



« HIRIE DIME, VARCHOAS DIDE »

La Mort et ses représentations

Actes du XX^e congrès
de l'association Danses macabres d'Europe

Éditions du CRBC

Kreiz

Sur le catafalque de l'église de Saint-Gilles-Pligeaux se lit l'inscription « Hirie dime, varchoas dide », expression bretonne venant du latin « Hodie mihi, cras tibi » : « Aujourd'hui c'est moi, demain c'est toi ». Ce titre rappelle combien les hommes ont de tout temps été obsédés par la mort et son pouvoir égalisateur. Sont rassemblées ici des études qui disent leur peur : celle de rencontrer la mort de façon subite, d'être confrontés aux épidémies et aux maladies ou bien aux accidents, de devoir se présenter au Jugement dernier. Ce volume présente les Actes du XX^e congrès de l'association Danses macabres d'Europe (UBO, Brest, 19-23 septembre 2023) qui a permis d'évoquer les représentations multiples de la mort et l'exceptionnel patrimoine lié à la mémoire des morts, patrimoine conservé non seulement en Bretagne mais dans tout l'Occident. Tous les champs de l'art et de l'histoire sont sollicités : les sculptures, les monuments funéraires, les peintures murales des églises et en particulier les Danses macabres, les enluminures des manuscrits, les gravures, la littérature édifiante ou allégorique. Les pratiques funéraires se multiplient au cours des siècles : la construction d'ossuaires, les fondations de messes, les obits, les testaments. Les motifs macabres se répandent dans les représentations de la mort du Moyen Âge jusqu'à nos jours. De nombreuses illustrations complètent cette réflexion sur le temps et la mémoire.

Le XX^e congrès de Danses macabres d'Europe a été organisé par l'association Danses macabres d'Europe (DME) et par le Centre de Recherche Bretonne et Celtique (CRBC) en partenariat avec la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC Bretagne) et avec de nombreux soutiens (Région Bretagne, SHAB, CD 22, CD 29, CD 56, Ville de Brest).

Sous la direction de
Yves Coativy, Ilona Hans-Collas,
Didier Jugan, Danielle Quérue

Illustration de couverture :
Détail de la Danse macabre de Kermaria an Iskuît
(photo © Antoine Philippe)

ISBN 979-10-92331-63-9

Prix : **25 €**



9 791092 331639

Centre de Recherche Bretonne et Celtique
CS 93837 - 20, rue Duquesne
29238 Brest Cedex 3



UBO
Université de Bretagne Occidentale

Un baroque macabre ? Étude visuelle et spirituelle de la mort allégorique

Elise Philippe

À partir du ^{xvii}^e siècle, la sculpture funéraire des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège fait la part belle aux représentations de la mort. Elle apparaît visuellement sous deux formes : personnifiée par un squelette, ou allégorisée par la combinaison de motifs tels que des crânes, des ossements, des sabliers, des torches éteintes, etc. Cette omniprésence iconographique de la mort a contribué à forger la perception d'une époque baroque à l'imaginaire macabre, dominée par la crainte de la mort. Ce lieu commun se rencontre ponctuellement dans la littérature scientifique, ancienne comme plus récente. Ainsi, le baron Philippe Kervyn de Volkaersbeke écrivait en 1837, à propos du monument funéraire de l'évêque d'Allamont (Gand, Jean DEL COUR, 1667-1672, fig. 4) :

« Sur le mausolée même en face du sujet principal, est couchée la Mort sous la forme d'un hideux squelette de cuivre doré. [...] Le squelette inspire un sentiment de répulsion et de terreur que bien certainement le vertueux prélat n'éprouva pas à son heure dernière. La consolante et sublime pensée d'une vie meilleure, dont la foi dépose le germe dans l'âme du chrétien, disparaît en présence de l'horreur que la mort inspire dans ce qu'elle a de plus affreux et de plus désespérant¹. »

Plus récemment, Christine Vanthillo poursuivait également dans la même veine. La chercheuse écrivait ainsi que la mort était considérée comme une porte d'entrée vers une vie meilleure et plus belle jusqu'au milieu du ^{xiv}^e siècle, et que l'iconographie des monuments funéraires des anciens Pays-Bas témoignait de cette vision optimiste. Un changement se serait ensuite opéré vers 1350 : la mort, jadis la porte d'accès vers la vie éternelle, serait devenue un ennemi. Elle précisait

1 Philippe KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, 1, *Église cathédrale de Saint-Bavon*, Gand, L. Hebbelynck, 1857, p. 106-107.

ensuite qu'à partir du xvi^e siècle, les monuments funéraires flamands représentaient le pouvoir brutal et destructeur de la mort par des compositions effrayantes où était mise en avant la fragilité de la vie humaine, au lieu d'insister comme jadis sur l'espoir d'obtention du salut².

Pourtant, cette insistance sur l'effroi provoqué par la mort et sur l'absence d'ouverture vers une vie meilleure ne coïncide pas avec le rapport à la mort entretenu par la société baroque. Cette vision a pu être influencée par notre sensibilité contemporaine qui, face à la crainte de la mort, choisit de la dissimuler, de l'éloigner, voire de la rendre taboue. Il n'en était rien au xvii^e siècle, époque où la mort était pourtant omniprésente, au vu notamment de l'espérance de vie réduite. Afin de l'appivoiser, la société post-tridentine l'intégrait au cœur de la vie, en la liant étroitement avec la perspective du salut. Il ne s'agissait pas de la dissimuler, mais d'y penser au contraire au quotidien afin de bien vivre et bien mourir. La mort était nécessaire, voire souhaitable, car elle permettait d'accéder au salut promis³. Elle allait ainsi toujours de pair avec la vie, terrestre comme céleste.

Le même biais historiographique semble s'être appliqué à la notion de *Memento mori*, définie ici comme une catégorie d'objets à valeur symbolique en lien avec la fuite du temps et l'inéluctabilité de la mort, parmi lesquels les crânes, les sabliers, etc. Ce sont des motifs symboliques que l'on rencontre fréquemment sur les monuments funéraires, et en particulier au xviii^e siècle. Leur compréhension a pu souvent être réduite à l'insistance sur la brièveté de la vie, la vanité des choses terrestres et l'inéluctabilité de la mort⁴, dans la perspective antique. Pourtant, il s'agissait, dans le contexte catholique du xvii^e siècle, de représentations ambivalentes à caractère moral, où l'impermanence de la vie était indissociable de la résurrection⁵. À nouveau, les *Memento mori* ne peuvent être réduits à une pure réflexion sur la mort, car elle était intimement liée à la vie éternelle dans la pensée spirituelle de l'époque.

