

## De la tragédie au drame : la mort, l'art et la société au XVIII<sup>e</sup> siècle

Dans l'étude des attitudes envers la mort, les sources iconographiques constituent un terrain privilégié. Si la mutation des comportements, observée dans les testaments du XVIII<sup>e</sup> siècle, recoupe sensiblement la fortune des manuels de préparation à la mort, l'évolution des cérémonies funèbres et la multiplication des interventions du pouvoir pour desserrer l'emprise de la mort, il est nécessaire de confronter concepts, actes et images. Les images ne leur sont ni superposables, ni identiques : elles jouent, dans l'imaginaire collectif, un rôle complémentaire. L'art, en effet, « ne traduit pas en signes des valeurs préalablement ; il élabore, conjointement, ses valeurs et ses représentations » (1). Si la réalité vécue inspire, bien sûr, les artistes, il n'entend pas reproduire une réalité globale mais sélectionner, au contraire, certains éléments de ce flot continu. Le monde extérieur ne fait que côtoyer ainsi, dans l'œuvre d'art, celui des représentations mentales.

La source qui m'autorise, ici, à parler de la représentation de la mort est donc iconographique. Elle joue un rôle non négligeable dans l'organisation de la cérémonie funèbre puisqu'il s'agit d'un faire-part envoyé par la famille du défunt ou un corps constitué à des particuliers. Elle est, dans cette étude, exclusivement rennaise. Et elle montre, à l'aube de la sensibilité moderne, comment l'on est passé de la tragédie au drame, et du macabre au morbide.

\*\*  
\*

---

(1) Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris 1967, p. 65.

Les premiers placards mortuaires dont on dispose portent les noms et prénoms du défunt, son métier ou sa qualité, éventuellement sa situation matrimoniale, ainsi que les indications d'usage concernant les cérémonies auxquelles « Messieurs et Dames » sont priés d'assister. Suit un *De Profundis*, et quelques lignes mentionnant les auteurs du faire-part. A ce texte imprimé en minuscules ou en capitales, en italique ou à l'anglaise, s'ajoutent deux gravures lorsque les placards mortuaires ne sont pas encadrés : dans 73 % des faire-part étudiés (2) datant de l'Ancien Régime, un médaillon d'une part et une vignette d'autre part sont, tout d'abord, les seuls éléments qui permettent au graveur d'exercer son talent sur une feuille de grande dimension (40×50 cm environ). Placé en tête de la feuille, le médaillon représente invariablement une tête de mort sur deux fémurs croisés en sautoir. Il donne tout de suite un ton macabre à la missive que le destinataire ouvre majestueusement. La fantaisie se limite aux poses choisies par le graveur (face, ou trois-quart face), au graphisme proprement dit qui nuance, notamment, les reliefs, et enfin à l'état de décomposition du chef : les graveurs rivalisent donc de réalisme dans les mâchoires édentées, les fémurs brisés, et la désintégration plus ou moins spectaculaire de la boîte crânienne. La vignette qui consiste toujours en un « V » nettement plus important que le reste du texte, orné d'attributs funéraires, offre des occasions supplémentaires de personnaliser le faire-part et marquer le lecteur : en noir et blanc, s'entremêlent ici des larmes et des palmettes, des catafalques qui témoignent d'une certaine sophistication, des génies ou des femmes pleurant sur leurs degrés, pelles, pioches, faux accompagnant les bières, des vases d'où s'échappent en volutes des parfums odoriférants, des fémurs croisés, une tête ricanante dans sa monstruosité, des bâtons de pèlerins arrivés au bout de leur voyage, ou encore des torches éteintes et des sabliers symboliques.


L'ornementation est sobre, dans un premier temps, mais cette sobriété même donne à la lettre de deuil son caractère spectaculaire. La mort aime les formes solennelles. Et bientôt un encadrement en quatre pièces vient transformer ce décor. Cette formule gagne rapidement du terrain : de 1733 à 1760, seuls 2 % des placards sont dotés d'un encadrement gravé ; cette pratique qui se fait de moins en moins rare entre 1761 et 1770 (11 % des placards de cette époque) connaît un premier essor entre

---


(2) Cette statistique porte sur 234 placards mortuaires de l'Ancien Régime conservés aux Archives départementales d'Ille-et-Vilaine (1 F 228, 12 Fa 3, 4, 5). Je reprends ici les grandes lignes d'une étude particulière, tant d'un point de vue sociologique qu'artistique, comprise dans ma thèse « *Régime des âmes, gouvernement des hommes : la mort en Bretagne aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* », université de Paris IV-Sorbonne, 2 tomes, Paris 1982. On trouvera dans cette thèse la totalité de l'étude consacrée aux placards mortuaires, notamment les problèmes de méthodologie, les statistiques complètes ainsi que l'aspect sociologique de la question.

