'Angleterre. Il est également monnaie courante pour les constructeurs ou décorateurs de cathédrales et d'abbayes d'ignorer les frontières et de s'en remettre aux corporations en voie de formation comme les ancêtres des compagnonnages. Le latin est souvent la *lingua franca* de ces ouvriers et artistes qui se déplacent de chantier en chantier avec la même géométrie grecque (fondée sur quatre chiffre : pi, phi — le nombre d'or —, racine carrée de deux et racine carrée de cinq, ce qui leur permet d'articuler les formes géométriques fondamentales que sont le carré, le rectangle, le cercle, le pentagone, le triangle et éventuellement l'hexagone) et les mêmes outils que sont le compas, le rapporteur, l'équerre et le fil à plomb, d'un chantier à un autre pour y pratiquer leurs arts et leurs métiers. C'est donc par dessus les frontières que nous allons considérer cette mort dans divers domaines

artistiques : la poésie de *Beowulf*,¹ la poésie et la musique du *Old Hall Manuscript*,² et l'art pictural des fresques bénédictines des abbayes de La Chaise-Dieu et Lavaudieu, à savoir respectivement *La Danse Macabre* et *La Mort*. Cela va nous faire aussi parcourir plusieurs siècles, du IX^e-X^e aux XIV^e et XV^e, avec des nuances fortes entre *Beowulf* qui est une œuvre remontant à une tradition plus ancienne mais codifiée à une période donnée par un auteur inconnu, d'un ensemble d'œuvres représentant une tradition elle aussi ancienne, mais codifiée par des auteurs cette fois identifiés dans *The Old Hall Manuscript*, à des œuvres picturales anonymes mais qui correspondent à des périodes très précises, des événements tout aussi précis, des formes artistiques parfaitement datées : la pratique des danses macabres et de leurs représentations picturales au XV^e siècle pour La Chaise-Dieu, ainsi que la représentation italienne de la mort (Triumphes de la Mort) rendue nécessaire par les pestes au XIV^e siècle. La mort joue un rôle central dans la conscience et les arts du Moyen Âge, comme drame humain dans une période historique où l'espérance de vie ne dépasse guère trente ans, mais aussi comme un outil de christianisation ou d'approfondissement de la dite christianisation (lutte contre les hérésies qui préfigurent la Réforme). C'est l'élément le plus difficile à imaginer dans notre monde actuel : la mort était un élément central de la conscience humaine et une présence permanente dans toutes les tranches de vie. Insistons seulement sur le fait que les enfants voyaient souvent mourir leurs parents quand ils avaient à peine atteint leur puberté, ce qui explique le fait que mariage et passage à la vie active sont extrêmement précoces dans ces périodes : l'enfant devait travailler dès qu'il savait marcher et parler, et l'enfant se mariait et procréait dès l'âge de treize ou quatorze ans, relevant ses propres parents dans le travail quotidien et assumant donc dès cet âge la position d'adulte. Pour donner un exemple de cette époque, réécrite au vingtième siècle, nous pourrions prendre le cas de *Le Nom de la rose*, où le novice n'a qu'à peine douze ans quand il subit son initiation sexuelle, et que la femme avec laquelle il fait cette expérience n'est qu'une fille qui est à peine plus âgée. Et nous devons nous souvenir que son commerce sexuel avec les moines est bien un commerce qui lui permet de ramener à sa famille et à son village des abats qui étaient des mets recherchés en ce temps-là. N'oublions pas que nous sommes aux XIII^e-XIV^e siècles et dans une abbaye bénédictine non précisément identifiée, sinon qu'elle se situe dans le nord de ce qu'on appelle aujourd'hui l'Italie.

1. *Beowulf* (Londres, Penguin Books, 1995).

2. *Ars Britannica, Old Hall Manuscript, Madrigal, Lute Songs* (Teldec, 1992)

Beowulf, la mort comme initiation chrétienne et protection vitale

Dès le titre nous savons que ce poème est l'association de deux éléments contradictoires et qu'il a une dimension cosmique. Le nom du héros est l'association de *beo* et de *wulf*. Le premier signifie les abeilles qui trouvent leur origine dans les cieux, le paradis et qui représentent la vertu tout en symbolisant la royauté, l'état moral d'un roi qui a gagné sa couronne par ses exploits. Le second signifie le loup à la fois lié à la mort et à la fertilité et qui est connecté à l'enfer et au diable. Ce contraste est encore plus fort quand on sait que *beo* est féminin et que *wulf* est masculin. Le héros est ainsi l'association de deux éléments qui linguistiquement sont antagoniques et sémantiquement sont contradictoires. Linguistiquement, au niveau de la syntaxe morphologique, c'est le masculin, l'élément de droite, qui l'emporte, pour un héros qui est un homme de combat, tandis que sémantiquement, au niveau de la syntaxe sémantique, ce sont les abeilles, l'élément de gauche, qui l'emportent et le héros est un héros de Dieu, posé comme tel dès le début. Le héros apparaît alors comme un homme qui sait imposer aux forces du mal la visée chrétienne qu'il porte en lui.