L'omniprésence de la mort au sein de la sculpture funéraire du xvii^e et début xviii^e siècle dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège reçoit dès lors un nouvel éclairage. Il ne s'agit pas tant d'introduire une réflexion effrayante sur la mort,

2 Christine VANTHILLO, «Van de catacomben naar de kerk. Het christelijk graf van de middeleeuwen tot aan de renaissance», *Kunst na het leven: grafmonumenten van de middeleeuwen tot in de 19^e eeuw*, *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 3, 1983, p. 91-97.

On retrouve des messages similaires, entre autres dans : André CHASTEL, «L'art et le sentiment de la mort au xvii^e siècle», *xvii^e siècle*, 37, 1957, p. 287 ; Émile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du xvi^e, du xvii^e, du xviii^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 206-216 et 222-227.

3 Michel VOVELLE, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux xvii^e et xviii^e siècles*, Paris, Gallimard, 1990, p. 57-77.

4 Enrico DE PASCALE, *La mort et la résurrection : repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2009, p. 86-87.

5 Imke LÜDERS, *Der Tod auf Samt und Seide. Todesdarstellungen auf liturgischen Textilien des 16. bis 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Kassel, Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal, 2009, p. 27 et 121 ; A. TAPIÉ (dir.), *Les vanités dans la peinture au xvii^e siècle : méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris, Paris-musées, 1990, p. 17-82.

mais bien sur l'espoir du salut. Mon but est ici de nuancer et préciser l'interprétation de plusieurs monuments funéraires baroques, en retraçant des connexions qui ont pu parfois être atténuées entre la mort et le salut, et entre le caractère éphémère des choses terrestres et l'éternité de la vie céleste. À une époque où la représentation de la mort se veut morale et spirituelle, je souhaite pouvoir affiner cette vision sotériologique et déterminer comment elle se traduit en sculpture, en analysant les valeurs adoptées par les représentations de la mort et en les confrontant avec des extraits de littérature édifiante contemporaine, en particulier des préparations à la mort. Je commencerai par questionner la valeur des personnifications de la mort telles qu'intégrées dans des scènes à dimension narrative. Cette première étape sera ensuite doublée d'une réflexion centrée sur la présence de crânes sculptés – seuls ou combinés avec d'autres motifs –, grâce à une confrontation entre sculpture funéraire, confessionnaux et petits objets de dévotion.

La mort personnifiée et la préparation à la mort

L'emploi de personnifications apparaît sur les monuments funéraires dès le ^{xiv}^e siècle en Italie, et à partir du ^{xv}^e siècle au nord des Alpes. Il s'agit alors principalement de personnifications de vertus des défunts⁶. Au ^{xvii}^e siècle s'y ajoutent le Temps et la Mort. Leur apparition est en réalité antérieure, car on les trouve déjà notamment dans les décors de funérailles et sur les catafalques, mais leur emploi se généralise durant le haut baroque⁷, et plus précisément à partir de 1650 dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège.

J'ai choisi ici de me concentrer uniquement sur les personnifications de la mort, mais il est intéressant de noter qu'on observe au ^{xvii}^e siècle un syncrétisme iconographique entre le Temps et la Mort. À partir de la Renaissance, le Temps commence à être représenté sous la forme d'un vieillard ailé, armé d'une faux, inspiré de Chronos/Saturne, et se charge des connotations négatives de la divinité antique, liée au déclin et à la mort⁸. Il s'associe dès lors à la Mort, représentée sous la forme d'un squelette ou d'un corps décharné, tout en en constituant une représentation moins dramatique⁹. Dans les monuments funéraires des anciens Pays-Bas, on peut observer que ces personnifications semblent interchangeables d'un point de vue iconographique, l'une et l'autre étant employées de façon indifférenciée et en échangeant leurs attributs, pour signifier l'avancée du temps menant inexorablement à la mort. Le cas du monument funéraire de Pierre de Meulenaere, sculpté par Marc Lefebvre

6 Claire MAZEL, *La mort et l'éclat. Monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes, PUR, 2009, p. 97-122; Erwin PANOFKY, *La sculpture funéraire, de l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995, p. 88-91.

7 Denis COEKELBERGHS (dir.), *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 56, 1979, p. 94.

8 Erwin PANOFKY, «Le Vieillard Temps», *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, p. 105-148.

9 M. VOVELLE, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000, p. 245.

en 1719 (Courtrai), est tout à fait représentatif de cette évolution : la composition est dominée par un squelette ailé tenant un sablier. Or l'iconographie de la Mort la présente généralement aptère, contrairement au Temps, dont le sablier est également l'attribut traditionnel.

Nous avons envisagé jusqu'ici de façon très générale la conception de la mort à l'époque baroque. À travers le prisme des monuments funéraires et de la littérature spirituelle, qui en constituent à la fois l'indice et le reflet, il est possible de s'approcher de façon plus précise de l'enseignement dispensé sur la mort et le salut.

Le monument de Jan Keurlinck et son épouse Catharina [Fig. 1], sculpté par Pieter I Scheemaeckers en 1688 pour l'église Saint-Georges (Anvers), permet de plonger plus en profondeur dans les préparations à la mort de l'époque. Il peut être perçu comme mettant l'accent sur la peur et l'inéluctabilité de la mort. L'élément central de la composition est en effet un sarcophage de marbre rouge, duquel surgit un squelette. Il tente d'y entraîner l'effigie du défunt en le saisissant par la manche, ce dernier essayant vainement de se dérober en s'écartant dans un mouvement d'effroi. Mais nul ne peut échapper à la Mort, comme le proclame la banderole gravée de l'inscription *Joseph effugit mulierem non mortem*, référence à l'épisode biblique de Joseph et la femme de Putiphar. Ceci fait écho aux introductions de nombreuses méditations sur la mort, notamment à plusieurs commentaires des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola :



Fig. 1. Pieter I SCHEEMAECKERS, monument funéraire de Jan et Catharina Keurlinck, 1688, marbre. Anvers, cathédrale Notre-Dame (anciennement dans l'église Saint-Georges).

Photo : auteure (2019).

«Le Premier Point de la Meditation, qui est de la nécessité de la mort, & de l'incertitude, tant de son heure, que de l'état où elle nous prendra, montre que n'ayant que le temps de cette vie mortelle pour ménager notre salut, [...] nous sommes obligez d'y travailler tout présentement le mieux qu'il nous sera possible; & de nous tenir toujours prests à partir d'icy, pour n'estre jamais surpris¹⁰.»