LES PLACARDS MORTUAIRES AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

331



**MESSIEURS ET DAMES.**




VOUS êtes priés d'assister au Service de feuë Dame THOMASE BENARD, en son vivant Epouse de Monsieur Maître Joachim - Anne Blain, Sieur de Saint Aubin, Conseiller Avocat du Roy du Siége Présidial de Rennes; qui se fera demain Jeudy seize du present mois d'Avril mil sept cent trente-trois; à dix heures précises du matin dans l'Eglise & Paroisse de Saint Aubin, où elle est inhumée.


**DE PROFUNDIS**

*C'est de la part de Monsieur Blain de Saint Aubin, Avocat du Roy, de Monsieur Benard son Pere, et de toute la Famille.*

Placard Thomase Benard  
16 avril 1733



**MESSIEURS ET DAMES.**



VOUS êtes priés d'assister au Convoi, Service & Enterrement de Me. ETIENNE COSSON, en son vivant ancien Procureur au Parlement de Bretagne, décédé en sa Maison Place du Palais le 22 Février 1759. La conduite de son Corps se fera Vendredi vingt-trois defdits mois & an, à onze heures du matin, en l'Eglise & Paroisse de Saint Germain, où il sera inhumé.

**DE PROFUNDIS.**

C'est de la part de M. M. ses Enfans, ses Gendres, de leurs Epouses, & de toute la Famille.

Placard Étienne Cosson  
22 février 1759

1771 et 1780 (42 %) avant de devenir courante de 1781 à 1789 : à cette date, 82 % des lettres de deuil sont encadrées, pour rassembler connaissances et familles. Les gravures leur rappellent que la mort est à la fois un événement physique, social et métaphysique. Mais les représentations évoluent en une cinquantaine d'années.

— 1733 : la vignette du premier faire-part de décès, conservé à Rennes, montre *la Mort*, en os, baillant sur un fond noir semé de larmes et de deux fémurs croisés, lançant aux invités cette terrible invective : «AUJOURD'HUI A MOI — DEMAIN A VOUS»!

— 1786 : la vignette de l'un des derniers types de placard mortuaire de l'Ancien Régime, montre *le Temps*, en chair, vieillard ailé dont les yeux sont remplis d'étonnement, portant dans une main un discret sablier et dans l'autre une faux, planant au milieu d'un paysage antique où seul un portique envahi de verdure émerge d'un tas de ruines...

La première image qui s'impose, semble-t-il, aux graveurs pour convier l'assemblée à méditer sur le destin de l'homme, comme pour l'inciter à célébrer la disparition de ses semblables, n'est donc point chrétienne : on chercherait vainement une croix sur les premiers billets de convocation qui circulèrent à Rennes. La représentation de la mort est d'abord une illustration de la décomposition anatomique — le squelette — et plus précisément des zones les plus résistantes à ce travail — la tête et les fémurs —. On est loin de la représentation macabre du XIV<sup>e</sup> siècle où, comme sur le monument funéraire de l'évêque Antoine d'Orso (ob 1321) ou les fresques de Giotto à Assise, la mort, monstre velu aux quatre visages, prenait l'apparence d'un démon (3). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la force diabolique et le bestiaire des hantises du Moyen Age finissant ne sont plus de ce monde. Mais le squelette, dépouillé des horreurs que le monde médiéval lui prêtait, réduit à sa plus simple expression, rendu à l'état de symbole, reste l'enseigne de la mort.

L'affranchissant de son caractère de personnage hideux, le graveur lui enlève aussi son agressivité. Sans se transformer pour autant en image aimable, la mort n'est donc plus représentée dans une danse macabre, dans cette ronde infernale où elle entraînait autrefois ses partenaires rétifs (4). Il n'y a pas de faux géante pour renverser en un amas informe les êtres de toutes conditions. Il n'y a plus, comme dans les *Livres d'Heures*, de dard brandi majestueusement pour frapper de manière individuelle nobles et

(3) Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1952, p. 17.

(4) J.M. Clark, *The Dance of the death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow 1950.

gueux, bourgeois et misérables (5). Et elle n'est plus ce cavalier exterminateur, décochant ses flèches et savourant son triomphe du haut de sa monture (6). Mais l'artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle continue de rendre tangible sa puissance, son caractère universel, son inflexibilité. La vignette de 1733 résume simplement le destin de la condition humaine : « aujourd'hui à moi, demain à vous », lit-on sur la banderole placée au-dessus de la lettrine. Telle est la loi de la nature qui domine les vivants. Tel est le sens de ce faire-part, de ce message porteur de l'inexorable destruction : un arrêt de mort qui provoque les larmes. En cette loi doivent se reconnaître les lecteurs. Les têtes rongées et grimaçantes n'en disent alors pas plus...