Cette trajectoire contradictoire est entièrement contenue dans les exploits du héros, des exploits toujours liés à la mort, apportant la mort d'une façon ou d'une autre et par là même apportant la vie. Souvenons-nous que dans cette langue germanique qu'est l'anglo-saxon la mort est masculine comme le loup, et la vie est neutre, un neutre qui implique le non-masculin. On a donc une contradiction similaire, d'autant plus que les femmes n'apparaissent que dans les périodes de vie entre les batailles, et que les dites femmes sont neutres dans la langue. On pourrait poser d'ailleurs que ce neutre représente la vie terrestre tandis que le féminin des abeilles représente la vie céleste.

La première étape dans cette trajectoire est la mort de Grendel qui est un monstre masculin qui n'a, au départ ni père ni mère, et qui vient du fond des eaux. La mort de ce monstre est acquise par l'arrachement d'un de ses bras, symbole masculin. Mais cette victoire ne sera complète que dans la mesure où Beowulf tuera la mère de ce monstre. Pour cela il doit descendre au fond d'un lac, dont les eaux sont peuplées de serpents, dans un antre qui a la structure d'une maison, qui représente le ventre qui produit ces monstres. La mère n'a pas de mari, le fils Grendel n'a pas de père. Ces monstres sont les derniers descendants directs de Caïn qui a été rejeté par Dieu pour l'assassinat de son frère Abel. Ce Caïn a donné naissance à tous les monstres anciens dont Grendel et sa mère sont les derniers représentants, ou presque. Ces monstres sont les ogres, les elfes, les fantômes malfaisants et les géants. Il faudrait ra-

jouter les serpents et les dragons. Le déluge est associée à la destruction par noyade de la plupart de ces monstres, et Grendel et sa mère sont associés aux géants de par les trésors qu'ils conservent, bien qu'ils soient un peu ogres, se nourrissant de chair humaine. L'intéressant est que le nettoyage de l'antre de ces monstres au fond d'un lac, deux symboles féminins, peuplé de serpents, un symbole masculin, se fait d'abord par l'assassinat et la décapitation de la mère de Grendel puis de Grendel lui-même, non pas avec les armes humaines de Beowulf mais avec une arme remontant au temps des géants trouvée dans cet antre et dont la lame fond comme de la glace dès qu'elle a tranché les deux têtes et est entré en contact avec le sang des deux monstres. On remarquera le symbole masculin de l'épée et le même symbole masculin des deux têtes. Beowulf ramènera à la fois la tête de Grendel et la garde de l'épée. Cette garde est décorée de motifs serpentants et ondulants qui sont identifiés comme des runes racontant, pour qui sait les lire, l'histoire des géants. Remarquons que ces deux trophées sont des symboles masculins, tout comme les runes. Toute la transformation de l'antre est contenue dans la transformation du feu qui y brûle.

Comparons les deux descriptions de la lumière de cet antre. Avant la mort des monstres, à l'arrivée de Beowulf, elle est *fyr-leoht geseah*, / *blacne leoman beorhte scinan* (1516-1517). Après la mort, quand Beowulf est victorieux, elle devient *Lixte se leoma, leoht inne stod*, / *efne swa of hefene hadre scine* / *rodores candel* (1570-1572). Dans la deuxième description nous trouvons les mêmes termes que dans la première : *leoma, leoht* et les verbes *lixan, scinan*. Nous traitons donc de la même lumière. Mais nous passons de *fyr-leoht*, donc d'une lumière artificielle créée par un feu qui représente l'enfer dans la situation, à *rodores candel* et l'intermédiaire *efne swa of hefene*. La nature de la lumière a complètement changé. Elle est devenue divine, paradisiaque, en relation avec les cieux, le ciel, en bref avec le monde qui se situe au-dessus de l'homme. Il n'y a pas de mention de Dieu mais le feu infernal du début est devenu une lumière divine. Il a été purifié. Notons que les termes *hefen* (*heofon*), *rodor* et *fyr* sont tous masculins exprimant un monde qui dépasse l'homme, un conflit qui dépasse l'humain. Mieux encore *hefen* doit être relié à *hebban* qui signifie s'élever, se lever. La purification de la lumière nous permet de nous élever au-dessus du mal, d'atteindre les cieux, la dimension divine. Il ne restera plus à Beowulf, après être descendu au fond de cet antre, que de remonter à la surface et de retrouver ses compagnons humains.

Ainsi la christianisation de la saga est réalisée par des moyens linguistiques simples. Mais la trajectoire n'est pas achevée. Un troisième combat et une troisième victoire sont nécessaires. Il s'agit de la lutte finale contre le dragon qui représente les quatre éléments fondamentaux associés en un seul être.