En présentant la mort comme inévitable, sans en savoir à l'avance l'heure ou la manière, il s'agit avant tout d'inciter les fidèles à bien vivre et bien mourir, afin de préparer leur salut. C'est de cette façon qu'il convient de comprendre le monument funéraire anversoïs. Ce choix iconographique peut également être perçu comme une marque d'humilité du défunt, qui n'a pas souhaité présenter son salut comme acquis.

Ce n'est pas le cas d'Adrien de Ghisels et Barbara Lucion, dont le monument funéraire a été sculpté par Renier Rendeux après 1738 (Liège) [Fig. 2]. On y voit les deux défunts représentés en buste regarder le spectateur avec calme et confiance, malgré la présence derrière eux d'un squelette drapé dans un linceul et brandissant un sablier, signe que leur heure est venue. Cela ne trouble pas le couple puisque, comme le proclame une partie de leur inscription funéraire, *In Deo spes nostra*. Ceci permet d'emblée de quitter le registre



Fig. 2. Renier RENDEUX, monument funéraire d'Adrien de Ghisels et Barbara Lucion, c. 1737, marbre. Liège, église Sainte-Catherine. Photo : auteure (2020).

10 Antoine VATIER, *La conduite de S. Ignace de Loyola menant une âme à la perfection par les Exercices spirituels*, Paris, Gaspard Meturas, 1650, p. 112.

terrestre, pour mettre l'emphasis sur l'espoir de la vie éternelle, conditionnée par la mort. C'est un message qui imprègne toute la littérature spirituelle autour de la mort de cette époque. Elle n'est pas à craindre, mais à accepter, voire à désirer, car il s'agit d'une étape indispensable à franchir pour accéder au salut, dont les portes ont été ouvertes par la mort du Christ et le rachat des péchés humains :

«De deure des Hemels is de Doodt. De rechtveerdighen willende saligh worden, die en vlienden de Doodt niet. [...] Dit leven aen den rechtveerdighen is een Doodt, ende de Doodt hem het leven.»

La porte du Ciel, c'est la Mort. Les justes, voulant être sauvés, ne fuient pas la Mort. [...] Cette vie est une mort pour les justes, et la mort est la vie¹¹.

Ce message est également au cœur du monument funéraire de Guillaume Martini et Anna de Tru, sculpté en 1684 par Jean Del Cour (Huy) [Fig. 3]. Au centre de la composition, un squelette ailé et un angelot en plein vol soutiennent une tenture frangée sur laquelle est inscrite l'épithaphe du couple défunt. Ces deux personnages sont construits de façon antithétique, adoptant une gestuelle et des postures inversées, ce qui permet d'interpréter le squelette comme une personnification de la mort, et de la naissance¹² ou de la vie¹³ pour l'angelot. Pourtant, les gestes de l'angelot sont à l'opposé de ceux qu'on attendrait d'une figure vitaliste, et ceux de la Mort sont surprenants pour une personnification macabre. Le regard de l'angelot est ainsi dirigé vers le bas et la gauche, tandis que le squelette regarde vers le haut et la droite. La position de leurs mains est également révélatrice : l'angelot tente de recouvrir les armoiries à cimier et lambrequin du couple défunt et leur inscription funéraire, alors que la Mort les découvre en repoussant le pan opposé de la draperie. Au vu de tous ces éléments, on peut considérer que ce monument représente la fin de la vie terrestre, perçue comme positive grâce à l'espérance chrétienne de la vie éternelle. La vie des défunts s'achevant est représentée par l'angelot recouvrant l'inscription funéraire (celle-ci aborde essentiellement les rites mémoriels prévus) et les armoiries : tout ce qui était lié à leur vie terrestre tombe dans l'oubli. Mais la Mort leur ouvre au contraire une nouvelle voie vers la vie éternelle. Et c'est cette nuance d'espoir qui domine finalement la composition. En effet, la dynamique globale de la composition, rythmée par trois obliques sécantes, est ascendante et représente ainsi l'ascension de l'âme des défunts, menée aux cieux. Les lignes de force qui partent du squelette pour y revenir témoignent de l'importance accordée au sein de la composition à l'espoir permis par la Mort, qui surpasse finalement la peur et la douleur liées à la fin de la vie terrestre.

11 Geeraerd VAN WOLSSCHATEN, *De doodt vermaskert met s'werelts ydelheyt*, Anvers, Petrus Bellerus, p. 212-214. Comme le montre cet extrait, l'importance donnée à la mort et au salut peut conduire à une dépréciation de la vie sur terre, comparée à une vallée de larmes.

12 Hadrien KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. 1. Arrondissement de Huy. Tombes et épitaphes 1000-1800*, Namur, les Éditions namuroises, 1999, p. 246.

13 Michel LEFFITZ, *Jean Del Cour 1631-1707. Un émule du Bernin à Liège*, Bruxelles, Racine, 2007, p. 81.

Notons qu'une telle iconographie d'un squelette ailé portant une draperie ou un médaillon est assez rare au sein de la sculpture funéraire des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège, mais est en revanche plus répandue en Italie, en particulier dans les monuments réalisés par Bernini¹⁴. Ce n'est pas un hasard qu'une inspiration romaine transparaisse dans les réalisations de Jean Del Cour, qui a voyagé à Rome et était un émule du sculpteur italien.

Il est également intéressant d'observer que la sculpture funéraire baroque fait toujours le choix de représenter la Mort au moyen de squelettes, mais jamais de corps morts ou en décomposition réalistes. Et les représentations de transis, attestées jusqu'au XVI^e siècle, deviennent pratiquement inexistantes, ou sont alors le signe d'archaïsmes hors des centres de création artistique. Les squelettes ne sont pas des représentations individualisées, ou des miroirs tendus aux vivants en une vision de leur état futur, mais plutôt le symbole du moment de la mort, de l'*hora mortis*.

C'est ce que met en scène le monument de l'évêque Eugène d'Allamont (Gand, Jean Del Cour, 1667-1672) [Fig. 4], devant lequel le spectateur



Fig. 3 (en haut). Jean DEL COUR, *monument funéraire de Guillaume Martini et Anna de Tru*, 1684, pierre et marbre. Huy, musée communal (anciennement dans l'église Saint-Mengold).

Photo : © KIK-IRPA, Bruxelles.

Fig. 4 (en bas). Jean DEL COUR, *monument funéraire d'Eugène Albert d'Allamont*, 1667-1672, marbre et bronze. Gand, cathédrale Saint-Bavon. Photo : Cedric Verhelst (2022), www.artinflanders.be.

