



## LA DANSE MACABRE

I



La danse macabre est un des mystères les plus étranges et les plus sombres du moyen âge. Généralement les mystères résident uniquement dans ce que les Italiens nommaient jadis un *conchetto*, en français, un jeu de mots. Un auteur espagnol, M. Pompeo Gener, qui a traité tout récemment la question dans un livre intitulé *la Mort et le Diable*, n'a rien trouvé de mieux, quant à l'origine de la danse macabre, que de citer l'article que lui a consacré Littré dans son merveilleux Dictionnaire. Voici comment il s'exprime :

« *Macabre*, adjectif féminin, usité dans cette locution : *danse macabre* ; suite d'images en peintures, qui représentent la mort entraînant avec elle, en dansant, des personnages de toutes les conditions : rois, prêtres, chevaliers, moines, hommes du commun ; ce genre de peinture eut la vogue, aux quatorzième et quinzième siècles, dans les églises et autres monuments publics, exemple : la danse macabre de l'église de Kermaria, dans le département des Côtes-du-Nord.

« Histoire. Quinzième siècle. Peintures notables de la danse macabre et autres, aux Innocents, à Paris, en 1407. (*Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 716.) A Paris, vers les Charniers, ou contre la Charronnerie, à l'endroit de la danse macabre. (*Journal de Paris*, sous Charles VI, an 1420, p. 120, dans Lacorne.)

« Étymologie. Lorrain, *maicaibré*, se dit d'une configuration particulière des nuages. Ducange, *Chorea Machabeorum*, qu'il définit ainsi : « Cérémonie plaisante, pieusement instituée par « les ecclésiastiques et dans laquelle des dignitaires, tant de

« l'Eglise que du monde, conduisant ensemble la danse, en  
 « sortaient tour à tour pour exprimer que chacun doit subir la  
 « mort. On lit, en effet, dans un texte de 1453 : *Quatuor si-*  
 « *masias vini exhibitas, illis qui choream Macchabeorum fe*  
 « *cerunt*. On ne peut douter que la danse macabre et des Ma-  
 « chabées ne soit la même chose, on peut supposer que les  
 « sept frères Machabées, avec Elzéar et leur mère, souffrant  
 « successivement le martyre, donnèrent l'idée de cette danse  
 « où chacun de ces personnages s'éclipsait tour à tour, et  
 « qu'ensuite, pour rendre l'idée plus frappante, on chargea la  
 « mort de conduire cette danse fantastique. En présence de  
 « *Chorea Machabeorum*, on ne peut tenir compte de l'arabe  
 « *macbara*, chambre funéraire. »



Hippolyte Fourtoul affirme que *macabre* vient de *saint Macaire*. (*Essais sur les formes et les images de la danse des morts*.) D'autres pensent que ce mot dérive du nom du poète *Macaber*, lequel composa pour cette danse des vers allemands traduits en latin par P. Desroys, de Troyes, en 1460. Enfin, il y en a qui le font dériver de *Macabrus*, troubadour provençal, qui écrivit un poème sur ce sujet. Mais la conformité de nom de cet Allemand et de ce Provençal indique suffisamment qu'il n'était, pour l'un comme pour l'autre, qu'un pseudonyme. Macabre, en hébreu, veut dire *dans le sépulcre*, et, dans le blason ancien, l'hébreu, que nos aïeux écrivaient *lhébrieu*, a la valeur hiéroglyphique de *libre*. Macabre devait donc se traduire : *libre dans le sépulcre*; nous verrons plus loin que c'était bien la signification qu'on y attachait le plus généralement.

Revenons au mot *machabée*. Tout le monde sait que, dans l'argot parisien, mais plus particulièrement dans celui des hôpitaux, un *machabée* n'est autre chose qu'un cadavre. Pourquoi ? C'est que, en hébreu, *macab* signifie marteau, et qu'en vieux français le mot se prononçait *meurté*, ni plus ni moins que mort. Ces deux mots sont d'ailleurs d'origine identique. Dans les vieilles peintures étrusques, le dieu de la mort, *Marcus*, est armé d'un marteau, qui, en latin et en gaulois, se nommait *marca*, *marcula*, d'où l'italien *marcire* et le vieux

français *marchi, moisi*. Machabée, dans le vieux argot, avait donc la valeur de *mort libéré*, ce qui correspondait très bien à *macabre : libre dans le sépulcre*.

Quant à cette curieuse danse des Machabées, elle avait lieu dans les églises, le samedi saint, à l'époque où se célébrait partout, même à Rome, *la feste de l'âne*, ou du nouvel an. Ce noble animal n'y figurait que parce que son nom prêtait à l'équivoque. Jusqu'en l'an 1550, l'année latine et gauloise, suivant l'ancien usage, qui faisait du mois de mars le premier de l'année, et de décembre le dixième, commençait le jour de Pâques. On avait conservé une foule de cérémonies à la fois grotesques, païennes et astronomiques, dont la danse des Machabées n'était pas une des moins curieuses. Cette danse mimique, encore usitée en Espagne à la fête du *Corpus Domini* est exécutée par des enfants, qui dansent en s'accompagnant de la voix, au son des violons. Ils représentent les douze mois de l'année, se détachant les uns après les autres, pour être libérés de leur service par la mort ; car c'est principalement dans le sens de congé que les anciens interprétaient le mot *libération*. La vie était considérée comme un fardeau, ou tout au moins comme une tâche, dont on n'était libéré que par la mort, on n'avait de temps pour danser que dans le sépulcre. Telle était l'idée philosophique, astronomique et morale, attachée à la danse des Machabées ; nous verrons que s'il en était de même de la danse macabre, il s'y joignait une signification politique, tenant à ce qu'elle avait été prise pour symbole et pour signe de ralliement par une corporation, ou guilde très importante, celle des *turricoles* ou châtelains. Mais libérons-nous d'abord de cet aperçu historique et chronologique, parce qu'il nous fournira de lui-même l'explication de ce mystère.

## II

On ignore à quelle époque précise est apparue la danse macabre ; toutefois, elle n'a pas précédé de beaucoup les emblèmes sépulcraux du rite maçonnique connu sous le nom

d'*Hiramite*, qui date des dernières années du quinzième siècle et vient d'Espagne. Les deux fémurs en sautoir surmontés du crâne, qu'on trouve également sur les ornements funèbres du catholicisme et sur ceux de la franc-maçonnerie, prouvent surabondamment que cette dernière n'est pas née l'ennemie du premier; aussi M<sup>gr</sup> Deschamps constate-t-il, dans son étude sur les sociétés secrètes, que, au quatorzième et au quinzième siècle, la maçonnerie fut encouragée et comblée de faveurs par l'Eglise romaine. Or, c'est précisément le temps de l'apparition de la *Danse macabre*.