Notons que le dragon est réveillé de sa somnolence par le vol d'une coupe de son trésor. De simple gardien d'un trésor il devient un dangereux prédateur pour punir le vol. Beowulf l'affrontera en son grand âge. Son épée échouera une première fois faute de la force nécessaire, puis une deuxième fois en se brisant sur le crâne du dragon. Le texte insiste sur le fait que Beowulf est abandonné de Dieu. C'est alors qu'un jeune chevalier vient à son aide, Wiglaf. Il réussira à porter un coup dans le flanc du dragon, coup qui affaiblira le dragon suffisamment pour que Beowulf puisse porter le coup mortel avec sa dague, mais Beowulf aura été empoisonné par le Dragon dans la bataille par une blessure causée par les griffes du dragon. Le dragon est un évident symbole masculin. Il est un symbole du père que Beowulf doit tuer pour purger finalement le monde du mal. Cet acte cause sa mort mais permet de révéler un successeur, un fils de sang et de combat, puisque Beowulf n'a pas de descendant. La mort de Beowulf est donc à la fois symbole de purification, symbole de mort du père, symbole de naissance d'un fils. C'est aussi le symbole du triomphe de Dieu car l'issue du combat est nettement associée à la volonté de Dieu. Notons également le caractère sacrificatoire de cette mort.

Mais cela mène à l'enterrement de Beowulf. Contrairement à la pratique du début du texte, Beowulf ne sera pas confié à la mer. Il sera brûlé sur la terre avec une bonne partie du trésor. Mais ce retour à la terre va plus loin, car les restes de ce rite et l'essentiel du trésor seront confiés à la terre, donc enterrés, et non confiés à la mer. Plus encore cet enterrement, pratique chrétienne même si associée à l'enterrement du trésor plus païen, transforme Beowulf en un immense symbole de paix et de bienvenue pour les gens de la mer sur cette terre. Il devient un guide visuel pour les marins. Cette mort donc à la fois purge la terre du dernier survivant des monstres archaïques et est une référence directe à l'apocalypse de Saint Jean où un dragon est terrassé par l'archange Michel, terrassement qui ouvre la voie à la construction de la cité de Dieu sur terre, de la nouvelle Jérusalem. Cette allusion est très claire dans deux éléments. Le fait que huit guerriers pénètrent dans l'antre de la bête après sa mort, huit comme le symbole de Jésus mais aussi comme l'oméga de la fin, de l'apocalypse :

Huru se snotra sybu Wihstanes / acidge of cor>re cyningnes flegnas, /syfone
 ætsomne, fla selestan, / eode eahta sum under inwit-hrof hilde-rinca (Newt the
 wise son of Weohstan, spoke : / called from among the king's thanes / a group
 of seven : he selected the best / and entered with them, the eighth of their
 number, / under the God-cursed roof. [Traduction de Seamus Heaney, 3120-
 3124]³

3. Seamus Heaney, *Beowulf. A New Translation* (Londres : Faber and Faber, 1999).

Et la tombe de Beowulf sera consacré par douze guerriers chevauchant tout autour comme les douze portes de la nouvelle Jérusalem entourent celle-ci :

fla ymbe hlæw riðan hilde-deore, / æfle linga bearn, ealra twelfe, / woldon ceare swiðann kyning mænan, / word-gyð wrecan ond ymb wer sprecan (Then twelve warriors rode around the tomb, / chieftains' sons, champions in battle, / all of them distraught, chanting in dirges, mourning his loss as a man and a king. [Traduction de Seamus Heaney, 3169-3173])

Mais cette christianisation ne va pas de pair avec la toute puissance divine. L'homme garde son libre arbitre et donc la puissance de faire le mal comme le bien. Certes le mausolée devient un symbole de paix et de bienvenue, mais les femmes évoquent dans l'après de cette mort tous les malheurs possibles de la guerre qui va s'abattre sur le pays maintenant que le roi respecté et redouté est mort. L'homme n'est alors plus la victime de monstres païens mais son propre arbitre et donc la victime de ses convoitises. C'est là une conception chrétienne de Dieu. Notons que l'enterrement du trésor est là pour empêcher la convoitise de triompher, convoitise qui a causé le réveil du monstre et donc la mort du héros.

La mort est donc le symbole de la purification du monde, de la christianisation de la vie et de l'accueil des autres dans la paix, même si la nature humaine ainsi libérée ne peut mener qu'au mal. Cette mort est donc très dramatique et le poème en est une extraordinaire mise en scène, tout comme son enterrement, ses funérailles.

La Mort, abbaye bénédictine de Lavaudieu

Cette fresque est fondamentale dans l'approche de la mort dans une abbaye féminine bénédictine. Elle est approximativement datée du XIV^e siècle par le parallèle avec les *Triumphes de la mort* italiens et bien sûr avec l'arrivée de la Grande Peste Noire à cette même époque. On notera que cette peste arrive très en retard en Auvergne du fait de l'autarcie relative de cette région, mais elle y arrive avant la fin du siècle.

Cette fresque est en haut du mur sud de la nef, à mi-distance entre l'entrée extérieure et le transept. Elle est donc du côté marqué par le transept comme le péché originel, l'alpha d'Adam et Ève (chapiteau historié de la pile sud-ouest du transept). Elle est également au-dessus, ou presque, de la sortie vers le cloître, réservée aux religieuses.

Elle représente de façon étonnante la mort sous la figure d'une femme vêtue d'une longue robe rouge et voilée d'un voile bicolore noir à l'extérieur et blanc à l'intérieur. Ce sont les trois couleurs que l'on peut associer à la mort : le sang ou le feu (de l'enfer en particulier), un drap mortuaire et un suaire.