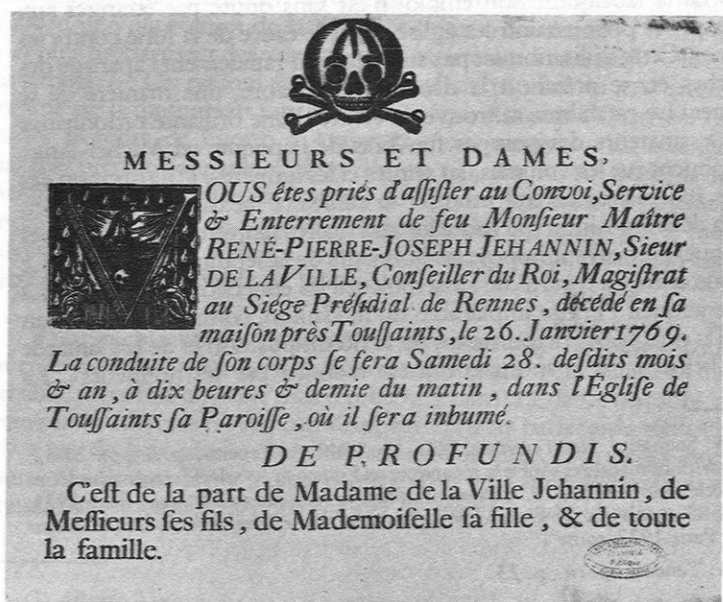
Les médaillons des placards non encadrés — les plus usités — traduisent cette conscience des limites de l'existence physique et la perpétuent au fil du siècle. Et en relation directe avec ce thème, les vignettes pour leur part offrent une variété de compositions macabres, ou plutôt des variations sur un thème intermédiaire entre la cessation de la vie et la décomposition anatomique. Tandis que la mort demeure en exergue, le graveur figure sur la lettrine un équipement de la cérémonie mortuaire : le catafalque. Le thème revient dans 72 % des lettres de deuil sans encadrement et connaît un vif succès. Il est vrai que le mot est entré tard, en 1690 seulement, dans la langue française, signant sa façon et son usage. L'artiste se fait à la fois l'écho et le vecteur de son emploi systématique dans les couches sociales les plus riches. On se souvient, en effet, des testaments où leurs auteurs demandent à séjourner, au cœur de l'église, dans la « fausse châsse » de la fabrique... Son emploi n'est sans doute pas étranger aux mesures prises pour assainir les églises dans le cadre de la lutte contre les épidémies. Cette utilisation est payante, devient rapidement l'apanage des plus riches et, se prêtant à la décoration macabre, une manière de se distinguer. Le catafalque se trouve au centre d'une brillante ordonnance où les dessinateurs des pompes funèbres de l'époque, tel Michel-Ange Slodtz, jouent sur les volumes, les teintes et les lumières. L'illustration des placards mortuaires entend montrer le caractère inexorable de la mort, mais à la décomposition qui hante les sanctuaires (entretenant les maladies endémiques) le graveur oppose les honneurs de la sépulture, la parade. Le catafalque attire les regards de l'assemblée, il les concentre, les focalise. La vignette adoucit l'image implacable du médaillon, comme si elle voulait dire : « Tu dois périr ; détourne-toi de la décomposition et de la Camarde car si l'heure est à la mort, elle passe d'abord par les honneurs ». La

(5) W. Stammler, *Der Totentanz*, München 1948. A. Tenenti, *op. cit.*, pp. 27-32. Ces compositions macabres sont très répandues en France au XV<sup>e</sup> siècle et même au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Sur ce thème, P. Champion, *Histoire poétique du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1923, tome 1, pl. 17. Ainsi que V. Leroquais, *Les livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1927, tome 1.

(6) A. Tenenti, *op. cit.*, p. 23.



Placard Antoine April  
1<sup>er</sup> mai 1747



Placard René Jéhannin  
26 janvier 1769

présence des génies ou des amours, pleurant sur les gradins de l'estrade, contribue à modérer la charge émotionnelle : tandis que l'un d'eux tente de dissimuler ses larmes, la tête cachée entre ses mains, l'autre lui rappelle, en lui montrant une pyramide, que l'homme est immortel. D'autres éléments secondaires viennent atténuer le caractère macabre de la scène : la réduction de la tête de mort et des fémurs à leur plus simple expression, sinon leur absence, et l'extinction de la vie rendue par des torches renversées et fumantes. Seul un personnage agenouillé, dans l'attitude du priant, aurait pu dégager une certaine émotion religieuse. Mais si le graveur en a eu l'intention, les moyens mis en œuvre pour évoquer ce sentiment contribuent à réduire l'ensemble en une banale composition. Ce renouvellement est, en effet, noyé au milieu de grosses larmes tandis que deux vertus se fondent avec le catafalque.