Les plus anciennes dont on fasse mention sont celles de Nicaise de Cambrai, 1349, et d'Antonin de la Salle, 1398. La première avait été exécutée par ordre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et cette province a donné son nom à une secte gibeline très connue par ses méfaits, d'où est venu le nom de *brigand*, en espagnol, *berganza*. On cite, parmi les plus anciennes, celle de l'église de la Chaise-Dieu, qui existe encore, et celle du couvent de Kligenthal, dans le canton de Bâle Campagne. René d'Anjou, prince peu orthodoxe dans ses opinions, l'avait fait représenter chez lui. Mais elle s'est surtout multipliée en Suisse et généralement dans les pays qui embrassèrent le calvinisme, tandis que je n'en connais pas d'exemple en Italie.



Champfleury rapporte qu'en Bretagne et en Suisse il existe des ossuaires, dont l'origine remonte à la seconde moitié du moyen âge, sur les dalles desquels on avait sculpté une scène étrange, dont quelques spécimens nous sont parvenus dans un parfait état de conservation. La mort y est figurée en pied devant des timbales, sur lesquelles elle frappe frénétiquement avec deux os. A cet appel répond une bande de musiciens squelettes, lançant aux échos les sons stridents de leurs larges trompettes qui font sortir de leurs tombes une légion de morts épouvantés. Ce sinistre troupeau se répand sur toute la surface de la terre, à la recherche de ce qui lui manque pour reconstituer son corps. D'après l'opinion de certains archéologues, c'est la symphonie qui précède la fameuse danse des morts.



La Suisse, pays calviniste, est, comme je l'ai dit, le pays

qui possède le plus de danses macabres, et il n'y est guère de ville qui n'ait pas la sienne. Il y en a à Berne, Bâle, Fribourg, Lucerne, Coire, toutes remarquables. Il s'en trouve aussi une à Strasbourg, dans une église protestante. D'après M. Pompeo Gener, la danse macabre, en Suisse, représenterait l'anticipation du sentiment démocratique due à deux causes : d'une part, le caractère indépendant des Suisses ; de l'autre, l'oppression du gouvernement autrichien, qui les pressurait horriblement, unie à toutes les oppressions qu'au moyen âge souffrait le peuple en Europe. Il faut écarter cette dernière, la plupart des danses macabres étant de beaucoup postérieures à la bataille de Sempach ; quant à l'anticipation du sentiment démocratique, ce n'est pas en Suisse qu'il faut le chercher. Berne et Lucerne ont fait peser sur le Valais un joug dont celui-ci ne s'est affranchi qu'à la Révolution française, et les danses macabres en sont le témoignage ; elles disaient aux yeux du Valais et du Jura, dans leur sinistre grimace, qu'il n'y a de liberté et d'égalité que dans le tombeau.

Il est bien vrai qu'elles se sont montrées au moment de l'explosion de colère populaire qui a précédé Luther, mais ce sont les tyrans qui les ont fait peindre ; les opprimés ont répondu par les insignes funèbres du catholicisme et de la maçonnerie, qui ont une tout autre signification.

D'ailleurs c'est M. Pompeo Gener lui-même qui me fournit la preuve de cette interprétation.  

« En 1418, la plèbe se réunit en place de Grève pour célébrer la disgrâce de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, que Charles VI avait exilé pendant un éclair de raison. Les *cabochiens*, le corps de bouchers que commandait Caboché, et que les *Armagnacs* avaient organisé pour appuyer la cause populaire, représentèrent une danse macabre dans laquelle ils chargeaient les principaux personnages de l'époque. Un squelette, paré de ses attributs légendaires, menait le branle, qui formait un cercle autour de l'effigie du duc de Bourgogne pendue par les pieds. Au milieu de la fête, les Bourguignons, sous les ordres de Perrinet Leclerc, envahirent la place et les égor-gèrent tous. »

Nous avons vu que plus tard Philippe le Bon, fils de Jean sans Peur, fit peindre une danse macabre. C'était donc un emblème essentiellement bourguignon.

Mais, avant d'en tenter l'explication, continuons l'énumération des opinions qui se sont produites à ce sujet. Il est des historiens qui supposent que les artistes auxquels nous devons ces sinistres farces étaient sous l'impression de la danse de Saint-Vit, tandis que d'autres affirment qu'elle tire son origine d'une légende épouvantable, qui, à cette époque, s'était répandue dans toute l'Europe centrale. On disait qu'à Darmstadt, une bande d'impies étaient allés danser devant une église, le jour de Pâques, au moment où les prêtres célébraient l'office divin, et que le bon Dieu, irrité, les avait maudits. Cette malédiction divine produisit un effet instantané. Pris d'un vertige infernal, ils se mirent à tourner, tourner autour de l'église avec une sombre furie, sans pouvoir se lâcher. Le sacristain, entendant ce vacarme diabolique, sortit de l'église et vit sa propre fille qui dansait avec les autres. Il la saisit par le bras pour l'en séparer. Le bras lui resta dans la main, mais sa fille continua à tourbillonner avec une rapidité vertigineuse. Telle était cette rapidité que les pieds des danseurs ouvrirent une fosse; ils dansèrent une année entière sans s'arrêter; au bout de l'année, à la même heure qu'ils avaient commencé, ils tombèrent morts au fond de la fosse que leurs pieds avaient creusée.

Il est inutile de dire que cette légende à faire peur n'est que le développement de la danse des Machabées à travers l'ivresse morose de la bière allemande. Ce cercle furibond n'est pas autre chose que celui du zodiaque; mais, indépendamment de ce cadre solaire de toutes les légendes d'autrefois, il y a, je le répète, une autre idée dans la danse macabre.

Faut-il y voir, comme M. P. Gener, le sentiment général de désespoir qui distingue le moyen âge, surtout à partir du treizième siècle? non, certainement; car ceux qui se livraient à ces mascarades étaient de joyeux farceurs. Faut-il y voir la surexcitation hystérique du quatorzième siècle, dans lequel tout dansait? Les sorciers dansaient au sabbat. On dansait dans

les églises à la fête des Innocents et à celle de l'Ane. Les épileptiques dansaient sur les places publiques. Il n'était pas jusqu'aux rois et aux princes, qui, gagnés de cette folie, ne dansassent dans les rues. Mais le quatorzième siècle n'est pas le seul qui ait dansé. Le dix-huitième siècle, qui s'est inauguré par les danses du tombeau de Paris, a fini par la carmagnole de l'échafaud; ce qui ne l'a pas empêché d'être le plus fardé et le plus frisé de tous les siècles. Les haines sociales des couches inférieures s'y couvraient du masque de la frivolité. Au quatorzième siècle, c'étaient les heureux de ce monde, qui, sous la cagoule des pénitents, s'étaient faits les croque-morts des pauvres et des suppliciés, et prétendaient les faire patienter en essayant de leur démontrer qu'il n'y avait de liberté, d'égalité et de fraternité que dans la mort.

### III

De là une multitude de chants populaires, de poèmes et de refrains, qui, dans un siècle de danseurs, ne pouvait manquer de revêtir les formes plastiques de la danse.