14 E. PANOFKY, «*Mors vitae testimonium*. The positive aspect of death in renaissance and baroque iconography», *Studien zur toskanischen kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23 mars 1963*, Munich, Prestel, 1964, p. 222-223. Par exemple, les monuments funéraires d'Alessandro Valtrini (1636), Ippolito Merenda (1636-3638) et Maria Raggi (1643).

semble assister à une véritable action théâtrale. Le prélat y est représenté agenouillé devant une Vierge à l'Enfant, un squelette de bronze doré s'interposant entre eux. Il semble tenter de parlementer sans crainte avec la Mort, comme pour lui demander de le laisser s'approcher de la Vierge et de l'Enfant. Il s'agit donc à nouveau d'une représentation du moment de la mort du défunt, comme exprimé par la banderole tenue par le squelette: *Statutum est hominibus semel mori*¹⁵ (Hébreux, 9:22, Le sort des hommes est de mourir une seule fois); la fin du verset précisant «après quoi advient le jugement». La mort est vécue de façon sereine par l'évêque, car elle lui permet d'accéder au salut, présenté ici comme déjà acquis, grâce à la bénédiction de l'Enfant (son socle précisant *Hora mortis suscipe*, Reçois-nous à l'heure de notre mort). Mais d'autres éléments sont ajoutés à la composition. Derrière le prélat se trouve un ange, peut-être son ange gardien. Ses cheveux sont rejetés en arrière, de même que son vêtement plaqué sur ses cuisses et dont un pan vole autour de ses chevilles, donnant l'impression du souffle divin et d'un vif mouvement vers l'avant, comme s'il s'était précipité au secours du prélat face à face avec la Mort, ce qu'explicite l'inscription présente sur son socle (*Tu nos hab hoste protege*, Tu nous protèges de l'ennemi). Ces deux inscriptions, extraites de l'hymne *Maria Mater gratiae*, fonctionnent comme des didascalies, et permettent de souligner la présence de l'ange et de la Vierge à l'Enfant en tant qu'intercesseurs privilégiés qui accompagnent le fidèle au moment du Jugement. C'est un message qu'on retrouve également dans les préparations à la mort:

«Suppliez [Dieu] par les mérites de la mort de son Fils, qu'il vous prépare à une bonne mort: Implorez la protection de la Sainte Vierge, & des Saints, &c¹⁶.»

Comme dernier exemple, le monument funéraire des abbés de Grimbergen, réalisé en 1710 [Fig. 5], permet d'évoquer l'immortalité terrestre et céleste. La composition en portique accueille en son centre un sarcophage de marbre rouge, sur lequel se tiennent à gauche le Temps, représenté sous la forme d'un Vieillard ailé armé d'une faux, et à droite la Mort, personnifiée par un squelette drapé dans un linceul. Toutes deux présentent au spectateur un long *rotulus*, sur lequel le Temps vient inscrire le nom de tous les abbés défunts depuis 1128¹⁷. La niche qui leur est réservée est plutôt étroite et peu profonde, et ne suffit pas à contenir le groupe sculpté qui en déborde de tous côtés et fait irruption dans l'espace physique des spectateurs, leur assurant une grande présence plastique¹⁸. La clé de lecture de la scène nous est à nouveau donnée grâce à l'inscription latine présente au niveau du cartouche timbrant l'architrave, *CoMpUtresCent seD resUrgent* (qui est également un

15 On retrouve ce verset dans de nombreuses préparations à la mort, parmi lesquelles: David DE LA VIGNE, *Miroir de la bonne mort*, s. l., s. éd., 1673.

16 Saint François de SALES, *Introduction à la vie dévote*, Bruxelles, François Foppens, 1709, p. 40.

17 Antoinette HUYSMANS, «De praalgraven en epitafen van de 16^e, de 17^e en de 18^e eeuw», *Kunst na het leven*, op. cit., p. 106.

18 Paul PHILIPPOT et al., *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, Liège, Mardaga, 2003, p. 659.

chronogramme). Les abbés sont en effet morts (*computrescent*), ce que soulignent les nombreux symboles disséminés au sein de la composition : l'angelot en larmes allongé sur le sarcophage tenant un flambeau éteint et un sablier renversé, et le serpent se mordant la queue passant à travers l'orbite vide d'un crâne couronné de laurier, flanqué d'ailes d'oiseau et de chauve-souris et surmonté d'un sablier. Tous ces éléments font allusion au temps qui s'écoule jour après nuit et au cycle de la vie humaine, qui conduit inexorablement de la naissance à la mort. Mais (*sed*), en opposition à cette symbolique, l'ensemble comprend également deux torches imposantes, qui font écho à celle de l'angelot, mais allumées cette fois d'un feu vif bien qu'elles soient renversées. De plus, au centre du fronton brisé se déploient les armoiries de l'abbaye tenues par deux putti debout sur de luxuriants

festons végétaux, image vitaliste (*resurgens*). La vie terrestre des abbés s'est donc achevée, ils sont morts mais ils ont accès à la vie éternelle promise par le sacrifice du Christ. De plus, la mort leur a permis de devenir immortels dans le monde des vivants, car leurs noms sont gravés à jamais dans le *Liber Mortis* et sur leur monument funéraire de marbre. La mort permet de célébrer la *memoria* des défunts et de les ancrer dans l'histoire collective de la communauté monastique, par le biais de leur monument funéraire.

Précisons que cette représentation trouve à nouveau ses origines à Rome. L'exemple le plus connu est sans doute le monument funéraire du pape Urbain VIII sculpté par Bernini dans la basilique Saint-Pierre de Rome (1628-1647). La Mort, sous la forme d'un squelette ailé en bronze doré, est occupée à graver en lettres d'or dans le *Liber Mortis* le nom du pontife défunt, tandis qu'on distingue à la page précédente le nom de son prédécesseur, Grégoire XV.



Fig. 5. Théodore VERHAEGEN ou Guillaume I KERRICX, monument funéraire des abbés de Grimbergen, 1710, marbre. Grimbergen, basilique Saint-Servais. Photo : auteure (2019).

