

La Maison-Dieu, 145, 1981, 127-148

François ARNÉ

LES IMAGES DE LA MORT DANS LES LIVRES D'HEURES

(13^e-15^e siècles)

DANS les premières années du 13^e siècle, la naissance d'une bourgeoisie urbaine et les exigences d'une vie religieuse plus individuelle créent les conditions favorables à l'apparition d'un ouvrage offert à la fois à la piété des fidèles et au goût nouveau de la lecture : le livre d'heures. Les livres de prière étaient depuis fort longtemps en usage chez ceux des laïcs qui savaient lire, mais il s'agissait la plupart du temps d'ouvrages liturgiques — psautiers et, plus tard, quelques bréviaires — dont ils partageaient l'usage avec les ecclésiastiques. Ce public était en outre fort restreint, seuls quelques princes ou grands personnages possédant de tels instruments de piété.

Durant toute la première moitié du 13^e siècle, le livre d'heures n'est qu'un simple rameau qui vient se greffer sur le tronc du psautier dont il utilise largement les éléments principaux en même temps que des prières et des offices issus du bréviaire et du missel. A quelques exceptions près, les premiers livres d'heures vraiment autonomes datent approximativement du milieu du 13^e siècle¹. A cette date,

1. *Les Heures d'Agnès de Bohême*, Livre d'Heures prémontré, datent de 1215 (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 739).

ce sont d'ailleurs encore des ouvrages assez exceptionnels qui ne se distinguent que peu, quant à la forme, de la souche qui leur a donné naissance et qui sont réservés au même genre de lecteurs, les membres des grandes familles princières. Mais en un peu plus d'un siècle, la situation va considérablement évoluer. Le goût de lire et la constitution de bibliothèques privées seront imités sur les princes par des personnages de moindre condition. Paris, devenue une des principales places européennes pour la production du livre manuscrit, voit naître et proliférer une foule de boutiques de copistes et d'enlumineurs à l'ombre des grands ateliers. Enfin, les besoins d'une spiritualité plus profonde, d'une vie religieuse intériorisée, de dévotions et de préoccupations qui passent au premier plan ont rendu nécessaire un accroissement de la production et de la diffusion des livres d'heures².

Devenu un élément indispensable de la piété en cette fin du Moyen Age, le livre d'heures est largement diffusé. Allégé, condensé, débarrassé de nombre de pages secondaires, il devient abordable par un public plus vaste en même temps que mieux adapté à ses exigences. Signe des temps, deux parties deviennent prédominantes au point de constituer à elles seules plus de la moitié, parfois près des deux tiers, de l'ouvrage : *l'office de la Vierge* et *l'office des défunts*. Le succès grandissant que connaissent alors les Tiers ordres et les confréries n'est sans doute pas étranger à cette éclosion : la récitation quotidienne de l'office de la Vierge par les tertiaires, la règle de l'assistance aux mourants, de l'accompagnement aux obsèques et de la prière pour les défunts dans la plupart des confréries font du livre d'heures un ouvrage privilégié pour les exercices des laïcs épris de piété personnelle.

L'iconographie joue ici un rôle de premier plan. Conçue

2. Même en tenant compte des aléas de la conservation, on peut retirer des indications intéressantes de la répartition chronologique des exemplaires de la Bibliothèque Nationale : moins de 2 % des ouvrages pour le 13^e siècle, à peine 6 % au 14^e ; le seul 15^e totalise plus de 80 % du total, dont les deux tiers après 1460. Par contre au 16^e siècle, en raison de la large diffusion des imprimés, la proportion redescend à 10 %.

pour enseigner, l'image s'attache à illustrer plus étroitement le texte au lieu de n'en constituer qu'une représentation anecdotique et extérieure. Pour les plus instruits, elle renforce le sens des mots ; pour ceux qui ne savent pas lire elle est un véritable catéchisme qu'Albert Labarre a pu comparer aux scènes représentées, deux siècles plus tôt, aux porches des cathédrales³. Ce n'est certes pas un hasard si, à la même époque, les premières images pieuses reproduites par xylographie commencent à circuler. A la fin du 15^e siècle, lorsque l'imprimerie va décupler la production des ouvrages religieux, celle du livre d'heures principalement, seuls vont subsister les exemplaires de luxe que les nouvelles méthodes ne peuvent pas encore réaliser. Quant aux livres plus courants, ils vont connaître imprimés un succès grandissant et les miniatures peintes seront remplacées, pour l'édification des fidèles, par la gravure sur bois.

Les prières et les images de l'office des défunts

Le chanoine Leroquais a étudié de façon exhaustive, à la fin des années 1920, les exemplaires manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale, dressant notamment un inventaire des principaux thèmes iconographiques⁴. Dans la mesure où l'on peut leur prêter une forme définie, il a montré que les livres d'heures se décomposent ainsi : à la suite d'un calendrier liturgique qui donne la liste des fêtes fixes du Temporal et des saints de chaque jour, avec les variantes locales, on trouve le plus souvent cinq éléments essentiels, l'office de la Vierge, les psaumes de la pénitence, l'office des morts, les litanies des saints et les suffrages ; plus occasionnellement des fragments des Evan-

3. A. LABARRE, « Le livre d'heures » in *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris: Beauchesne, 1969, t. 7 (I), col. 410 à 431.