La plus remarquable et celle qui avait la signification la plus accentuée fut sans doute celle qui se représenta à Paris en 1442. Les Valois venaient de perdre la bataille de Verneuil. Les Anglais marchèrent droit sur Paris et y pénétrèrent à travers les tas de cadavres que la peste et la guerre avaient amoncelés dans ses rues. Arrivés au cloître des Innocents, un étrange spectacle les attendait. Était-ce la France vaincue, désolée, anéantie, qui prétendait troubler la joie des vainqueurs et avait recours à une représentation pittoresque de la mort pour gêner leur triomphe? N'en déplaît à M. Gener, cet argument est puéril. Les Anglais ne se présentaient point en conquérants, bien qu'ils pillassent sans merci les campagnes. C'étaient comme Français que leurs rois, soutenus par le parti bourguignon, c'est-à-dire par une bonne moitié de la France, combattaient la loi salique, défendue par les Armagnacs. La danse macabre, qui fit tant de bruit à cette époque, ne pouvait se

flatter de lutter d'horreur avec le spectacle des rues de la ville, remplies de cadavres de pestiférés. Paris voulait tout simplement marquer au duc de Bedford qu'elle avait droit à tous ses égards, parce qu'elle était secrètement du parti bourguignon, et elle le prouva bien, six ans plus tard, en résistant énergiquement à Jeanne d'Arc, qui l'assiégea à la tête des Armagnacs. *Bourguignons* et *Armagnacs* étaient le nom que se donnaient ailleurs Gibelins et Guelfes. Les Bourguignons étaient blancs, les Armagnacs rouges. Cette dernière couleur était celle adoptée par l'héroïque Bergère qui la fit prévaloir. Cette lutte, terminée en France par ses prodigieux succès, se continua, en Angleterre, dans celle des deux Roses. La danse macabre, qui est généralement peinte en blanc, appartient aux Gibelins.

On n'est pas d'accord sur l'espèce de danse macabre, qui fit tant d'impression sur le duc de Bedford, qu'il épargna Paris et transporta cet emblème dans les églises d'Angleterre. M. Gener veut que ce soient des fresques exécutées dans l'ossuaire des Innocents ; mais ce genre de peinture demande trop de temps pour qu'on eût pu l'improviser dans l'intervalle qui sépara la bataille de Verneuil de l'entrée des Anglais à Paris. Hippolyte Fortoul prétend, avec beaucoup plus de vraisemblance, que c'était un catafalque dressé en dehors des murs du cimetière des Innocents. Thomas Wright assure que ce fut une espèce de mascarade qui courut les rues. D'autres disent que ce fut une sorte de ballet funèbre, dansé dans l'intérieur du cimetière. Champfleury et Littré croient pouvoir prouver que ce fut une exposition de peintures murales.

Je crois qu'au lieu de combattre ces deux opinions il faut les admettre toutes deux. Le ballet improvisé se traduisit, plus tard, en peintures murales, exécutées après coup et détruites lorsque les Bourguignons eurent le dessous ; car Paris a toujours été guelfe par essence et n'aurait souffert, ni avant ni après cette courte période gibeline, des emblèmes appartenant à cette faction. Quoi qu'il en soit, on a publié dernièrement, d'après des miniatures du temps, des gravures de cette danse, dont les légendes en vers ont été attribuées à Gerson, l'auteur supposé de *l'Imitation de Jésus-Christ*.



A partir de cette époque, la danse macabre envahit l'Europe tout entière, sans toutefois qu'on en trouve des traces en Italie et dans le nord de la France, qui a toujours été guelfe; c'est en Allemagne et dans les pays occupés jadis par les Albigeois qu'elle fait fureur. Dans la vallée de la Saône et celle du Rhône, elle envahit l'église, le couvent, la rue et le château, l'intérieur de la chapelle comme la salle de l'hôtel de ville. On la peint sur toile, sur panneau, sur métal, sur parchemin; ou la sculpte sur marbre et sur pierre; on la fonde en bronze; on la brode; on la reproduit sur les tapisseries, sur les vitraux, sur les pommeaux d'épée, dans les missels; c'est un engouement incroyable, mais pas du tout des classes souffrantes. Tout ce que je viens d'énumérer n'est accordé qu'aux riches et aux heureux de ce monde. Partout où domine la faction populaire, elle la repousse ou la fait disparaître. La mort est l'enseigne d'un parti, le parti aristocratique.

Il lui importait, en ce moment, de faire patienter les déshérités, en leur offrant dans l'autre monde des compensations qu'il leur refusait dans celui-ci, et, en cela, il se montrait du moins plus avisé que les nihilistes de ce temps-ci, qui appartiennent aux classes aristocratiques, car il n'en est pas des blouses comme de ce capitaine marin marseillais, qui répondit ingénument à un amiral l'invitant à passer le premier : « Pardon excuse, mon amiral, je suis comme les mules de Provence : elles ne marchent que lorsqu'un âne va devant. »

Des blouses, c'est le contraire, elles pourraient éternellement dans la servitude, si l'habit râpé d'un déclassé ne leur montrait le chemin. Or les déclassés ne sont pas seulement ceux qui ont perdu leur fortune. Il y a des classes entières de déclassés, qui ont perdu le pouvoir et qui veulent le regagner à tout prix, en provoquant des bouleversements tels, qu'ils démontrent l'impuissance des foules à se gouverner et les décident à se laisser rebâter, par lassitude. Tel est le fond du sac du nihilisme contemporain. Telle est l'explication de la singulière abnégation de ces grandes dames et de ces gentilshommes, qui, de même que le prince Kropotkine, vont se mêler au peuple, pour lui prêcher la désespérance absolue, et ne crai-

gnent pas de braver la potence aussi bien que l'échafaud, pour faire triompher leurs perverses doctrines. Ces doctrines, quand on les étudie dans la suite des siècles, se réduisent à une seule : la domination d'une classe d'initiés, qui se moque de tout le reste. Rien ne lui coûte pour atteindre ce but ; elle prend tous les masques, celui de la religion aussi bien que celui de l'athéisme. Peu lui importe, pourvu qu'elle y arrive.



Au quatorzième siècle, le peuple était encore religieux, aussi le squelette de la danse macabre ne lui prêchait pas le néant. Depuis la fameuse danse du cimetière des Innocents, jusqu'à celle du pont de Lucerne, il s'en peignit des quantités, dans lesquelles l'insatiable glouton du genre humain prenait le masque qui pouvait plaire au client. Tantôt il affectait la désinvolture de l'étudiant ou la posture moqueuse et dégagée d'un truand raffiné. Tantôt ses ossements prenaient quelque chose de placidement bourgeois ; tantôt on entrevoyait, à travers ses prunelles vides et sombres, le regard froid et profond du philosophe sceptique, ou même une certaine compassion pour l'homme de bien. A ceux qui avaient dominé pendant leur vie, qui avaient accaparé toutes les richesses et tous les honneurs, aux opulents évêques, aux conquérants, aux rois, aux seigneurs féodaux, aux avarés, aux usuriers, en un mot à tous ceux qui avaient vécu de l'exploitation de leurs semblables, il apparaissait animé d'une joie sauvage. C'était dire au peuple : à quoi bon disputer tout cela à ces pauvres gens, qui doivent le garder si peu de temps ! La Mort était alors conservatrice à tout rompre ; mais, en même temps, elle jouait la comédie pour le peuple. Toujours l'artiste la représente arrivant à l'improviste, au moment où celui qu'elle convie à son sinistre branle se trouve dans la plénitude de la force et de la santé : le glouton, elle le surprend au milieu d'un banquet ; le voleur, au moment où il a la main dans la poche de son prochain ; le roi, lorsqu'il commande du haut de son trône, etc.