En revanche, la perspective religieuse du double sort de l'être humain — décomposition de la matière et jugement de l'âme — apparaît, avec réalisme, sur un placard de 1747. Grâce à la confection d'un large encadrement noir sur lequel il ne dispose pas moins de 140 larmes, le graveur réussit une lettre de deuil spectaculaire pour traiter ces deux thèmes. L'invincibilité de la mort est soulignée par la présence d'une tête posée sur deux fémurs croisés, relégués, cette fois, au bas du faire-part. Cette idée est renforcée par deux squelettes qui, délaissant de part et d'autre leur faux, renversent avec satisfaction et détermination les sacs de pièces d'or de la fortune. Sur la partie haute, les scènes représentent les différentes phases de la cérémonie mortuaire : à gauche un cercueil entouré d'un luminaire semble attendre ses porteurs ; au centre un prêtre officie devant un autel tendu d'étoffes blanches et noires, où les cierges portent des cartons de deuil ; à droite, enfin, s'ouvre une fosse béante, auprès de laquelle sont posés une pelle et un pic. On note que la fin du corps conserve toujours sa valeur de libération de l'âme, et sert le triomphe des forces d'en haut (représentées par la croix latine) sur celles d'en bas (représentées par une tête de mort dont deux larmes ressemblant à des cornes la font subtilement apparaître sous les traits de Satan). Cette interprétation moderne du devenir humain ressemblait trop, en dépit de son contenu religieux, à un triomphe absolu de la mort. Les squelettes, entiers et soigneusement détaillés, ne pouvaient que choquer les sensibilités. L'aspect satanique de la tête émaciée, les faux posées la lame en l'air en guise de menace, les larmes innombrables se détachant de la majorité de l'encadrement noir s'ajoutaient à ces étranges jumeaux pour donner à l'ensemble un caractère macabre jugé exagéré par les clients éventuels. La rareté de ce type de faire-part (2 exemplaires retrouvés, soit 1% de la masse totale) en témoigne. Au milieu du siècle, on maudit déjà les sépultures dans les églises, mais le temps n'est pas encore venu où les procureurs et les avocats du parlement de Bretagne se complaisent dans le sang, le sordide et le

morbide, tout en «chassant les morts» pour les repousser au-delà des murailles de leur cité (7).

De là, peut-être, vient la perception différente qui s'impose lentement après 1760. La représentation de la mort dans les lettres de deuil de la période 1733-1762 s'inscrivait sur un fond macabre où la mort effaçait encore les différences de destin en abolissant les écarts dus à la fortune et aux conditions sociales. La répétition des disettes et des épidémies ne fut pas étrangère, bien sûr, à cette illustration: la crise de subsistance et l'épidémie coïncidèrent en 1740-1742, notamment, pour frapper de manière catastrophique la population bretonne (8). Mais on aurait tort de leur faire présider ce changement. Si la révolution de la mortalité s'annonce dès 1750-1760 dans d'autres provinces, elle est en Bretagne reculée d'une ou deux générations. Les disettes reprennent vers 1769-1775, puis vers 1785-1790, accompagnées des maladies endémiques. Les grandes affections épidémiques que sont le typhus, propre à la Bretagne, ou la dysenterie, commune à l'ouest de la France mais spécialement meurtrière dans cette province, continuent de sévir (9). Globalement, et à quelques exceptions près, la fragilité des cycles alimentaires comme la fréquence des maladies ou les structures matérielles rurales se maintiennent telles qu'elles se présentaient dans la première moitié du siècle.

Ce qui change considérablement, en revanche, c'est la représentation que les hommes ont de ces problèmes, leur conscience, leur aspiration au mieux être, les dispositifs qu'ils tentent de mettre en place et les mesures qu'ils prennent pour livrer l'assaut contre les forces de la mort, et bien sûr, leur réflexion sur la population. Tournés délibérément vers la vie, penchés sur leurs livres de comptabilité et méditant les résultats des enquêtes effectuées sur le *démos*, comment accepteraient-ils de voir représenter la mort dans sa menace et sa violence? Comment se satisferaient-ils de voir ou de faire circuler des billets de convocation marqués par des illustrations macabres? Comment aimeraient-ils contempler le sourire narquois des squelettes renversant les pièces d'or? La lutte qu'ils entendent mener est incompatible avec cet univers macabre. Plus exactement, ils entrent l'un et l'autre en conflit. Il faut évoquer ici la supplique des testateurs éclairés pour se faire ouvrir ou se laisser «pourrir» avant d'être ensevelis, les angoisses causées par la peur d'être enterré vif, les signes de vie qu'une assemblée croit percevoir lors d'une inhumation dans la cathédrale de Vannes, expressions de la hantise des états intermédiaires ou échos du

(7) Alain J. Lemaitre, «Espace sacré et territoire vital au XVIII<sup>e</sup> siècle», in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 1983, tome 90, pp. 349-359.

(8) Jean-Pierre Goubert, *Malades et médecins en Bretagne (1770-1790)*, Paris-Rennes 1974, p. 382.