Ce dernier monument est particulièrement représentatif de l'ambivalence qui se trouve au cœur de la sculpture funéraire des anciens Pays-Bas et de la principauté de Liège, entre mort et vie, et entre monde terrestre transitoire et monde céleste éternel. Mais peu importe si la symbolique des monuments funéraires penche plus d'un côté ou de l'autre, car elle nous parle toujours du salut, à l'image des préparations à la mort de la même époque. Les monuments funéraires semblent ainsi se faire le miroir de l'enseignement dispensé dans la littérature spirituelle autour de la mort, du salut et de la meilleure façon de s'y préparer. Plus encore, j'estime que la sculpture funéraire prend également activement part à la pastorale sur la mort, en formant un contrepoint visuel aux ouvrages de spiritualité, qui sont justement peu illustrés à cette époque. Les monuments semblent conçus dans une perspective didactique : dispenser un enseignement concret sur la mort¹⁹, dans l'optique d'aider les vivants à se préparer à bien mourir à leur tour. La sculpture funéraire permet ainsi d'insister sur l'importance de ne pas craindre la mort, car elle ouvre la porte du Ciel aux justes, dont les péchés ont été rachetés par le sacrifice du Christ. Le rôle d'intercession de la Vierge et des saints est également souligné. Remarquons que les monuments funéraires envisagés commémorent des défunts appartenant à des classes sociales hautes, dont des évêques et des abbés, ce qui permet d'en renforcer la valeur d'enseignement spirituel.

Mais nous n'avons pas encore abordé quelles étaient concrètement les recommandations faites afin de bien se préparer à la mort et gagner ainsi son salut. Outre le fait de mener une vie vertueuse, de prier et de se confesser, il est également recommandé de méditer quotidiennement sur la mort, d'y penser chaque jour en se représentant son propre trépas (*quotidie morior*), ainsi que celui des saints, jugés inspirants, et en particulier celui de la Vierge, modèle de la bonne mort depuis le Moyen Âge. La Passion du Christ est également particulièrement importante dans les méditations recommandées, car c'est elle qui permet l'espoir de résurrection²⁰. Une des origines de ces méditations sur la mort se trouve dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, qui ont exercé une influence certaine sur les recueils de méditation postérieurs²¹. Pour aider les fidèles, les crânes ou une image de la mort sont des instruments de méditation fréquemment recommandés²². Outre leur vocation

19 J.-C. CRIVELLI, art. cit., p. 291-292. Cette fonction a notamment été développée par Jan DE JONG, «Devoot door de dood. Het grafmonument van kardinaal Everhard de la Marck in Luik», *Devotie. Stichting Groniek*, 215, 2018, p. 123-132.

20 Daniel ROCHE, «"La Mémoire de la Mort": recherche sur la place des arts de mourir dans la Librairie et la lecture en France aux XVII^e et XVIII^e siècles», *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1976, n° 1, p. 77 et 102; Marcel BERNOS, «*Le Religieux mourant* (1717) ou comment se préparer à la mort dans un livre», dans R. Bertrand, A. Carol et J.-N. Pelen (dir.), *Les narrations de la mort*, Aix-en-Provence, PUP, 2005, p. 25-37.

21 J.-C. CRIVELLI, «Vivre dans la pensée de la mort ou relire le XVII^e siècle», *Échos de Saint-Maurice*, 72, 1976, p. 289-292.

22 *Notitie appartenenti a gli Esercitij spirituali di S. Ignatio Loiola*, Bologne, Vittorio Benacci, 1687, p. 73. Cité par Corinna RICASOLI, «"Memento Mori" in Baroque Rome», *The Arts and Jesuit Influence in the Era of Catholic Reform. Studies: An Irish Quarterly Review*, 104, n° 416, 2015/2016, p. 459.

didactique, les monuments funéraires peuvent-ils être perçus comme des instruments spirituels grâce à la présence de crânes sculptés dans leurs compositions ?

Les crânes, instruments de méditation sur le salut

Outre les personnifications, la mort est également symbolisée sur la sculpture funéraire des anciens Pays-Bas et de la principauté de Liège par des combinaisons de motifs, dont des crânes, des ossements, des sabliers, des ouroboros, des faux, des bûches, des flambeaux renversés ou éteints, etc., comme sur le monument des abbés de Grimbergen [Fig. 5]. Ces motifs apparaissent déjà de façon ponctuelle au ^{xvi}^e siècle, mais à partir des années 1620, ils se combinent en abondance sur la majorité des monuments funéraires. Par leur démultiplication et leur relégation aux marges des compositions, ils ont une valeur ornementale. Et s'ils ont une valeur plastique très présente, voire structurante, leur valeur symbolique forte permet d'identifier également la dimension funéraire des monuments²³.

Parmi tous ces motifs, les crânes sont l'un des plus récurrents sur la sculpture funéraire, mais il s'agit également d'une représentation très répandue au ^{xvii}^e siècle. Ils sont ainsi l'attribut de saint Jérôme et de sainte Marie-Madeleine, et de nombreux autres saints de la Contre-Réforme, par exemple Charles Borromée. Au-delà d'être un simple attribut, les crânes étaient également des instruments de piété, et servaient de support dévotionnel²⁴ en relation avec la préparation individuelle à la mort et au salut. Ces pratiques sont documentées visuellement, notamment à travers des représentations de personnages sacrés méditant sur un crâne. Par exemple, une gravure réalisée par



Fig. 6. Monument funéraire de François Henson, c. 1732, pierre. Arlon, musée archéologique.
Photo : © KIK-IRPA, Bruxelles.

23 C. MAZEL, *op. cit.*, p. 97-122 ; Cynthia LAWRENCE, *Flemish baroque commemorative monuments 1566-1725*, New York, Garland, 1981, p. 191-196.

24 Naomi SPEAKMAN, « Memento Mori beads. Collecting histories and contexts », dans S. Perkinson, *The ivory mirror. The art of mortality in Renaissance Europe*, Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 2017, p. 209.

Anna Maria Siseram au début du ^{xviii} siècle (Gruuthusemuseum, Bruges), présente saint François d'Assise, touché par la grâce, méditant sur un crâne et le Christ en croix. En contexte funéraire, le monument de François Henson (1732, Arlon) [Fig. 6] présente le défunt couché sur son lit de mort, avec à ses côtés un ange qui soulève le voile qui lui couvrait le visage et semble vouloir l'emmener vers le Christ en croix. Sous son coude droit se trouve un crâne, et il tient un crucifix dans sa main gauche. Le monument pourrait ainsi signifier au spectateur que le défunt a vécu une bonne mort, préparée par la méditation sur la mort et le salut par le biais de ces deux instruments de piété, et qu'en récompense, il accède aux cieux.

Au-delà de représentations, des crânes sculptés directement utilisés dans cadre spirituel ont également été conservés, notamment des perles de chapelets ou de rosaire sculptées en forme de crânes, souvent en ivoire. Il peut soit s'agir de simples crânes, ou de perles à plusieurs faces, comme la perle bifront représentant sur une face un visage de femme et sur l'autre un crâne en décomposition couvert de vermine conservée au musée Mayer van den Bergh à Anvers (1500-1550) [Fig. 7]. La présence de crochets métalliques atteste bien que la perle faisait partie d'un ensemble, sans doute un chapelet. Ces perles peuvent être mises en relation avec des objets autonomes, comme des crânes de plus grandes dimensions, des petits cercueils, des squelettes ou encore des sabliers sculptés²⁵. Au-delà d'un regard



Fig. 7. *Perle de chapelet*, 1500-1550, ivoire. Anvers, musée Mayer van den Bergh (inv. MMB.0453).
Photo : Bart Huysmans, Museum Mayer van den Bergh.