A la terreur et à l'effroi qu'elle cause, elle ne répond que par un méphistophélique éclat de rire, et, sans leur donner le temps de réfléchir, elle les entraîne dans un autre monde.

Mais, quand il s'agit d'un pauvre ou d'un serf, d'un moine

studieux, d'une pauvre femme ou d'un tendre adolescent, alors la Mort s'adoucit et elle prend un masque tranquille et riant, pour les inviter à quitter les misères de la vie humaine, en leur soufflant à l'oreille : *Mors melior vita*. Pure hypocrisie ! Elle n'est pas chrétienne ; c'est une gibeline, une ennemie implacable de la papauté. Elle ne prêche sa doctrine que pour qu'on ne lui dispute pas l'empire de ce monde.

#### IV

La danse macabre a inspiré autant de compositions littéraires que de plastiques. Au quinzième siècle, il parut en espagnol un poème contemporain des premières représentations de la danse macabre, ayant pour titre : *Danza general de la Muerte*. On en ignore l'auteur et la date précise ; mais on croit qu'elle est de la même main qui écrivit *la Revelacion del Ermitano*. Tout ce qu'on sait de ce dernier, c'est qu'il écrivait en rimes, *porque era sabidor en esta ciencia gaya*. C'est un poème remarquable au point de vue de la franchise, qui nous apprend que les grands d'alors exerçaient le pouvoir de la façon la plus arbitraire. Il met dans la bouche de la Mort, la grande décharnée, la critique la plus sanglante des vices de tous les personnages qu'elle invite à danser. Les nihilistes d'aujourd'hui ne procèdent pas autrement ; mais le fond de leur sac est le même. Ils n'ont aucune pitié du peuple qu'ils envoient à la boucherie ; leur seul dogme est : *Ote-toi de là que je m'y mette !*

Après une exhortation à la pénitence, qu'un prédicateur adresse à tous les mortels, la Mort les va quérir tour à tour et les oblige à danser, bon gré, mal gré. Naturellement ils se lamentent. Alors elle console ceux dont les œuvres furent bonnes et jette à la face des autres leurs fautes ou leurs crimes, avec une satisfaction toute sarcastique.

Papes, empereurs, rois, archevêques, chevaliers, abbés, doyens, marchands, archidoyens, chanoines, curés, usuriers, moines, etc., etc., sont savonnés de la belle manière. L'écuyer,

le médecin, l'ermite, le rabbin, l'Alfaqui (1) ont l'air d'être traités avec plus d'indulgence, ce qui semble jurer avec la morale d'apparence chrétienne qui se dégage de l'œuvre : « Tout est vanité ; fais ores pénitence, pour trouver la félicité dans une autre vie. » Mais cela doit se traduire : ne troublons pas ceux qui sont au pouvoir. Aujourd'hui que les descendants de ces sectaires n'y sont plus, ils prêchent la désespérance suprême, pour regagner ce qu'ils ont perdu.

L'Anglais Pierre Plowman publia à son tour une version, dans laquelle il montrait la Mort nivelant tout avec son terrible *falcon* ou faux. Ici le nihilisme apparaît tel que nous le connaissons : « elle seule domine tout ; seul son règne est universel et éternel », ce qui revient à dire aux malheureux de ce monde : *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*

Du poème on passa rapidement au roman, puis à la chanson. Le peintre anglais Tory, qui portait un nom prédestiné, s'inspira de la légende de Plowman pour illustrer un magnifique livre d'heures, qui porte encore son nom. Le frontispice représente la Mort couronnée, montée sur un cheval noir. Deux squelettes l'accompagnent, fauchant tout ce qu'ils rencontrent. Holbein mit en action une chanson populaire. Sa composition est le chef-d'œuvre de celles de cette espèce. Elle saisit l'homme au moment où il mange le fruit défendu de l'Eden, et ne le lâche plus. Pour lui, comme pour le christianisme, la mort est le châtimement du péché originel.

Mais est-ce, comme le croit ou paraît le croire M. Gener, le premier exemple de peinture critique que nous trouvions dans l'histoire ? Lui-même n'a-t-il pas la clef des vignettes si élégantes dont un artiste qui signe AΩ a illustré son livre (2) ? En ce cas, je n'ai rien à dire. Ce que j'ai pu constater, grâce à quelques élèves en grimoire, comme moi libres de tout engagement vis-à-vis de toutes les sectes existantes, c'est que jamais on ne s'est tant combattu, sous le masque du blason, que dans l'Espagne actuelle, et que cette science, que je croyais partout

(1) Docteur maure.

(2) Je parle ici de l'édition espagnole qui est ornée d'illustrations très remarquables, l'édition française est sans gravures.

oubliée, est aussi connue de l'Orient que de l'Occident. J'en possède des témoignages irrécusables, et partout les honnêtes gens m'ont encouragé plus ou moins directement à achever de divulguer un secret dont on ne doit plus se servir que pour varier les compositions artistiques.

Il y a dix ans que j'ai livré à qui veut s'en servir la clef du blason. Malheureusement, c'est comme les crochets dits *rossignols*, avec lesquels il s'agit d'ouvrir une serrure très compliquée ; elle ne sert de rien à ceux qui ne sont pas serruriers.

La voici une fois de plus : « Toutes les compositions armoriées s'écrivent *en calembours par à peu près, formant des vers octosyllabiques dont la dernière syllabe contient une L.* »

Les Espagnols et généralement les modernes observent très rigoureusement cette règle, qui rend leur grimoire très facile à lire ; les anciens admettent de nombreuses contractions de syllabes, qui déroutent le lecteur.

Examinée à ce point de vue cryptographique, la danse des morts prend un tout autre caractère ; la Mort tenant une flèche est *morvan*, la Mort habillée en moine et armée d'un *falcon* est le *faucon* de la *morte main* qui, avant le christianisme, était déjà l'emblème des gens de *main morte*, ou des classes qui ne travaillent pas de leurs mains. La Mort qui danse et la Mort qui joue d'un instrument est la *méridienne* et la *morte main australe*. Il en est resté dans notre langue le juron de *morquienne*.

M. Champfleury se trompe, lorsqu'il prétend que la danse macabre est l'expression d'un sentiment qui appartient exclusivement au moyen âge, ou à la période algide du christianisme. Indépendamment des mosaïques du musée de Naples, on trouve fréquemment des pierres gravées grecques, portant un crâne couronné de roses, *cranicoroné*, qu'il faut lire *car nic oron*, « vive le bonheur ! ». On exprime généralement cette idée par un N dans une couronne (nic oron), qui veut dire la même chose. Ce symbole est commun à tous les adorateurs de la constellation d'Orion et du signe du Taureau, qui ont fourni à la langue anglaise le nom de *Tory*, et sont les véritables auteurs de la danse macabre. Cette mise en scène lugubre ca-

chait le scepticisme et la soif de jouir les plus effrénés. Ceux qui se montraient au public sous ces masques hideux suivaient réellement le culte de la déesse de la luxure, dont les fêtes nommées *Floralia* scandalisaient le grave Caton. Le christianisme n'a nullement détruit le culte de Flore ; il s'est perpétué à travers le moyen âge, sous le nom de *Méridienne* ou *Morte main australe*. C'était la secte que Rabelais désignait sous le nom d'*Engastromythes*, tandis qu'il donne aux autres le nom de *Gastrolâtres* ; les Gastrolâtres n'étaient autres que les vilains esclaves de leur ventre, représentés aux Tuileries par le pavillon de Marsan, ou Septentrion. Le pavillon de Flore ou de la Méridienne est celui des Engastromythes, qui tenaient le peuple par la famine.