Cette femme tient six flèches en faisceau dans chaque main. Six est le nombre de Salomon (symbole de deux triangles représentant l'un, tourné vers le ciel, la coupe de l'homme recevant la lumière de Dieu, l'autre, tourné vers la terre, versant la dite lumière de Dieu). Cela fait un total de douze flèches comme les douze portes de la nouvelle Jérusalem, symbole donc d'apocalypse, de résurrection et de Jugement Dernier. De part et d'autre de cette femme en position frontale se retrouvent, écrasés sur les côtés, des humains transpercés de flèches. Ils expriment la souffrance, la surprise, l'effroi. Il s'agit d'une mort triomphante imposée à tous et dont on doit avoir peur, qui doit créer la frayeur dans les spectateurs. Il n'y a pas la moindre joie dans cette vision de la mort.

Ici s'impose une remarque méthodologique. L'art roman dont nous parlons ici est l'art roman du Haut Livradois sous l'influence de l'Abbaye de La Chaise-Dieu, fondée au XI^e siècle par Robert de Turlande. Toutes les églises sous influence de cette abbaye présentent des traits communs au niveau de la symbolique des chapiteaux historiés. L'église de Lavaudieu fait partie de cet ensemble. Notons que nous sommes en terrain bénédictin, c'est-à-dire dans le champ d'influence de Saint Benoît qui a systématiquement récupéré et christianisé les croyances celtes antérieures. De plus cette abbaye n'a pas fait reconstruire les églises sur lesquelles elle exerçait son influence comme ce fut le cas des bénédictins de Cluny dont l'influence est sensible dans le Bas-Livradois. Le point d'articulation des deux zones est Courpière. L'art roman dont nous parlons est d'abord un art roman comme tous les autres. Il s'agit de construire un itinéraire, une trajectoire, un pèlerinage du croyant qui y entre du narthex qui représente le monde, la zone de passage du monde à l'église, au domaine de Dieu, jusqu'au chœur qui est le domaine divin par excellence. On sait que cette orientation va de l'ouest vers l'est. Le fidèle ainsi suit un chemin qui va l'amener au contact avec Dieu. Il s'agit d'une élévation topographique horizontale, à la différence du gothique qui est une élévation immédiate, dès qu'on entre dans l'église, mais verticale, donc construite en hauteur dans la pierre et non horizontalement dans le plan de l'église. Des formes mixées sont possibles, surtout dans le champ clunisien qui impose des reconstructions d'églises romanes anciennes dans la perspective gothique, y compris par des reconstructions purement et simplement gothiques. On a alors des églises où on conserve une certaine trajectoire topologique horizontale associée à l'élévation gothique nouvelle. Lavaudieu est restée pure. La deuxième remarque à faire sur ces églises c'est que la trajectoire allie deux lignes de force, l'une héritée des Celtes, l'autre purement chrétienne. La première est une trajectoire qui suit la wuivre celte, c'est-à-dire à la fois les forces telluriques (magnétiques) et les forces de l'eau dans ses cheminements souterrains. Cette trajecoi-

re est celle du monde souterrain. Notons que la diabolisation du monde souterrain est un fait typique des religions sémitiques. Le monde des morts des Grecs, souterrain et voué au feu, a ses Dieux, mais ces Dieux ne sont pas entièrement négatifs, loin de là. Vulcain est le Dieu du travail des métaux, des forgerons, et cela fut important dans l'évolution humaine. Notons que ce travail des métaux est la base culturelle même de la civilisation celtique. Le meilleur exemple, que l'on retrouve chez Shakespeare à plusieurs reprises, est la référence à la triple déesse Diane, qui associe Séléné, la Déesse de la nuit et du monde nocturne, Hécate, la déesse du monde des morts, et Diane elle-même, la Déesse des forêts et des animaux de la forêt, donc une déesse diurne et de la vie. Pour en revenir à nos églises, la wuivre n'est pas diabolisée, elle est simplement mise en conjonction avec une trajectoire céleste. De l'entrée de l'église (le portail) au chœur, une double trajectoire se dégage au niveau des chapiteaux historiés : celle de la wuivre et des forces terriennes, telluriennes et des rivières souterraines, et celle de la marche à Dieu, céleste. Dans ces églises, on constate que les deux trajectoires s'entrelacent le long de ce cheminement, la wuivre déterminant la position du font baptismal, la trajectoire céleste déterminant le cheminement vers Dieu. La topologie, et même topographie, de l'église est donc essentielle. Aucune « illustration » de la foi ne saurait être placée accidentellement. On remarque cependant une plus grande abstraction dans l'église de Lavaudieu, due probablement à la proximité bénédictine sous l'influence directe de Robert de Turlande. L'orientation de l'église se construit sur les quatre chapiteaux historiés du transept, croisement du cheminement céleste, vers Dieu, et du monde. Sans entrer dans une analyse exhaustive, il est important de garder en tête que les chapiteaux nord-ouest et sud-ouest, en vis-à-vis, se font écho respectivement en étant dédié à l'oméga, au huit du Christ, représenté en particulier par un entrelac celtique, et à l'alpha du péché originel, d'Adam et Ève et du serpent. Cette topographie oriente l'entier de la nef dont les murs sont recouverts d'une riche et complexe fresque faisant référence aux évangélistes et à divers éléments de la foi : c'est un livre de catéchisme, une leçon de théologie, destinée aux religieuses qui, prises par la loi du silence, peuvent ainsi, sans lire le livre et sans discuter entre elles, méditer en silence sur la foi qui est la leur. Dans ces églises tout élément didactique (chapiteaux historiés, fresques, sculptures diverses, mobilier, etc.) est à repositionner dans la topographie générale de l'église qui est une cosmologie chrétienne, une vision du cheminement nécessaire du chrétien sur terre en recherche de et élévation vers Dieu et sa lumière.