²⁵ Sophie BALACE, Alexandra DE POORTER (dir.), *Entre paradis et enfer. Mourir au Moyen Âge, 600-1600*, Bruxelles, Fonds Mercator, p. 276-280.

porté sur la fugacité de la vie et la mortalité humaine²⁶, l'iconographie plus complexe de certains de ces objets de prière démontre bien leur lien avec la méditation sur la mort et le salut.

Prenons par exemple une noix de chapelet en buis en forme de crâne, conservée aux Musées royaux d'art et d'histoire (Bruxelles) [Fig. 8]. Deux scènes ont été sculptées à l'intérieur et sont visibles une fois l'objet ouvert. Il s'agit d'une représentation de la Faute originelle et de la crucifixion. Cette association invite à une méditation autour du péché et de son rachat par le sacrifice du Christ, garantissant ainsi le salut de l'humanité. Ces noix de chapelet sculptées sont une production virtuose, destinée à une élite amatrice d'art. Mais elles n'avaient pas qu'une vocation esthétique, comme l'a démontré Reindert Falkenburg. Le travail extrêmement

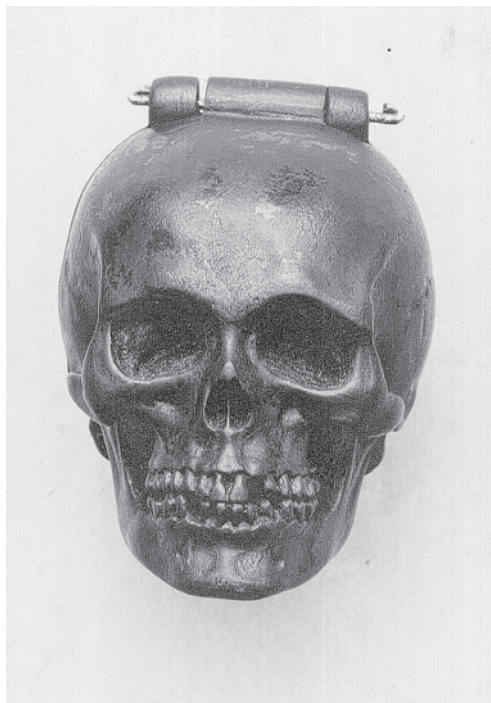


Fig. 8. *Noix de chapelet*, 1500-1600, buis. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire (inv. 5336).
Photo : © KIK-IRPA, Bruxelles.

26 Stephen PERKINSON, «Death commodified: Macabre Imagery on Luxury Objects, c. 1500», dans S. PERKINSON, N. Turel (dir.), *Picturing Death 1200-1600*, Leiden/Boston, Brill, 2021, p. 278-307 propose de nuancer la perception de ces objets en évoquant leurs aspects anatomiques ou encore humoristiques, mais jamais leur fonction spirituelle, qu'on retrouve chez Philippe MAILGOUYRES, «Chapelets et têtes de mort: *memento mori* ou bonne comptabilité?», dans S. Motsch, *Même pas peur! Collection de la baronne Henri de Rothschild (1874-1926)*, Paris, Somogy, p. 61-64.

minutieux du bois fait que tous les détails ne peuvent être appréciés à l'œil nu, mais sont laissés à l'imagination. Ces perles, qui soutiennent de façon tactile la prière comptée, permettent ainsi de nourrir la méditation tout en stimulant visuellement l'imagination des fidèles, sur le modèle prôné par la *devotio moderna*²⁷.

La même signification se retrouve en raccourci sur les perles bifronts représentant le Christ combiné avec un crâne, en allusion au Golgotha, lieu «du crâne» où Adam aurait été enterré. Par les thèmes traités, ces perles se font donc écho du message des préparations à la mort : il faut méditer sur la mort afin de bien s'y préparer, car elle permet d'accéder au salut promis suite au rachat des péchés au moment de la Passion. Le lien ainsi établi entre perles en forme de crânes et méditation sur la mort et le salut peut encore être renforcé si l'on considère que ces chapelets étaient employés dans le cadre de prières visant à obtenir des indulgences personnelles ou pour l'âme de défunts au purgatoire, sur le modèle anachronique du chapelet de Notre-Dame du Suffrage, dit chapelet des morts (qui a été créé en 1873)²⁸.

Cependant, il est encore difficile d'établir un lien tangible entre les instruments de piété que sont les perles sculptées et les crânes présents sur les monuments funéraires, étant donné le décalage chronologique et le changement d'échelle. En effet, il n'existe que très peu de perles de chapelets en forme de crâne au XVII^e siècle. S'ils continuent de se manifester sur des objets du quotidien, comme des bijoux, des horloges ou des pipes, ils apparaissent également sur des meubles religieux. Ainsi, des crânes sont sculptés de façon régulière sur les confessionnaux au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas, notamment en tant qu'attribut de sainte Marie-Madeleine, très présente en tant qu'incarnation de la pénitence. Mais on retrouve également des crânes combinés avec d'autres éléments iconographiques qui permettent de les placer à nouveau dans le cadre de la méditation sur la mort et le salut. En effet, le sacrement de la confession faisait partie intégrante de la préparation à la mort au XVII^e siècle et de nombreux ouvrages soulignaient l'importance pour la rédemption de se confesser avant de mourir, mais également durant toute la vie :

«[le Malade] doit se confesser afin de se préparer à bien mourir. [...] Cela apprend au malade à ne se pas contenter d'une confession ordinaire & particulière, mais d'en faire une générale de toute la vie²⁹.»

«Uyt het Ghebedt comt berouw der sonden ende bekeering van een quaet leven, een bekentenis van sijn eyghen fouten, verweckt tranen die af-wassen de sonden ende alle smetten vande ziel, die zijn fouten en sonden niet en belydt en can tot geen berouw gheraken.»

27 Reindert FALKENBURG, «Prayer nuts seen through the “eye of the heart” (106-141)», dans F. Scholten, *Small Wonders: Late-Gothic Boxwood Micro-Carvings from the Low Countries*, Amsterdam, Rijksmuseum, p. 106-141.