Sous les noms vulgaires de *Guelfes* et de *Gibelins*, ces deux partis ont compté l'un et l'autre des grands hommes, des saints et des scélérats. Saint Louis était Gibelin, et Catherine de Médicis Guelfe. Ils se divisaient aussi en **Tours** ou *turricole*, d'où les Anglais ont fait *Tory*, et *paroique* habitants près de la tour, que l'on a traduit de l'autre côté de la Manche par *Wig* (perruque). Sous Louis XIV, les paroiques ou démocrates avaient, le roi en tête, adopté la perruque comme signe de ralliement.

Tout le monde connaît la ronde enfantine :

Prends garde la tour,  
Prends garde la tour,  
Tu seras renversée.

Les petites filles, qui dansent en rond en chantant ce refrain, ignorent à quel point il fut révolutionnaire. L'histoire de la tour est celle de la danse macabre ; je vais essayer de la résumer brièvement.

## VI

Jadis toutes les villes qui n'avaient pas le droit de se clore, et étaient par conséquent habitées par des manants de plat pays, se groupaient autour d'une tour carrée ou ronde, com-

plètement isolée. Les tours carrées appartenait au parti des carretiers, ayant pour mot d'ordre le *carabou* ou char à bœufs de Géryon, que nous nommons encore *septem triones* ou les sept bœufs. *Carabou* était le mot d'ordre des incendiaires de châteaux de 93.

Les tours rondes (*circus*) appartenait au parti de *Circé*; *faucon*, en grec. On sait que cet oiseau était l'emblème de la noblesse.

J'ai été propriétaire d'une tour de cette espèce, avec tous les titres qui en établissaient l'histoire et la destination depuis son érection, qui remontait au dixième siècle. Elle avait été construite par le cellérier du chapitre noble de Saint-Gerauld d'Aurillac, pour emmagasiner ses dîmes, d'où son nom de *nau-celle* (nouveau magasin). C'était en effet la destination primitive de ces tours isolées; elles étaient construites pour abriter des marchandises ou denrées (*merx*) contre la cupidité des coureurs de plat pays, qui pillaient les chaumières sans défense. Aussi les appelait-on *merx la tour*, ou *merx celle-tour*, « tour du magasin des denrées ». L'officier qui en avait la garde était le *merx-cellarius Turris*; ce titre est devenu par la suite des temps le *marxcal-tour*, puis les faiseurs de légendes et les artistes l'ont transformé en *mort squelette*. Le *marescal-tour* avait en effet fini par dominer toute la société du moyen âge, grâce à sa tour; comme le portier, son successeur vulgaire, domine toute la société moderne.

En effet, le marescal-tour n'était primitivement qu'un simple portier, armé d'une massue (*claviger*). De là le nom de *port-man* qu'on donnait primitivement au maire de Londres, et la massue qu'on porte encore devant lui les jours de gala.

Il était le *turricole*, le *Tory*; son magasin, en même temps forteresse, n'était accessible que par une échelle. De là aussi le nom de *tourechelle* qu'on leur donnait. La tour que j'ai pu étudier tout à loisir était une massive et solide construction carrée de 10 mètres de côté sur 40 de hauteur, avec des murs de 2 mètres d'épaisseur dans le bas. Un escalier à vis mettait en communication tous ses étages, depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la terrasse supportée par une voûte en

plein cintre. Au fond se trouvait un puits. La fenêtre qui servait de porte était à 6 mètres au-dessus du sol; une poulie aidait à hisser les hommes et les choses, quand on ne se servait pas d'une échelle qu'on retirait après soi. L'étage inférieur servait à emmagasiner les denrées de toute espèce. Le premier étage était occupé par le marescal et sa famille; les deux étages supérieurs, par ses quatre hommes ou brigade; le troisième, qui supportait la terrasse, était à la fois un magasin et une prison. Avant l'invention de l'artillerie, ce repaire ne pouvait être réduit que par la mine ou par la famine, et le turricole avait dans ses celliers toute la récolte du village, sauf ce qui en était distrait pour la nourriture du colon et les semailles.

Dans les villages appartenant aux divers ordres monastiques ou militaires, ces tours isolées ne se sont pas modifiées et sont arrivées telles quelles jusqu'à nos jours. Dans les fiefs séculiers, elles sont devenues le pivot d'un ensemble de constructions qui a pris le nom de *château*, tandis qu'elles restaient isolées sous le nom de *donjons*. Ce mot n'est ni latin ni germanique; il appartient à la langue des premiers turricoles, qui étaient Ioniens et avaient été chassés par les Perses des bords de l'Oronte. Ils se nommaient *jas* ou ioniens, et, parce qu'ils habitaient dans des tours, *jastour*, dont Rabelais a fait *goy-truz*. La tour ou donjon renfermait les provisions de guerre (*thin agon*). Les jas étaient cavaliers (keletes), d'où leur nom de *Celtes*, et recherchaient en conséquence les pays d'herbages. Aussi leur centre politique et religieux était le Mont du Cavalier (Mons Celticus), aujourd'hui le Cantal.



Etant cavaliers, ils étaient nécessairement faucheurs, et il était tout naturel qu'ils prissent la faux ou *falcon* pour emblème. De là leur nom d'*Herbæ satores* (faucheurs), qui s'est transformé en herbastre, puis robastre. C'était l'arme du *mort squelette* de la danse macabre.

Leur déesse se nommait Chloris, en latin Flore, déesse des herbages. Elle était fille d'Amphion le Magnifique, ou Teutatès, et épouse de Nélée l'Impitoyable, ou la Mort. Sa fête coïncidait avec le solstice d'été, époque de la coupe des foin et du fau-



chage des blés. C'était pour cela qu'on lui donnait le nom de *Méridienne* ou *Morte main australe*. En grec, elle avait nom *Marpessa*; en français, *Moirepoix* (main noire, ou fortune noire). *Pesos* veut dire aussi pièce d'échec. Aussi la guilde des gens de main morte, qui l'avaient conservée pour patronne, prenait le nom de *Guilde de l'échiquier*. Cette guilde se composait de tous ceux qui vivaient noblement, c'est-à-dire de leurs rentes ou d'un travail intellectuel. A titre de déesse de l'oisiveté, elle se nommait *Argine*, notre reine de trèfle.