Le positionnement, côté sud de la nef, par rapport au transept fait que cette mort est liée à Adam et Ève, au péché originel, à la damnation que Dieu impose aux deux premiers humains du fait de leur faute. La mort devient

alors la marque de la colère de Dieu devant une humanité pécheresse. La vision de la mort doit donc mener à l'humilité et à la soumission à la loi de Dieu, loi de lumière et de vie éternelle pour ceux qui la respectent et loi de mort et de souffrance pour ceux qui la refusent.

Cette valeur est infiniment augmentée par le passage dans le cloître, passage obligé après le service divin. Par la porte étroite qui y mène on débouche sur le côté nord du cloître. J'aimerais m'attarder légèrement sur le chapiteau historié de la colonne de droite, côté ouest, faisant face immédiatement à cette porte. Ce chapiteau est historié sur ses deux faces ouest, côté monde, et est, côté céleste. Nous sommes dans un cloître, à la sortie de l'office, donc en position d'effort d'élévation vers Dieu. Du côté du monde, cette élévation est exprimée par une atalante, contorsionniste grecque qui tient ses chevilles au-dessus de la tête au bout de ses jambes raides, sans toucher la base du chapiteau, c'est-à-dire la terre. Effort humain d'élévation par un effort physique. Mais côté est cette élévation purement physique devient céleste et spirituelle et l'atalante cède la place à un ange. Ce chapiteau exprime, certes de façon naïve pour nous aujourd'hui, mais de façon imagée pour les religieuses du XI^e siècle, date de sa construction, la nécessité de quitter le monde pour s'élever vers Dieu dans un effort physique dans un premier temps qui peut devenir céleste si l'engagement vers le ciel, vers l'est est total et sans arrière-pensées. Ce chapiteau renforce terriblement la fresque, même s'il est antérieur. Les religieuses doivent craindre la mort, en avoir peur, car c'est le châtement imposé à l'humanité du fait de la faute originelle, et ne peuvent lui faire face que par une élévation totale au-dessus du monde, par une coupure d'avec le monde et une orientation absolue vers le divin, la loi de Dieu.

La Danse macabre de La Chaise Dieu, abbaye bénédictine

Nous changeons complètement de signification. Il est à signaler tout d'abord qu'il faut prendre cette danse macabre dans le sens où les fidèles la prenaient. Cette danse macabre qui n'a rien à voir avec les autres, n'est pas une farandole, mais un défilé en attente de passer de l'autre côté de la vie. Cette danse macabre s'articule aussi sur l'architecture globale de l'abbatiale comme un passage du cercle et du pentagone représentant le monde au cercle et au pentagone représentant la première transition vers le ciel, vers Dieu. L'entier de l'abbatiale, ou du moins de l'ensemble chœur des moines et chœur, se construit sur la base de trois cercles contenant trois pentagones et exprime ainsi le passage du monde à Dieu en trois étapes. Le détail est complexe, mais une étude de la géométrie au sol permet de poser cette structure. Au niveau de la danse macabre qui se trouve sur le mur séparant la nef latérale nord du chœur des moines, elle s'étend entre quatre piliers, ceux de la deuxième travée pour

la tête et les suivants jusqu'à la colonne du jubé. Le premier pilier du jubé n'est pas utilisé pour la fresque. Seuls les trois autres le sont. En remontant la danse, le deuxième ne tient pas une position particulière dans la géométrie de l'Abbatiale. Le troisième est au point d'entrée dans le cercle intermédiaire tout en restant dans le premier cercle, celui du monde. Le personnage y dormant ou rêvant, ou méditant, représente ce passage, comme le premier appel à une réflexion plus profonde sur la mort. Le quatrième est à la tête de la *Danse Macabre* et représente un prêtre prêchant le passage, un musicien (cornemuse), la mort elle-même avec une faux, et Adam et Ève. La mort, le passage ultime est le résultat du péché originel. Ce pilier se trouve en sortie du premier cercle, le cercle du monde, mais déjà dans le cercle intermédiaire. C'est un point de passage. Finalement la *Danse* regarde le nord, mais l'absence de chapiteaux historiés ou de sculptures ne permet pas de dire si le nord est du côté céleste ou du côté du monde.