(9) J.-P. Goubert, *op. cit.*, p. 379.



débat livresque, médicale et philosophique du siècle... Il faut se rappeler encore des doléances que procureurs, avocats et notaires, médecins, fabriciens et curés adressent au procureur général du roi, à propos des lieux d'inhumation. Il faut se souvenir de cette noire délectation avec laquelle ils écrivent leurs suppliques et leurs requêtes : la minutie des descriptions sordides, leur goût du détail scabreux, leur complaisance pour un climat irréel, la part — énorme — de fantasmes, plus ou moins bien recouvertes par des arguments à prétention scientifique... Et il faut dire, enfin, l'importance de cette ligne qui sépare désormais les ignorants et les détenteurs du savoir, le monde des mutins et celui des sages. De ce choc entre des structures traditionnelles et une pensée nouvelle qui aspire à les briser sans toutefois y parvenir, naît la représentation morbide qui marque la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

A partir de 1771 surtout, mais déjà aux abords de 1763, les graveurs s'offrent les moyens d'animer les placards mortuaires en disposant sur leur pourtour un encadrement en quatre pièces. Ce procédé nouveau constitue, dans cette série de gravures, une révolution. Il s'en suit d'une part, une meilleure mise en valeur du texte et, d'autre part, un traitement global et cohérent de la mort dans une série de variations. Ce procédé permet, en effet, de cerner véritablement le problème, les cadres imaginaires et matériels du décès ainsi que de soupçonner les réactions émotionnelles de l'assemblée, de les instruire et de les contrôler.

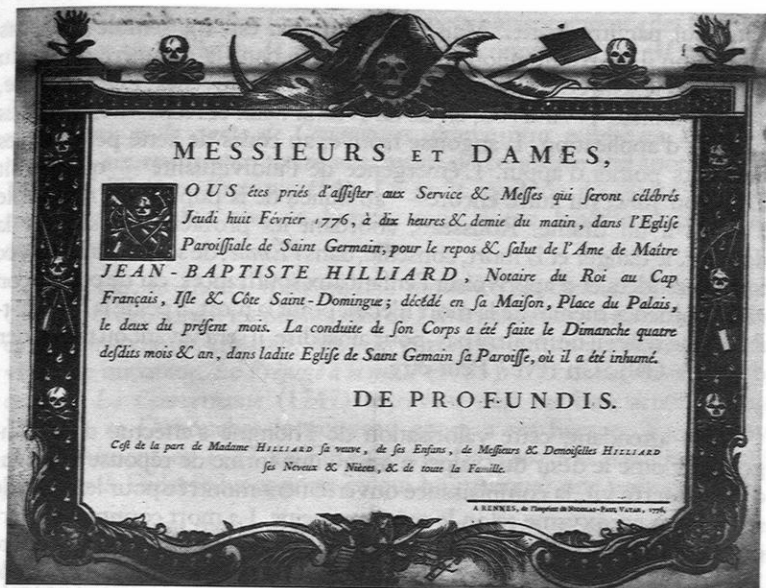
Comme on aspire à fermer les cimetières, à délimiter le champ des morts, à le rectifier et à l'aplanir, on encadre de manière quasi systématique la lettre de deuil. La tête de mort qui règne seule en médaillon ne disparaît pas du faire-part : elle devient seulement un élément accessoire parmi une suite de motifs et d'allégories, disposée sur ce cadrage. Et pour atténuer la violence de cette image, on la couvre d'un suaire, équipement inconnu des graveurs de l'époque précédente, et peu usité du public. De la même façon, pelles, pioches et faux continuent de figurer dans l'ornementation en perdant, cette fois, leur caractère agressif : le suaire contribue à les dissimuler et à les intégrer à une scène générale.

Le second point qui spécifie ces placards porte sur le mouvement cohérent qui ordonne l'ensemble. L'encadrement est, en effet, un tableau. En 1763, il pourrait être le décor d'une avant-scène. Vingt ans plus tard, il se transforme en portique d'un temple ou en scène d'un théâtre antique. Tout, en étant mouvement dans le placard encadré, est harmonieusement disposé : le suaire semble flotter au-dessus de ce tableau, la tête de mort est portée par des ailes, les génies prennent des formes humaines et leur silhouette se détache nettement, l'encens s'échappe des vases funéraires et la fumée des cierges s'élève en volutes vers le ciel. Quant à la vignette, elle figure les instruments de la sépulture : pour creuser des tombes profondément, pour que le mort lui-même ne nuise pas aux vivants, il est utile de

rappeler, de manière publique et de façon privée, l'usage du cercueil, du pic et de la pelle, ainsi que d'une corde habilement dessinée par le « V » majuscule qui imprime un mouvement à cette ornementation. Les larmes coulent de moins en moins au sens figuré, mais sont discrètement et en petit nombre, renvoyées sur des cartons porteurs de têtes de mort. La tristesse et le dépit sont encore le fait des génies. Mais leurs attitudes deviennent de plus en plus terrestres.

Le troisième point concerne la multiplication des allégories et l'intégration d'éléments matériels qui ressortissent au christianisme. La mort de l'homme est comprise comme une lente extinction de la vie et, en même temps, comme le passage du monde terrestre à la vie éternelle. Les spirales de la fumée des cierges, et les ailes qui portent la tête, comme l'élévation de l'encens le signalent conjointement au lecteur : une vie s'éteint physiquement mais ce corps libère une âme pour laquelle on espère le paradis. Des insignes et des objets disposés de manière symétrique par rapport au chef ailé aident à mieux comprendre la portée du passage et la valeur de ces rites. Il est ainsi rassemblé autour d'un vase portant le goupillon destiné à bénir le défunt, une étole, un crucifix, et le Livre (la Bible, ou plus simplement l'Évangile). Ce détail de la gravure n'est certes point éclatant, mais il souligne symboliquement, mais avec vigueur, la valeur de la Foi (avec le crucifix), l'autorité du Verbe (avec le Livre), l'importance du geste et du rite (avec le goupillon) et la puissance du pouvoir d'ordre porté par le prêtre dans l'exercice de ses fonctions liturgiques (avec l'étole).