Si l'on examine un jeu de cartes, on voit qu'il figure les quatre saisons. L'hiver est représenté par la dame de pique, Pallas, dont la couleur sombre s'éclaircit dans la dame de carreau, Judith, épouse de l'apogée de la fortune, Charlemagne. Les figures de ces deux couleurs, qui représentent l'hémisphère oriental, ont la tête tournée à gauche du spectateur, qui est le nord.

Le déclin de la fortune commence avec Rachel, femme de César, et se termine avec Argine, femme d'Alexandre. Toutes les figures de ces deux couleurs sont *contournées*, c'est-à-dire tournées vers la droite du spectateur, ou sud. Elles représentent la guilde de la main morte, qui est mi-partie rouge et noire; tandis que les deux autres couleurs, noir et rouge, appartiennent à la classe des travailleurs, représentée par le *pique*, en grec *pekhus* (coude).

Dans le langage de nos modernes troupiers, l'*huile de coude*, c'est encore le travail.

*Pekh* ou *pech* correspondait à l'italien *bracciante*, « celui qui n'a d'autre patrimoine que ses bras ». Les Pechs et les Jas, que Rabelais nomme les *Pies*, et les *Goys*, ou les Picars et les Goytruz, formaient les deux castes de l'ancienne Gaule druidique. Les uns et les autres prétendaient, à juste titre, être venus de Phrygie; mais les Pechs étaient arrivés les premiers, sous la conduite des druides. Ils étaient d'origine éolienne, et adoraient les dieux solaires Esus et Teutatès. Leur organisation était essentiellement démocratique. Aucune fonction n'était héréditaire chez eux, pas même le sacerdoce, ce qui était une exception dans le monde antique. Ils habitaient de préfé-

rence les bois et les montagnes, se livraient au travail des mines et vivaient en rase campagne.

Les Goys étaient des Ioniens ; leurs divinités étaient lunaires. La principale était Belena ou Bellone, qui veut dire : volonté. Ils habitaient des tours et se livraient à l'élève du cheval, tandis que les Pies étaient bouviers.

Ils s'étaient infiltrés dans le pays et peu à peu avaient asservi les Pies, grâce à leurs tours, à l'aide desquelles ils accaparaient toutes les subsistances et interceptaient toutes les routes. Ils formaient une caste héréditaire de chevaliers, connus sous le nom de *Belenides*, ou baillys. Leur étendard était *beyle* (rouge). Plus tard il devint l'oriflamme, avec la devise : *Montjoie, Saint-Denys*. L'étendard des Pies était pie comme eux, c'est-à-dire noir et blanc, et ils avaient pour devise *Bau-céan*.

Les Goys étaient détestés des Pies ; aussi ceux-ci les défendirent très mollement contre les Romains, qui leur enlevèrent tous leurs privilèges. Cependant ils continuèrent à former la classe riche et savante, et lorsque saint Remy appela les Francs Saliens pour remplacer les Romains, ceux-ci laissaient à peu de chose près la Gaule dans le même état qu'ils l'avaient prise.

Tout le monde, sans en excepter les Allemands, reconnaît aujourd'hui que les Francs Saliens n'étaient pas les *Deutschs* modernes. Michelet les définit très exactement, une race sacerdotale. Ils prétendaient descendre de Francus, fils d'Hector, et être par conséquent de même origine que les Pies et les Goys, tandis que les Allemands n'ont jamais eu cette prétention. Ils régnaient depuis un siècle sur des populations de langue et d'origine gauloise, les Wallons d'aujourd'hui, et ce fut précisément le régime adopté par eux qui tenta saint Remy. Ce régime était à peu près celui des anciens druides. Aucune fonction n'y était héréditaire.

Le roi choisi dans la dynastie mérovingienne n'était reconnu qu'après le sacre, dans lequel on demandait formellement au peuple s'il l'acceptait pour chef. La propriété n'était pas plus héréditaire que la couronne, le pays était morcelé en cantons,

subdivisés en parcs (1) ou bordes, inaliénables. Le roi confiait à ses comtes l'administration des cantons. Ceux-ci nommaient à leur tour les baillis des parcs. La terre était louée par baux plus ou moins longs aux colons, moyennant le paiement de la dîme à l'Église et d'une part au bailli, variant entre les trois et les quatre cinquièmes. Le reste appartenait au colon.

Les premiers baillis furent des compagnons de Clovis, ou des Francs, qui paraissent avoir toujours été préférés par les Pies, parce qu'ils étaient comme eux du rite solaire. Mais les Francs n'étaient pas nombreux, ils se fondirent rapidement dans la classe des Belenides, dont ils épousèrent les filles. C'était la classe lettrée, la seule qui fût apte à remplir certains emplois. Trois siècles après la conquête à l'avènement des Carlovingiens, qui eux-mêmes étaient de leur race, ils s'étaient emparés de toutes ces tours qui marquaient alors inévitablement la place d'une parque ou paroisse. Du haut en bas de l'échelle administrative, militaire et judiciaire, ils tendaient à se rendre héréditaires. Si le moine Hildebrand n'avait pas violemment réagi contre le mariage des prêtres, qui était encore facultatif, les Belenides se seraient emparés de tout.

Or le peuple était très attaché aux codes saliques portant le nom de Marcoin ou Marcoul. Il avait joui d'un bonheur relativement enviable sous la domination indolente des Mérovingiens et il les regretta à jamais, lorsqu'ils furent supplantés par les Carlovingiens. Jamais il n'oublia le Code salique. Ce fut pour le rétablir qu'il fit la Révolution française.

Les villes murées, ou communautés, jouirent, sous les deux premières dynasties, de l'autonomie complète que la tyrannie romaine, si écrasante d'ailleurs, avait toujours scrupuleusement respectée. Elles furent assez fortes pour empêcher leurs maires ou baillis de se rendre héréditaires. Toutes les autres corporations restèrent soumises au système des épreuves qui ne permettaient d'exercer une profession qu'après cet examen de capacité qui ne s'est conservé chez nous que pour les avocats et les médecins. Leur organisation était donc

(1) De ce mot est venu *paroice*, puis *paroisse*.

très supérieure à celle de notre société moderne, où tout le monde est déclassé, mais leurs franchises ou libertés ne s'étendaient pas au-delà de leurs murailles. La seule partie du sol qui fût dans le commerce était l'espace compris entre ces quatre murs.



La terre cultivable était distribuée au paysan par le bailli du roi ou par le maréchal de la tour. Le bourgeois ne pouvait ni l'acquérir ni l'affermir. Plus tard, lorsque le fief devint héréditaire par usurpation, le bourgeois put l'acquérir comme les autres, parce que les propriétaires, en France, n'ont jamais formé une caste, mais le fief se transmettait en bloc, sans qu'on pût le morceler, ni en changer la destination.

Il en résultait que la *bonne ville*, si libre chez elle, dépendait complètement, pour sa subsistance, du turricole. Non seulement il emmagasinait dans sa tour tous les grains et tout le vin de son village, mais encore il barrait la route aux provisions qui pouvaient venir d'ailleurs, et il affamait à son gré la ville et la campagne, pourvu qu'il s'entendit avec les turricoles de son voisinage.