Dans l'ordre de remontée de la danse, comme le faisaient les fidèles quand ils étaient autorisés à pénétrer dans le bas côté nord fermé d'une grille et seulement ouvert lors de grandes occasions, donne la suite de personnages suivante : le pèlerin, l'enfant, le cordelier, le laboureur, l'enlumineur, le troubadour, le docteur en Sorbonne, le bénédictin, le sergent d'armes, la dame, le marchand, le chanoine, le bourgeois, l'abbé (effacé par l'emprise d'une chaire bien postérieure à la fresque), une zone effacée, le chevalier, l'évêque, le connétable, le patriarche, le roi, le cardinal, l'empereur, le pape. Cette fresque est articulée sur le mur par trois piliers qui racontent une autre histoire, le « Mors de la Pomme », traditionnelle en ce temps-là. Les piliers, toujours dans le sens de la remontée, sont une mise en scène de la danse avec la mise à mort d'un homme sur le premier pilier de remontée, un homme méditant correspondant au passage dans le deuxième cercle (et pentagone inscrit dans le cercle) sur le deuxième pilier, Adam et Ève, un prédicateur, un musicien (joueur de cornemuse) et la mort avec sa faux sur le troisième pilier correspondant à l'entrée dans les deuxième cercle et pentagone de la géométrie générale de l'abbatiale. Cette mise en scène est d'abord le spectacle de ce qui va arriver à chaque participant, puis une première réflexion ou prière, puis la prédication qui est le passage direct à la mort. On pourrait donner au prédicateur du troisième pilier un sens plus fort d'agencement de la danse macabre, les piliers représentant alors la visée de l'artiste qui regarde de la tête même de la Danse et propose des haltes au niveau des piliers qui sont autant de préparations progressives. On peut voir ainsi les piliers comme un métadiscours. Ils fonctionnent alors en sens inverse de la *Danse Macabre*, bien que jouant un rôle précis dans celle-ci dans le sens même de la Danse pour ceux qui la remontent et sont donc ainsi menés à la mort et au prêche de préparation à la dite mort. Entre

chaque personnage se trouve un mort, asexué mais mâle de toute évidence. Lorsque les morts sont armés, ils le sont de flèches.

L'économie générale de la fresque inachevée et donc ne comportant ni la mise en couleur, sauf pour le fond rouge et l'évêque en rouge, ni le texte d'accompagnement, est le passage du plus humble, du plus pur de tous les fidèles, le pèlerin qui consacre sa vie à la recherche de Dieu, et l'enfant qui est pur par essence (il est emmaillotté et est donc un nourrisson), au Pape qui est le sommet de la hiérarchie sociale et religieuse dans la société de l'époque. Le fidèle remonte donc la hiérarchie sociale et religieuse, ne la remet pas en cause, au contraire la valide par son propre cheminement.

Le dessin est joyeux, mais non clownesque : c'est une danse qui accueille la mort avec sérénité et non avec une joie permettant l'oubli de l'enjeu. Chaque couple mort-personnage exprime des sentiments humains qui vont de l'acceptation à la résistance à cette mort qui va accueillir tout le monde, comme si c'était une fête, mais des sentiments humains qui sont dictés par la position sociale des uns et des autres. Le plus typique ou original des personnages est le troubadour qui piétine sa vielle à roue, montrant son irritation devant la mort, mais aussi le refus par la mort des musiques courtoises qui font oublier la mort et non s'y préparer. Les sentiments exprimés par les vifs comme par les morts sont profondément humains et très diversifiés. Les vifs passent de la résistance à la résignation avec toutes les nuances de l'acceptation. L'expression exprimée par la posture générale de chacun et le visage est le plus souvent un commentaire ironique sur le rôle social du personnage. Les morts sont aussi variés avec une grande palette d'expressions portées par les postures et les positions de bras et de tête : incitation quasi-physique répondant à la résistance du vif, cajolerie, enjouement, presque confiance, encouragement, etc. La finesse du dessin laisse présager que la mise en couleur aurait été riche et variée pour représenter non pas une farandole un peu folle mais une véritable image de la société de ce siècle, société dans son ensemble plutôt résistante à la mort, mais particulièrement pour les hommes attachés au pouvoir des armes, politique ou économique, voire religieux.

Cette fresque est du XV^e siècle et représente le summum du rite pratiqué en cette époque de Grande Peste Noire (qui a coûté jusqu'à soixante dix pour cent de la population dans les communautés les plus touchées) d'une *Danse Macabre* réelle : les fidèles dansaient au son de musiques acceptées à l'intérieur même de l'église. L'objectif n'était pas d'effrayer le fidèle, mais beaucoup plus un objectif pédagogique de préparation à la mort, à la sérénité nécessaire à son accueil, et à la grande leçon chrétienne que la mort ramène tout le monde à égalité, cependant ici dans le respect de la hiérarchie sociale. Personne cependant n'est oublié. La grande originalité est la présence d'une

femme, qui est donc rachetable devant Dieu, et d'un nourrisson qui est par définition pur. La mort a donc une valeur idéologique : c'est la grande faucheuse (faux du troisième pilier), celle qui ramène tout le monde au même niveau pour se présenter devant le Seigneur.

On a là une utilisation festive et didactique de la mort pour préparer les fidèles, et les moines, à ce qui les attend. Nous sommes dans un monde où la mort est quotidienne, normale et naturelle. Elle est une loi de Dieu. On se doit de mourir et on doit y être à chaque instant prêt car on ne sait quand Dieu décidera que la mort doit venir nous chercher.