28 P. MALGOUYRES, art. cit., p. 62-64.

29 D. DE LA VIGNE, *op. cit.*

De la Prière vient le repentir des péchés et la pénitence d'une mauvaise vie, la confession de ses fautes bonnêtes produit des larmes qui lavent les péchés et toutes les taches de l'âme, celui qui ne confesse pas ses fautes et ses péchés ne peut pas venir au repentir³⁰.

Prenons par exemple l'un des confessionnaux de l'église Saint-Charles-Borromée (Anvers, Jan Pieter I van Bourscheit, vers 1720, fig. 9). L'ange à gauche de la cellule centrale tient une pelle et deux tibias croisés, évocation d'Adam et du péché originel racheté par la mort du Christ, comme sur les chapelets. Son pendant tient un crâne sur lequel il semble méditer, la tête appuyée sur son index en une posture qui n'est pas sans rappeler la gravure représentant un squelette méditant sur un crâne, présent dans le traité de Vésale³¹, et celle de François Henson sur son monument funéraire [Fig. 6]. De plus, le médaillon à gauche du confessionnal représente la mort de saint Ignace de Loyola à Rome, avec son âme emportée aux cieux par deux anges³². Sur le médaillon central figure le Bon Samaritain, également en lien avec le salut puisque cette parabole est la réponse du Christ à la demande « Que dois-je faire pour avoir la vie éternelle ? » Tous les éléments du confessionnal résonnent entre eux pour placer le fidèle dans des dispositions favorisant la confession³³, tout en rappelant l'importance de la pénitence et la charité pour l'obtention de la rédemption puis du salut, en employant des repères visuels desquels les croyants étaient familiers dans le cadre de leur préparation à la mort. L'ange méditant sur le crâne invite ainsi chacun à penser à sa propre mort, et à se confesser afin de bien mourir et être mené aux cieux, sur



Fig. 9. Jan Pieter I VAN BAURSCHUIT, *confessionnal*, c. 1720, bois. Anvers, église Saint-Charles-Borromée. Photo : auteure (2023).

30 Cornelis DE BIE, *Den weerschyn van het leven inde Doodt*, Anvers, Gonzael van Heylen, 1680, p. 73-74.

31 André VÉSALE, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Joannis Oporini, 1543, p. 164.

32 Charles VAN HERCK, « Antwerpse gestoelten uit de baroktijd », *Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen*, 27, 1953-1954, p. 79.

33 Merci à Antonin Liatard pour son aide concernant les confessionnaux anversoïis.

le modèle d'Ignace de Loyola (qui est, rappelons-le, l'auteur d'exercices spirituels sur la base desquels des commentateurs ont ajouté des méditations sur la mort à l'époque post-tridentine).

Citons encore l'un des confessionnaux de l'église Saint-Paul à Anvers (Pieter I Verbruggen, 1657-1659, fig. 10), où les deux anges encadrant la loge du confesseur portent comme attribut un crâne et un sablier. À leurs côtés se trouvent deux saints, André et Catherine, tous deux accompagnés de l'instrument de leur martyre (la croix et la roue brisée). À nouveau, la confession est ici placée dans le cadre de la préparation à la mort, en mettant l'accent sur le désir d'une mort juste, en suivant le modèle des deux saints qui ont préféré mourir en chrétiens et rejoindre les cieux que de vivre hors de leur foi. Ceci rejoint le message de certains monuments funéraires présentant la mort comme quelque chose à ne pas craindre, mais plutôt à désirer. Ajoutons encore un des confessionnaux de l'église à Saint-Amand (Jean-Baptiste de Vree, 1669), où un ange tient un crâne et une pelle, et l'autre un chapelet, ce qui permet de faire écho à l'importance de la prière pour le salut personnel et celui des âmes défuntes, comme nous l'avons abordé précédemment.



Fig. 10. Pieter I VERBRUGGEN, *confessionnal*, 1657-1659, bois. Anvers, église Saint-Paul. Photo : auteure (2023).

Ainsi, au XVII^e siècle, une époque où la pensée de la mort se voulait quotidienne, elle est représentée de façon abondante dans l'univers visuel des fidèles, en particulier sous la forme de crânes. Ceux-ci abondent dans la sphère privée, sur de petits objets ou des retables domestiques, et sur le mobilier monumental des églises, où ils se combinent à d'autres motifs. Or, dans le cadre plus particulier de la préparation à la mort, les crânes sont présentés comme des instruments de piété destinés à soutenir la méditation sur la mort, la rémission des péchés permise par la Passion, et le salut. Les monuments funéraires, bien que n'ayant pas de fonction spirituelle prédéfinie, sont sans doute les représentations qui condensent et appellent le plus une réflexion autour de la mort et de l'espoir du

salut. Les crânes présents sur la sculpture funéraire devaient ainsi très certainement résonner avec tout cet environnement visuel contemporain, et encourager les fidèles à méditer sur leur propre mort afin de gagner leur propre salut, et prier pour celui des âmes défunt³⁴.

La sculpture funéraire, entre terre et cieux

En brossant un survol des représentations de la mort au sein de la sculpture funéraire des anciens Pays-Bas et de la principauté de Liège aux ^{xvii}^e et début ^{xviii}^e siècles, confrontées à d'autres typologies d'objets et à la littérature spirituelle contemporaine, mon objectif premier était de pouvoir en déconstruire la perception macabre. Si elles rappellent la fugacité de la vie et l'inéluctabilité de la mort, l'accent est surtout mis sur le salut, ce qui coïncide en tout point avec la perception de la mort de cette époque. La présence de la mort permet de confronter les fidèles à l'espoir de résurrection de celui qui est commémoré, et les encourage également à gagner leur propre salut³⁵.

Mais cela me permet en outre de préciser la compréhension de la sculpture funéraire et de ses usages au ^{xvii}^e siècle. La fonction de commémoration des monuments funéraires, traditionnellement perçue comme profane, est largement établie. Ils contribuent également au salut des défunts, d'abord en appelant les vivants à intercéder en faveur des âmes du purgatoire; mais ils y contribuent aussi de façon active grâce aux effigies animées qui continuent à prier pour leur salut par-delà la mort. Si l'on considère également les monuments funéraires comme dispensant un enseignement autour de la préparation à la mort, et comme instruments de méditation, cela permet de leur attribuer une véritable portée didactique (théorique) et spirituelle (pratique), bien qu'ils n'aient pas de fonction liturgique clairement définie. Les monuments funéraires se placent ainsi à l'intersection entre la sphère religieuse et la sphère profane, invitant à rendre poreuses ces catégories traditionnelles.