Or, pendant tout le temps qu'a duré le régime féodal, c'est-à-dire jusqu'à la Révolution, jamais les turricoles n'ont cessé de s'entendre pour affamer le paysan et le bourgeois. Ils possédaient un langage secret dont les règles leur avaient été transmises par les anciens Ioniens. C'était par conséquent un dialecte grec.

Vers le sixième siècle, il fut remplacé par le latin vulgaire ou basse latinité, dite *langue Thais*. Mais il n'en conserva pas moins son ancien nom de langue des *baillis* ou *blague*. Blason ne vient pas de l'allemand *blazen*, sonner du cor. Son hiéroglyphe le plus fréquent dans les anciens et nouveaux traités catalans de blason est un *balai*, ou un *balcon*. *Balayer*, dans tous les dialectes limousins, se prononce *balazar*, et balcon fournit l'équivoque de balaçon, un petit balai. Balai lui-même vient de *bouleau*, l'emblème des descendants de Belenus. Dans leur langue originaire, il se disait *Semuda*, et indiquait le grade le plus élevé des druides, le *Samothée* (celui qui voit le très haut). Dans la langue secrète des corporations, la noblesse

formait toujours la classe de la *somme*, les travailleurs étaient les *toms*, qu'ils traduisaient en langue vulgaire par *fendeurs* (1). Le secret du blason était livré à tous les jurés de corporations, qui étaient chargés des marques de fabrique, et jouissaient du privilège d'interroger le roi sur les affaires de l'État, pourvu que ce fût dans cette langue, qui se composait exclusivement de coq-à-l'âne. La classe des baillis n'a donc jamais été fermée sous l'ancien régime. Toutes les charges corporatives conféraient la franchise ou noblesse personnelle, et quelques-unes la noblesse héréditaire, telle était celle de prévôt des marchands à Paris, et de maire ou de bailli dans les autres grandes villes.

Il en était de même de l'acquisition d'un fief noble, mais en 1583, Henri III abolit ce privilège, et en 1601, Henri IV rendit une ordonnance en vertu de laquelle le métier des armes ne conférait plus la noblesse. Elle était auparavant personnelle à partir du grade d'enseigne, et héréditaire à partir de celui de colonel.

Ces restrictions qui contribuèrent si désastreusement à la préparation du grand cataclysme de 93, tenaient à des motifs purement fiscaux. Les nobles, héréditaires ou non, étaient affranchis de la taille. Dès lors la noblesse s'acheta argent comptant sous forme de charge de conseiller du roi.

Pendant ce temps, les pactes de famine allaient leur train et dès l'époque carlovingienne, la classe désignée sous les noms mystérieux de *morsqueletre*, *mort menestrel*, *mort danse*, avait organisé une conspiration permanente pour dépouiller les villes de leurs franchises et tenir le peuple par la famine.

Ce furent ces conspirations qui motivèrent la terrible répression des Albigeois, dont le nom signifie *geai blanc* ou *gibelin*. Leurs successeurs, ennemis-nés de la loi salique, prirent parti pour les rois anglais, et dans leur désespoir d'avoir échoué, brûlèrent Jeanne d'Arc, chef du parti populaire. Leurs véritables doctrines s'affirmèrent au grand jour dans celles de

(1) Grec *samos*, hauteur ; *tomeô*, fendre ; d'où *Tamias*, écuyer tranchant, maître d'hôtel.

Calvin. C'étaient celles de l'hérésiarque Kerdon, qui, dès le onzième siècle, niait la personnalité humaine du Christ, tandis que Marcion l'admettait. Kerdon et Marcion sont restés jusqu'à nos jours les deux chefs reconnus de toutes les sectes s'abritant aujourd'hui sous le masque omnibus de la franc-maçonnerie, tout en se faisant dans l'ombre une guerre à mort qui n'a pas cessé.

*Kerdon* veut dire fourbe; aussi les Kerdonites se sont-ils toujours distingués par cette fourberie qui est passée avec leurs doctrines dans la nature anglaise. Ils triomphèrent un moment avec Henri IV, et si ce triomphe s'était affermi, c'en était fait du christianisme; c'était un moine kerdonite qui avait soufflé sa mission à un chamelier arabe et lui avait fabriqué son Coran qu'il était forcé d'apprendre par cœur, ne sachant pas le lire. Or, les Mormons, les *morts moines* de la danse macabre, ont appliqué toutes les doctrines du Coran, dès qu'ils ont trouvé un coin de terre libre, et les Mormons d'Amérique descendent directement des Albigeois.

Mais Henri IV abjura, tout en faisant à ses coreligionnaires une situation tellement privilégiée que la Révolution l'aurait abolie, si Louis XIV n'avait pris les devants. Sous ce dernier prince, les Kerdonites avaient pour Argine, ou pour chef, la célèbre Olympe Mancini, qui engagea contre son ancien amant une lutte dans laquelle toute sa famille fut empoisonnée. Louis XIV, exaspéré, répondit par la révocation de l'édit de Nantes et par les dragonnades. Quoi qu'on en ait dit, la bigoterie n'entraînait pour rien dans cette répression; la preuve, c'est que les Luthériens, qui n'étaient pas Kerdonites, ne furent pas inquiétés.

Les Mormons exilés à Genève se livrèrent à la haute banque et revinrent proposer au roi, par l'intermédiaire de M<sup>me</sup> de Pompadour, le célèbre pacte de famine. L'état de la terre n'avait pas changé depuis la construction des merx-celle-tour. Elles avaient été remplacées par des magasins plus commodes, et n'abritaient plus que les hobereaux ou les faucons emplumés. Les autres s'étaient construits des demeures plus confortables et plus spacieuses.

Mais le paysan continuait à payer ses redevances en nature, de sorte que rien n'était plus facile à une ligue de seigneurs, que d'accaparer les blés et d'affamer les autres classes de la population. Louis XIV avait proscrit, sous peine de mort, ces pactes de famine. Sous son successeur, ils se déguisèrent en contes licencieux, ornés de ces merveilleuses gravures qu'on recherche tant aujourd'hui. Boucher, le joli Boucher, rédigeait ces nouvelles danses macabres. Toute la cour trempa dans cette hideuse conspiration qui dura plus d'un demi-siècle. Le roi se laissa tenter, moins par l'appât du gain que par l'espoir d'abolir les corporations, qui rendaient Paris déjà si puissant, et d'établir le régime du bon plaisir sans contrôle. Cependant il ne se faisait pas illusion sur les dangers qu'il faisait courir à sa dynastie, et ce fut à cette occasion qu'il s'écria : « Après moi, le déluge. »

Le roi devint donc l'accapareur de tous les blés du royaume, que souvent il vendait à l'ennemi, pendant que le peuple n'avait pas de quoi ensemer ses terres. Toute la cour vivait de cette horrible spéculation, qui continua de plus belle sous le régime infâme de la Dubarry. Elle ne cessa pas sous le vertueux Louis XVI (1), mais on essaya de la moraliser jusqu'à un certain point. Les seigneurs du sépulcre de Flore, ou de cette méridienne que les artistes du moyen âge représentaient par une *mort danse*, avaient toujours pour chef, pour Argine, une grande dame. Les deux reines de Navarre, Diane de Poitiers, Gabrielle d'Estrées, Olympe Mancini, avaient été remplacées sous Louis XV par deux péronnelles dont la dernière du plus bas étage, ce fut la vertueuse princesse de Lamballe qui succéda à la Dubarry.