Cette danse macabre est un chef d'œuvre dans le genre et sa restauration lui a rendu toute sa valeur en respectant les dommages du temps, et c'est une bonne chose. On regrettera cependant que la plupart des présentations, y compris celle par les guides de l'Abbatiale, visite guidée organisée sur sa propre logique et non celle des fidèles du XV^e siècle, la font remonter en sens inverse et donc à contre-sens de la hiérarchie humaine et sociale, la transformant d'une œuvre de soumission à l'ordre social en une œuvre de rébellion contre cet ordre social. J'ai effectivement entendu une guide dire que cette fresque mettait à l'envers la hiérarchie sociale. Il est évident dans un respect de la valeur didactique de son temps que le premier sur terre est aussi le premier devant la mort, et ainsi de suite. La mort respecte cet ordre social et ce n'est qu'au-delà, au-delà du quatrième pilier que le premier sera le dernier, etc. C'est dans la mort et non face à la mort que se renverse l'ordre social selon la prédication de Jésus-Christ lui-même. La mort est alors aussi celle qui fera, dans l'au-delà, du dernier le premier, de celui qui a consacré toute sa vie à Dieu, comme le pèlerin, ou de celui qui est innocent de par nature, comme le nourrisson, les premiers reconnus par Dieu comme dignes de la Nouvelle Jérusalem de l'Apocalypse. Mais c'est une œuvre gothique dans une abbatiale gothique (gothique avignonais) qui ne comporte donc aucune des symboliques romanes ou plus anciennes, se contentant de peindre une scène importante dans la vie religieuse des hommes comme un tableau didactique en soi et sans symbolisme didactique référentiel. La seule allusion est donnée par la mort qui accompagne le bénédictin : il a la tête renversée à l'envers. C'est une des postures courantes dans les églises romanes bénédictines du Haut Livar-dois pour exprimer la tentative d'élévation vers le monde céleste. On peut voir là un clin d'œil aux bénédictins de l'abbaye.

The Old Hall Manuscript

Je vais citer les textes en anglais et non en latin pour des raisons de compréhension. Ce recueil d'hymnes religieux et de madrigaux plus séculiers est aujourd'hui disponible sur CD. Je ne m'étendrai pas sur le style binaire de la

musique et du texte, ni sur la licence ternaire des madrigaux et de leur musique qui se veulent plus tournants, plus dansants. C'est là un tout autre problème qui fonde la beauté même de ces œuvres d'art, car elles en sont.

Le premier hymne est de Dunstable.

O Glorious Cross

O glorious cross, O reverend cross, O precious wood and wondrous sign, by which the devil is conquered and the world is redeemed by the blood of Christ. O cross more brilliant than all the stars, famous throughout the world, much beloved among men, more holy than the whole world, which alone was worthy to bear the weight of the world. Sweet wood, sweet nails, bearing the sweet weight, save those gathered together today to praise thee.

Il s'agit d'un symbole de la mort de Jésus Christ. Ce symbole est entièrement vu du point de vue du fidèle. C'est en cela et en rien d'autre que le bois, les clous et le poids (du corps) sont *sweet*. On sait que Jésus Christ a souffert et que la croix et ses clous sont des objets de souffrances, et que son corps est un corps de souffrance. Mais le tout est « doux » parce que ce sont aussi les symboles de la rédemption des hommes. La mort de Jésus est ici posée comme la douce promesse de notre rédemption.

Le second hymne est de Damett.

Hail O Gate of Paradise

Hail O Gate of Paradise,
Thou mayst bring solace
To those who are unharmed by sins,
And with rejoicing Thou mayst raise
Him who praises Thee with faithful mind
To the palace of Heaven
Oh mother of Christ

Il est dédié à la mère de Jésus, Marie, comme celle qui intervient en notre nom auprès de son fils. Elle devient alors celle par qui notre salut peut se réaliser, c'est-à-dire notre montée en paradis, après la mort. Ici Marie est vue comme celle qui peut nous garantir un jugement positif après la mort. Elle est une compensation de la menace de la mort en promesse de vie éternelle. Là encore la mort se trouve rachetée.

Le troisième hymne est plus long et est de Dunstable.

Alban Reddens

Alban reddens the stars for ever with a rosy beauty and England grows red girded with his purple blood. The red colour changes with the glowing of her cheeks and the triumphant splendor makes her shine with a roseate light. Thus is the glory of the Church upheld, for all to see. But under a multiplicity of appearances lies the secret of things, as a pure figure of Christ, silently contem-

plated in the mind rather than much spoken of, disturbing peace. Spring quickly tempers the fierce heat of summer and the willingness of the people to celebrate the feast of Alban. Let us therefore now honour the feast of such a great Father, that we may not be deprived of all his great benefits. Oh martyr worthy of God's love, be mindful of us who venerate you and rejoice with you, and have mercy upon the unfortunate ones.