Cela permet également de décroquer des mondes aujourd'hui séparés. La sphère des vivants et celle des morts coexistaient au ^{xvii}^e siècle dans les églises notamment par le biais de prières et de messes commémoratives (dont la demande était alors importante), ce qui se manifeste visuellement par l'omniprésence des tombeaux et dalles funéraires dans les lieux de culte. L'interface entre ces deux sphères était les monuments, qui permettaient de faire agir et réagir les vivants et d'instaurer ainsi un dialogue. Le fait qu'ils stimulent la prière et la méditation des vivants sur leur propre salut pourrait être perçu comme une volonté des défunts de se rendre utile auprès de ceux dont ils espèrent l'intercession. Ceci place les monuments funéraires au cœur d'un système d'échanges visant à garantir le salut de toute la communauté et basé sur une forte solidarité, même par-delà la mort.

34 I. LÜDERS, *op. cit.*, p. 120-121; P. MALGOUYRES, art. cit., p. 64.

35 Cécile TREFFORT, « Gestes et rites d'accompagnements de la mort au Moyen Âge », dans S. Balace, A. De Poorter (dir.), *op. cit.*, p. 116-118; C. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 117-131.

Table des matières

Isabelle CHARDONNIER	
Préface.....	11
Yves COATIVY, Ilona HANS-COLLAS, Didier JUGAN, Danielle QUÉRUEL	
Introduction	13

1 - MORT ET SOCIÉTÉ

INTERCESSION ET ÉPIDÉMIES

Jyrki NISSI	
Devotion to Saints around a Medieval Deathbed	23
Timothée SÉBERT	
Des bubons pour voir la mort venir. Bubon pesteux et théorie médicale dans la littérature française (xiv ^e -xv ^e siècles)	35
Cristina BOGDAN	
Le grand vainqueur de la peste : saint Charalampe dans l'iconographie religieuse de l'espace roumain (xviii ^e -xix ^e siècles)	43

DROIT DU SANG, TESTAMENT, OBIT ET DEVOIR DE MÉMOIRE

Marco PICCAT	
Le test ADN au Moyen Âge.....	57
Laurent GUITTON	
Démocratisation d'une pratique ou distinction des élites ? Les fondations de messes pour les morts à Dinan au temps des Danses macabres (xv ^e -xvi ^e siècles)	71
Éva GUILLOREL	
Les pratiques testamentaires dans la Basse-Bretagne d'Ancien Régime : l'apport documentaire des plaintes en langue bretonne	87
Yann CELTON	
Le rite de proëlla à Ouessant. Célébrer l'absence aux confins du monde	103

2 - LE MACABRE DANS L'ART

DANSES MACABRES EN FRANCE

Ilona HANS-COLLAS

D'hier à aujourd'hui. Perception et réception des Danses macabres peintes en France, un focus sur la Bretagne 121

Justine DUFRESNE

La figure de la sorcière dans la *Danse macabre des femmes* (1491) de Guyot Marchant : une image inédite ? 145

Fabrice GRANOUILLET

La Danse macabre d'Albert Boudon-Lashermes 163

THÈMES ET ART MACABRES AU MOYEN ÂGE

Francesc MASSIP BONET

Danse et macabre dans la culture occitano-catalane : le tableau de Bar-de-Lòp et d'autres exemples provençaux 175

Laurent UNGEHEUER

Les motifs macabres dans l'atelier du Maître de Bedford et son entourage : originalités, influences iconographiques et stylistiques 193

THÈMES MACABRES AUX XVII^e-XVIII^e SIÈCLES

Sophie OOSTERWIJK

'Sad and miserable endings': Laurens van Zanten's *Treur-tooneel der doorluchtige vrouwen* (1699)..... 207

Monica ENGEL

Understanding the late 18th century with the help of a Dance of Death. From a religious medieval *Memento Mori* to an Enlightened *Danse Macabre*..... 227

Elise PHILIPPE

Un baroque macabre ? Étude visuelle et spirituelle de la mort allégorique... 241

3 - LA MORT DANS LES LIVRES

LA MORT DANS LA LITTÉRATURE ÉDIFIANTE

Johnatan MARIN GALLO

Regarder les mots et écouter les peintures. La peinture murale de la Danse macabre de Kernasclédén à la lumière des sermons de saint Vincent Ferrier 261

Thierry CLAERR

- La vie, la mort et les œuvres de Gilles de Kerampuil (vers 1530-1578)
pour le salut des Bretons 279

Anca Elisabeta TATAY / Cornel TATAI-BALTĂ

- La mort comme seuil : l'imaginaire du grand passage dans le graphisme des
livres roumains anciens (XVII^e-XIX^e siècles) 295

ALLÉGORIES LITTÉRAIRES

Maxime KAMIN

- «Lors sont en ung sacq mis arriere / Pietons et roy comme en bierre» :
jeu d'échecs et représentation du trépas dans les lettres médiévales
(XII^e-XV^e siècles) 313

Danielle QUÉRUEL

- Le cimetière de Fresche Memoire dans *Le Chevalier Délibéré* d'Olivier
de La Marche 325

Mary Beth WINN

- Les «Figures de la Mort» : des *Loups ravissans* de Robert Gobin aux livres
d'Heures de Guillaume Godard 339

MYTHES ET LITTÉRATURE

Marie-Dominique LECLERC

- Le Bonhomme Misère, de la Bibliothèque bleue troyenne à la Bretagne 355

Gianluca RUGGERI FERRARIS

- Un tourbillon de mo(r)ts : la *Danse des morts* de Flaubert dans la spirale de
l'imaginaire macabre 369

Fabienne POMEL

- Macabre et Danse macabre dans *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire
illustré par Derain : rémanences médiévales, extrapolation et
contamination 381

4 - MONUMENTS FUNÉRAIRES

OSSUAIRES EN BRETAGNE

Michèle BOCCARD

- Les ossuaires en Bretagne à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne.
Évolutions architecturales et pratiques funéraires 397

Didier JUGAN

- Les états et la mort, à partir des ossuaires de Ploudiry et de
La Roche-Maurice 417

Fany EGGERS

Les dernières heures des ossuaires bretons 435

TOMBEAUX, MONUMENTS FUNÉRAIRES ET CIMETIÈRES

Anne LAFRAN

«Cadavre exquis» : le transi de Jeanne de Bourbon-Vendôme.

Enquête en cours..... 457

Christine LEDUC-GUEYE

La représentation de la mort dans les monuments commémoratifs de la

Première Guerre mondiale peints dans les églises des Pays de la Loire..... 473

Christine BERTHOU-BALLOT & Katia LE GALL

La transmission mémorielle : le cas de la ville de Brest et de deux de ses

cimetières, Saint-Martin et Kerfautras..... 491

André CHABOT

Présents posthumes ou de l'art d'accommoder les restes 513