Il est probable qu'elle ne connaissait pas tous les mystères du pacte de famine, mais elle n'en était pas moins le chef de ce que sous Louis XV on appelait le *magasin de modes de la Dubarry*, et désignée d'avance à la vengeance populaire dirigée avec cet ensemble prodigieux qui a si vigoureusement frappé M. Taine. Cette vengeance lanterna tous les accapareurs, et

(1) Parce qu'elle était devenue la principale ressource de la couronne.

massacra la malheureuse amie de Marie-Antoinette. Le peuple alla chercher la famille royale à Versailles et les poissardes s'écriaient : *Maintenant nous ne manquerons plus de pain, nous ramenons le boulanger, la boulangère et le mitron.*

Pauvre peuple, il se trompait. Le pacte de famine survécut à la monarchie. Il paraît que Marie-Antoinette fut moins chargée que les autres par les révélations de la fameuse armoire de fer, car si elle périt, ce fut volontairement. Son frère la fit réclamer à Robespierre par un de ses commissaires qui obtint aisément la permission de l'emmener. On sait qu'il la trouva dans un état de sombre mélancolie, qui ne voulait pas de consolation. Elle refusa obstinément de le suivre. La Convention, ne sachant qu'en faire, s'en débarrassa par la guillotine. Cette horrible danse macabre de la carmagnole termine un siècle si souvent comparé à un bouquet de fleurs. Ces fleurs recelaient un aspic.



Il est fort singulier que la Terreur n'ait pas jugé à propos de reprendre les sinistres ballets du mort squelette. Mais ce qui achève de prouver que la danse macabre n'a jamais traduit des aspirations populaires, c'est que toute cette débauche d'ossements ne sortit pas des loges maçonniques, qui elles-mêmes les tenaient de l'époque de l'institution du rite hiramique, c'est-à-dire du quinzième siècle. Il n'en était pas de même en Allemagne et en Italie, où le squelette impie s'il en fût, se glissait jusque dans les sépulcres pontificaux de Saint-Pierre de Rome.

La danse macabre ou, pour me servir d'un nom plus connu, la faction gibeline a toujours exercé une attraction irrésistible sur les grands génies, et cependant son influence a presque toujours été fatale, parce que le fond de sa doctrine est de mettre la lumière sous le boisseau. Dans notre histoire, elle n'a à son actif qu'une période aussi brillante que prospère, le règne de Diane de Poitiers. La France est naturellement



guelfe. Ses deux plus grands génies littéraires, Rabelais et Molière, appartenaient à ce dernier parti.

Il n'en est pas de même au point de vue de l'art, qui a été et sera toujours gibelin. Parmi les chefs-d'œuvre du nôtre, on doit compter les portraits de presque toutes les Argines du sépulcre de Flore. C'est d'abord Diane de Poitiers, que Jean Goujon a représentée dans la Diane du cerf, ou le sépulcre de Kerdon. Puis vient le portrait de M<sup>me</sup> de Pompadour, par Latour, en mère ménestrelle. En blason, *mère* et *mort* n'ont que la valeur phonétique de MR. M<sup>me</sup> Dubarry fut représentée à son tour en mère tenant une lyre ou cithare à la main. J'ignore ce qu'est devenu ce tableau qui ornait son fameux pavillon de Luciennes. Pour être plus gais d'aspect que la sombre danse macabre, ces deux portraits n'en masquaient pas moins les plus épouvantables tragédies. On connaît le portrait de M<sup>me</sup> de Staël en Corinne, avec la susdite cithare. Elle indique qu'elle aussi a dû remplir les fonctions d'Argine. Quant à M<sup>me</sup> de Lamballe, on peut la reconnaître dans le Pâris et Hélène de David. C'est elle qui joue le splendide personnage d'Hélène. Pâris reproduit plus vaguement les traits de son amie Marie-Antoinette.

La dernière représentation de la danse macabre, et l'une des plus belles, date de 1849. C'est celle de Ritter. On sait qu'elle fut commandée à l'auteur par le parti qui triompha en ce moment en Autriche, à la suite du sanglant cataclysme qui inonda toute l'Allemagne. Or le vaincu, ce fut M. de Metternich, coryphée du sépulcre de Flore.

« Toi, bourgeois, et toi, paysan, s'écrie le poète Reinick dans le prologue, regarde attentivement ces planches. Tu verras nue et sans habit une sévère image d'un temps sévère. Souvent, il vient de par le monde de prétendus nouveaux sauveurs qui parlent de puissance et de bonheur pour tous. Vous le croyez, parce que cela vous plaît, voyez d'ici ce qu'il en est. »

Ces vers font évidemment allusion au Méphistophélès de Goethe, dont la longue carcasse décharnée n'est que le *mort squelette* gothique, recouvert d'une mince peau parche-

minée (1). Milton a peint autrement Satan foudroyé, qui rappelait si bien Napoléon sur le rocher de Sainte-Hélène. Méphistophélès est moins grandiose et plus moderne, c'est le déclassé menant la brutalité populaire à l'assaut de ceux qui l'ont proscrit, ou le traître qui conspire avec les ennemis de sa caste pour arriver au pouvoir, *per fas et nefas*, et en chasser un frère.

Je croyais le sinistre squelette à jamais enterré avec le grimoire. Victor Hugo, dans son fameux poème de 1793, lui avait consacré une monographie de la tour, que je considérais comme leur oraison funèbre à tous deux. Mais voilà que la mort moine se remontre en Espagne, en Italie et même en France, comme le lugubre avant-coureur de l'anniversaire de la prise de la Bastille. Il me semble cependant que ces mascarades ont fait leur temps. Le grimoire peut servir encore à varier les compositions artistiques, il peut, si bon lui semble, transmettre encore des nouvelles politiques qui échapperont au moins pour quelque temps à l'intelligence obscure des vulgaires argousins, mais il ne saurait plus réclamer la discrétion de ceux qui, sans autre clef que celle de la science du langage, se permettent de déchiffrer et de publier ses hiéroglyphes. Jadis ils étaient tenus de s'affilier à l'une des sectes possédant le secret, sans quoi ils étaient condamnés à perdre la vue. Depuis près de dix ans que j'ai encouru cette pénalité, je n'ai reçu aucune sommation directe ou indirecte de m'affilier, mais ces études ont été accueillies avec une faveur marquée et encouragées indirectement par ceux qui auraient pu les intercepter au passage.

C'est assez dire qu'avant dix ans d'ici ce secret gardé pendant tant de siècles sera celui de Polichinelle, et que le grimoire ne servira plus qu'à élucider les innombrables problèmes historiques dont la garde avait été confiée à ce dragon édenté et suranné.

G. D'ORCET.

(1) On sait que c'est lui qui organise la conspiration contre Faust, dont il est le premier ministre ; c'est l'éternel agent provocateur.