Effacement progressif du macabre, introduction d'éléments chrétiens, et multiplication des symboles et des allégories vont ensemble dans les lettres de deuil encadrées. L'homme, peu à peu, se détache de la nuit des grandes endémies qui plongeaient le groupe humain dans l'obscurité. Le placard mortuaire, en tant que tel, était déjà un signe de la personnalisation de la mort, une façon de privilégier l'individualité. Dans un premier temps, il conserve toutefois son caractère macabre et les symboles de l'implacable fin. Avant même la cérémonie des funérailles, résonnaient sur les gravures de ces premières lettres de deuil le fracas du *Dies Irae* et le grondement sourd du *De Profundis*. Les billets de la seconde période portent plus en avant ce caractère individuel de la mort. Désormais, les hommes aspirent à se libérer eux-mêmes des fléaux qui les menacent. Aux litanies d'antan où le peuple, en union avec le clergé, élève ses « *A fame, peste et bello, liberà nos Domine* », à l'intercession recherchée de la cour céleste, au recours des saints thaumaturges qui, dans le chatoisement de leur polychromie, ornent les retables des églises ou des chapelles, se substituent une action directe et terrestre, des programmes d'intervention, et des médecins. Mais cette mutation ne va pas sans angoisse. Les graveurs la traduisent sur les placards mortuaires, et une leçon de morale moderne s'en dégage nettement. Prise sur l'ensemble du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette muta-



Placard Jean Baptiste Hilliard  
8 février 1776



Placard de Ravel du Boisteilleul  
26 avril 1786

tion peut paraître lente... Mais cette mutation est, me semble-t-il, plus brutale qu'il ne paraît aujourd'hui. Amorcée dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle contribue à véhiculer des idées nouvelles. Elle s'incarne, dans les années 1770-1780, en de nouveaux lieux et recherche, alors, ses champs d'application. L'angoisse trouve, au cours de cette période, ses meilleurs points d'appui. L'émergence de l'individualité — qu'on soit Émile ou Julie, ou autre encore — au milieu de la population ressemble d'abord à un drame. Rousseau, abordant les problèmes posés par la douleur, le danger et la mort, conseille, dans *l'Émile*, de se familiariser avec toutes ces idées et d'appriivoiser l'enfant aux souffrances, car de cette façon «les approches mêmes de la mort n'étant point la mort, à peine la sentira-t-il comme telle; il ne mourra pas, pour ainsi dire, il sera vivant ou mort, rien de plus» (10). Un rêve? Peut-être...

En attendant, cette valorisation de l'homme s'effectue dans l'angoisse. Comme le désir du scalpel n'est qu'une forme de réponse à la peur d'être enterré vivant, la complaisance ouvertement montrée pour le morbide atteint son paroxysme selon le même principe. La mort continue d'exercer une fascination. N'y voyons pas le privilège de ce siècle... Mais cette fois, l'obsession s'empare de l'homme dans ses débats intérieurs, et de l'humanité entière. Et la crise morale des Lumières n'y est pas étrangère. Pensons, en effet, à l'ambiguïté des plaintes adressées au procureur général du roi: écrites pour dénouer le problème des sépultures dans les églises et les cimetières, les lettres contiennent des détails dans un style qui témoigne de la séduction de leurs auteurs pour cet horrible spectacle. L'atroce repousse. Il peut aussi fasciner. Ce qui a été vécu dans l'horreur peut être sublimé et devenir tolérable dans l'esthétique. Et puis, ne passe-t-on pas facilement de la mélancolie au délire?

Voici donc les romanciers et certains philosophes penchés sur la mise en spectacle du pathétique et de l'horreur. Dans cet art noir, Mercier excelle. Mais personne ne peut égaler Baculard d'Arnaud. En guise de provocation et d'explication, le premier ouvre la scène aux bas-fonds de la misère humaine: «Je ferais frémir le cœur que la compassion la plus vulgaire n'a jamais pu ébranler. En offrant l'histoire de tant de dureté, le bonheur des méchants, ou, pour mieux dire, leur calme affreux, serait du moins interrompu pendant quelques heures. Un hôpital! dira-t-on?... oui, et si l'on me fâche je transporterai la scène à Bicêtre. Je révélerai ce qu'on ignore, ou ce qu'on oublie» (11). Quant au second, maître incon-

(10) Rousseau, *L'Émile*, livre second. Rousseau pense d'ailleurs à Montaigne qui cite lui-même Lucrèce et Lucain, *Essais* (1580), Paris 1968, pp. 442-453.