You hasten to the place where you are to meet your death. You are on your knees by the river, praying, while the crowd throngs the bridge, impatient at the delay of your martyrdom. As the stream divides the people cross over. At last, the torrent dries up, and soon after an everlasting spring of water arises before you as you stand on the mountain. When the executioner sees this, he throws down his sword since he, who cannot make you yield, refuses to touch you (your neck). A gladiator cuts off your head ; yet he does not rejoice because he has deprived you of the light with his wretched (sword). Your spirit seeks the stars, your body lies beneath the ground, and the soldier at your side joins you in your departure.

Alban praising the wonderful name of the Lord.

Ici la mort est plus complexe. D'une part elle est décrite comme le martyre de Saint Alban. Ce martyre est le summum de sa vie, le moment où toute sa vie se cristallise pour devenir une lumière qui éclaire le monde, en fait pas le monde tout entier mais seulement l'Angleterre. Achèvement et dépassement de la vie mortelle du martyr, elle en est le couronnement. La mort est un passage obligé pour atteindre la sainteté, c'est-à-dire à la fois la position de puissance dans les cieux et la position d'exemple à suivre sur terre. Cette notion d'exemple est déjà contenue dans le refus du bourreau d'exécuter sa tâche. Et également dans la sybilline remarque sur le soldat qui suit Saint Alban dans la mort. L'exemple doit être suivi et la mort ne doit pas être crainte car elle devient alors la récompense de la vie, mourir en martyr, devenir un saint.

Pendant le texte va un peu plus loin en posant le martyre de Saint Alban comme l'acte fondateur de l'Angleterre. Ainsi ce saint n'est pas un saint pour l'humanité entière, un saint pour toute la chrétienté, mais seulement pour les Chrétiens d'Angleterre. Son martyre est un acte fondateur de la nation anglaise. Cette notion de religion nationale est nouvelle dans la chrétienté du Moyen Âge et préfigure la définition nationale de l'église par Henry VIII le siècle suivant. On peut presque se demander si le martyre de Saint Alban n'est pas plus important que la mort de Jésus Christ pour les Anglais. Il n'empêche que la nation anglaise se fonde ainsi dans un acte de sang, dans le sang versé de Saint Alban. Cette mort est à la fois le couronnement de la vie d'un homme et le point de départ, l'acte de naissance d'une nation. La mort est alors un passage double de la vie à la sainteté et de l'informe humain à la forme nationale. Elle est aussi un exemple pour tous ceux qui s'y reconnaissent, tous les Anglais qui se doivent d'être prêts à verser leur sang pour leur nation.

Le sang ne devient plus alors qu'une couleur sur laquelle le début du texte joue longuement, et la mort ne devient plus qu'un miracle de survie au-delà de la mort dans la sainteté pour le martyr et dans la nation pour les spectateurs.

Conclusion

La mort au Moyen Âge n'est pas un acte aussi tragique que de nos jours. C'est un acte normal, quotidien et dont on a le commerce très tôt dans la vie. Cette mort prend alors des valeurs variées, essentiellement didactiques. La mort montre le chemin à suivre, que ce soit celle de Beowulf dont le tertre mortuaire devient un phare pour les marins, ou que ce soit la mort de Saint Alban qui devient le flambeau de la nation anglaise.

Mais cependant la mort est quelque chose qui fait peur et que l'on craint. C'est pour cela que le Moyen Âge, et surtout l'église, développe un discours didactique fort sur la mort pour inciter, par la crainte de la damnation éternelle ou par le discours, voire la cajolerie, à être prêt pour l'échéance imprévisible mais inévitable. Ce discours religieux se double d'un discours sur l'égalité de tous face à la mort qui est aveugle et ne fait pas de différences. Les représentations de la mort sont alors terriblement réalistes et incitent à faire pénitence et à se préparer à cette ultime échéance.

Cela nous est d'autant plus difficile à comprendre que pour nous la mort est non-naturelle, sinon anti-naturelle, que la vie est devenue si longue que l'on n'a de commerce avec la mort que très tard dans la vie ou à au moins deux générations de distance, et que l'on a totalement oublié la nécessaire préparation à cette échéance qui est sans cesse repoussée par la médecine et par nos esprits volontairement aveugles.

Le Moyen Âge était un temps de confrontation de la mort et de commerce avec la mort qui faisait d'elle notre égale quotidienne et à laquelle nous étions toujours en état de préparation, de réception. La mort était à la fois une grande faucheuse, mais aussi une confidente, une amie, sans compter qu'elle écourtait le plus souvent nos souffrances physiques faute de médecine, morphine et antibiotiques. Elle était la véritable salvatrice physique, tandis que nos vies étaient les seuls moyens que nous avions pour sauver nos âmes. Ce discours semble un peu suranné, mais il nous faut bien regretter l'absence de préparation actuelle des hommes et des femmes à la mort inéluctable.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Boisse, Claudie et Pierre. *La Danse Macabre de La Chaise-Dieu*. Brioude : Éditions Watel, non daté.

Coulardeau, Jacques. « Architectura, Le roman dans le Livradois Forez », in *Linha Imaginot* 48 (2001).

Hamilton, Edith. *La Mythologie*. Paris : Marabout, 1978.

Lamesch, Chantal. *Ombre et Lumière, La Chaise-Dieu* (Brioude : Éditions Watel, 1988).