(11) Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Paris 1773, chap. XI.

testé du drame noir, il ne finit pas de promettre au spectateur « des horreurs délicieuses pour l'âme » (12). Leurs drames connaissent un vif succès au cours de cette période. Après *Les tombeaux de Vérone*, *Le Déserteur* de Mercier connaît quatre éditions de 1770 à 1786 (13). Et *Les Amants malheureux ou le comte de Comminges*, drame noir publié en 1764, est réédité à six reprises en treize ans, avant de connaître son apothéose en 1790 au Théâtre Français (14). Le goût morbide de l'émotion forte triomphe. Et plus que de larmes, sans doute faudrait-il parler de convulsions...

En fait, le « noir » n'est qu'une modalité du drame. Nivelée de la Chaussée, exploitant les possibilités de l'alternance des tons, de la moralité et du romanesque, apparaît, dans ses comédies larmoyantes, comme son véritable initiateur, *Le Préjugé à la mode* (1735). *L'École des mères* (1744), comme *La Gouvernante* (1747) reçoivent déjà un bon accueil. Avec Voltaire et Destouches le nouveau genre a ses hérauts. En publiant simultanément, en 1757, *Le Fils naturel* et *Les Entretien avec Dorval sur le fils naturel*, Diderot lui apporte ce qui lui manque : une poétique (15).

Codifier, ou plutôt systématiser les tendances spontanées du théâtre moderne : voilà de quoi il s'agit. Il faut attendrir et persuader un auditoire ou des lecteurs en restaurant sur la scène la vérité et la vie quotidienne. Le spectateur, noble ou bourgeois, doit s'identifier à l'histoire racontée, et la réussite de l'œuvre dépend de ce consentement, de cette communion avec la souffrance. Avec et malgré ce goût morbide des émotions les plus vives, le drame porte toujours une intention morale. Il abonde en tirades édifiantes et en sentences morales. Le théâtre est une leçon vivante, une école d'élévation de l'âme où chacun peut s'ouvrir aux enseignements de la vertu, fille du cœur plutôt que de la raison. Jamais, sans doute, avant cette époque, une telle efficacité morale n'a autant investi la sensibilité : « Le citoyen, écrit Diderot, qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami. ami de la vertu » (16). Le drame et l'œuvre d'art sont là pour l'enseigner et l'aider à réfléchir sur le réel.

Or, c'est au cours de cette période que la conception dramatique de la

(12) François Baculard d'Arnaud, *Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges*, La Haye 1764, préface.

(13) En 1770, 1771, 1772 et 1786.

(14) Michel Lioure, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris 1973, pp. 226-228.

(15) Diderot se brouille en novembre 1757 avec Rousseau. La même année, les attaques se multiplient contre *L'Encyclopédie*, dont le tome VIII est publié.

(16) Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretien sur le Fils naturel* (1757), Paris 1967, p. 165.

sculpture funéraire atteint son apogée, illustrée par l'œuvre de Jean-Baptiste Pigalle (ob 1783) (17). Et les placards mortuaires rennais connaissent semblable évolution. De tableau en tableau, de symboles en allégories, on passe au théâtre et au drame. Dès 1785, les placards mortuaires qui connaissent le succès auprès de la clientèle rassemblent pratiquement toutes les tendances et les ambiguïtés de l'art dramatique.

La scène se passe sous un portique au sommet duquel se trouve la mort, squelette pratiquement couché sur le manche d'une faux autour duquel un serpent croque une pomme. Elle semble se dissimuler sous un suaire qui drape le haut de la composition et dont les extrémités retombent sur les côtés. Quelques branches de verdure (cyprés ou acacia ?) ainsi que deux urnes cinéraires, ornées de draperies, lui servent d'encadrement. Elle domine ainsi un hémicycle aux panneaux parsemés de larmes noires, s'achevant d'un côté comme de l'autre par une double colonne qui porte une lampe sépulcrale d'où s'échappe la fumée. A la base des colonnes, un hibou et un corbeau (une pie ?) semblent monter la garde. Le pathétique se déroule au centre de l'hémicycle : autour d'un tombeau à l'antique, orné de crânes ailés sous forme de mascarons, tombeau sur lequel sont posés une tiare pontificale, une couronne impériale, une croix et une décoration, une crosse d'évêque et un bâton de pèlerin, deux femmes s'abandonnent à leur tristesse. Leurs poses donnent une idée de la désolation, tandis que l'encens s'élève en volutes au-dessus de chaque piédestal. L'introduction de ces personnages réalistes ne suffit pas à rendre totalement l'effet pathétique. Le graveur y ajoute l'idée du Temps et la décompose en deux tableaux : un symbole et une allégorie. En plein centre de la composition, dans sa partie supérieure, on remarque, en effet, que la mort couchée ou recroquevillée s'appuie légèrement sur le cadran d'une horloge — cette horloge que les hommes des Lumières avaient contribué à répandre dans les villes du royaume, ou bien cette montre devenue à la même époque objet désiré et soigné —. La mort s'appuie, certes, sur l'horloge, symbole du temps qui passe. Peut-être triomphe-t-elle... Mais le Temps est aussi ce vieillard en chair, planant au-dessus des ruines d'un portique grec ou romain et d'un château fort médiéval. Ces périodes de l'histoire commencent à nourrir un romantisme qui en est seulement à son aurore... Et la banderole portant en latin et en grec le nom de l'imprimeur (Audran de Montenay) le rappelle déjà au lecteur. Comme la littérature des cimetières, le goût des ruines se répand. Les ruines et les tombeaux exercent toujours

(17) Trois œuvres majeures, édifiées par Pigalle, permettent de reconstituer cette évolution : le tombeau du Margrave Louis-Guillaume de Bade, élevé en 1755 dans la Stiftkirche de Baden-Baden (R. F. A.), le mausolée du Maréchal de Saxe, achevé en 1770, et scellé dans l'abside du Temple Saint-Thomas de Strasbourg en 1777, et enfin, le monument funéraire du Comte d'Harcourt dont le modèle fut exposé au Salon de 1774 avant d'être exécuté à Notre-Dame de Paris. Ces trois monuments sont encore visibles aujourd'hui.

la même fascination mais prennent les uns et les autres un sens différent. D'un côté, les ruines rappellent aux hommes les difficultés et les vanités de la vie. Elles occupent, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la place tenue par les verres de cristal dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle (18). Toutefois, l'interprétation de cete précarité va beaucoup plus loin : tandis que les verres de cristal concernent les seuls hommes, les ruines évoquent en plus la limite des travaux de l'homme et, surtout, la limite des sociétés. Le devenir d'Athènes et la fin d'Herculanum ou de Pompéi en donnent de remarquables illustrations. Quand les fondements du corps social sont ébranlés, quand les valeurs sont raillées, lorsque des cadres matériels et imaginaire deviennent l'objet de critiques violentes et de plus en plus nombreuses, les ruines donnent ou accentuent l'idée de l'instabilité et du péril. Et elles peuvent aussi bien entretenir ce qu'il faut appeler la mélancolie, que la susciter. Il est dans cet état d'âme autant de tristesse, d'abattement, ou de pessimisme, que de rêveries, de délire et de beauté. La mélancolie se glisse conjointement dans les tombeaux et les cimetières qui deviennent des lieux réconfortants. Car contrairement aux ruines qui induisent ou traduisent le danger, la fragilité et les limites, les tombeaux proposent un asile et les cimetières un havre de paix. Au caractère éphémère de la société, exprimé par les ruines, répond ainsi la permanence de l'homme. Ou plus exactement de son souvenir. La vignette des placards mortuaires représentant le Temps, à côté d'un hémicycle qui accueille un tombeau, est bien la traduction gravée des élégies de Young et de Gray, ou la même interprétation...

\*

\*\*

Quel chemin parcouru entre le premier placard mortuaire dont les gravures macabres lancent tragiquement leur terrible invective, et cette scène mélancolique de la fin de l'Ancien Régime, qui invite le spectateur à s'identifier totalement au drame de son parent, de son ami ou de ses connaissances ! Le drame, quelles que soient ses formes et sa fortune, relègue définitivement la tragédie dans le passé. Plus que l'admiration, l'émotion triomphe. La place est libre aux effusions et aux voluptés, aux plaisirs moroses et aux douleurs exquises. Libre ? Oui, si l'on considère que la mort, délaissant son champ tragique, devient alors le cœur du lyrisme de l'homme. Non, dans la mesure où la religion, toujours présente, se glisse dans ce nouvel espace. Au milieu des placards mortuaires rennais, une formule nouvelle indique, peut-être, l'adaptation de la pastorale chrétienne à cette mutation : au *De Profundis* qui, seul, régnait comme une épitaphe jusqu'en 1775, se substitue un paisible *Requiescat in pace*.

(18) Je pense en particulier aux allégories de Sébastien Stosskopf, de la collection du Musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg.

Le point de tension est produit par la critique d'un monde où chacun se tenait à la place qui lui était assignée par l'Église, et la gestation d'une humanité, devenant objet de connaissance. L'homme est au cœur de l'anthropologie, mais l'individu, dans sa quête du bonheur, légitimée par la recherche du mieux être, souffre de ses exigences insatisfaites. Se libérant par la raison, cherchant à substituer à la société traditionnelle des pactes modèles, se posant ouvertement comme citoyen parmi les autres, il se heurte à ses propres passions. A sa solitude. A ses abîmes. Désormais, il se situe dans le Temps. Il se dote d'une histoire, de l'Histoire, et il se lance dans la quête inachevée, épuisante d'un nouvel univers. Dans cette recherche, et hors des perspectives offertes par le christianisme, le problème de la mort apparaît comme la question sans réponse qui ne cesse de le hanter. Elle envahit pratiquement tous les genres littéraires : le drame, la poésie, le roman, comme les confessions, les rêveries ou les correspondances intimes. La mort, dans les nuits romantiques, est fille aînée des Lumières. Une fille angoissante mais chérie...

Alain J. LEMAITRE

*Université de Paris IV-Sorbonne*