4. V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927. Le même auteur étudie également les psautiers-livres d'heures dans *Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Mâcon, 1940.

giles, la Passion selon Saint Jean, les Heures de la Croix, les Heures du Saint Esprit, les Quinze joies de la Vierge, les Sept requêtes à Notre-Seigneur et deux prières à Marie, *O intemerata* et *Obsecro te*; enfin des éléments plus rares tels que les psaumes graduels, le psautier dit « de Saint Jérôme » (sélection de versets des psaumes), des offices de divers saints généralement simplifiés ainsi que des prières et oraisons composées plus librement, adressées au Christ ou à sa Mère, et qui traduisent souvent des dévotions et des élans de piété plus personnels que les textes liturgiques.

A l'origine spécifiquement établi pour la veillée funéraire, l'office des défunts est en fait destiné à la fois aux funérailles et à la prière régulière pour les morts. Au cours des trois Heures qu'il comporte, vêpres, matines et laudes, on fait alterner la récitation de psaumes, d'hymnes et de lectures bibliques. Les textes sont pour la plupart choisis pour être dits *in persona defuncti*, en mettant les paroles sur les lèvres du défunt. Il se sait pécheur, il reconnaît sa misère corporelle et sa détresse devant la mort et il implore le Créateur de ne pas l'abandonner; ce sont les intenses prières tirées du *Livre de Job* que l'on récite à matines. Mais il garde confiance en la miséricorde divine: les psaumes et leurs antiennes traduisent cette espérance en la résurrection en même temps qu'une exultation qui préfigure celle des élus dans le Paradis. La composition de l'office est fixée au 9^e siècle et ne varie donc pas entre le 13^e et le 15^e; aux funérailles, on continue à réciter les mêmes prières. Par contre la vision qu'en donne l'iconographie va être profondément modifiée.

Cette évolution est d'abord sensible dans la manière même dont l'office est illustré. Avant le milieu du 14^e siècle, il n'est généralement orné que d'une initiale historiée, les grandes compositions étant plutôt réservées aux autres offices. Après 1350, l'office des défunts, à son tour, va être orné d'une peinture à pleine page; on peut y voir la marque de l'importance qui commence à lui être accordée. Au siècle suivant, il arrive que l'on rencontre deux ou plusieurs illustrations pour l'office des morts, soit à la même page, soit en tête des différentes heures. Les exemplaires les plus luxueux, comme les *Heures de*

*Rohan*⁵, comportent de nombreuses images voire parfois de véritables cycles qui se surimposent aux peintures ordinaires de l'office. Mais ce sont des exceptions et la plupart du temps l'artiste doit symboliser en une seule scène l'ensemble des prières, en donner une interprétation qui sera forcément partielle. L'iconographie devient alors un miroir où se reflètent les visions plus ou moins conscientes de toute une époque.

Avant 1350 : une vision sereine de l'au-delà

Dans les premiers exemplaires qui nous soient parvenus et jusqu'au milieu du 14^e siècle, l'iconographie de l'office des morts s'oriente dans deux directions. On trouve en premier lieu des illustrations qui sont visiblement inspirées par les ouvrages liturgiques plus anciens, notamment les psautiers. Ce sont des scènes bibliques comme la *Résurrection de Lazare*, ou l'image très ancienne, d'origine byzantine, de la *Mort de la Vierge*. Marie est allongée sur un lit tandis que le Christ, au milieu des Apôtres, accueille dans ses mains l'âme de sa mère, représentée par un petit personnage nu ou emmailloté. Il est assez remarquable que cette scène soit ici présentée comme le modèle de la bonne mort du chrétien. On rencontre des thèmes eschatologiques comme la *Résurrection des morts*, ainsi que des illustrations qui ont en commun de montrer le sort de l'âme après la mort : c'est le Christ tenant dans ses mains un linge blanc où de petits personnages nus figurent les âmes des élus, ou bien des anges portant les âmes, ou encore les âmes représentées dans le sein du patriarche Abraham. La rareté des sources pour cette époque interdit toute conclusion trop hâtive. Toujours est-il qu'on ne trouve pas dans les livres d'heures d'image du *Jugement dernier*, du Purgatoire ou de l'Enfer, qui existent pourtant dans bien des manuscrits contemporains, à commencer par les psautiers ou les bréviaires. Sans doute les hommes de ce

5. Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9471.

temps sont-ils préoccupés par leur salut, mais les livres d'heures ne montrent que des images rassurantes du bonheur éternel. Cette vision pleine d'une sereine espérance coïncide bien avec le fond de la liturgie des défunts.

D'autre part, à partir du moment où les livres d'heures commencent à acquérir leur autonomie, le texte de l'office des morts et les circonstances dans lesquelles on doit le réciter inspirent un thème qui demeurera en vigueur jusqu'au 16^e siècle, *La veillée funéraire*. Autour du cercueil que l'on a recouvert d'un drap mortuaire, des clercs récitent les prières de l'office, parfois assistés de pleurants en robe noire. Avant le milieu du 14^e siècle, la dimension généralement réduite des illustrations interdit toute description minutieuse. Il y a peu de personnages, pas de décor : sur un fond uni ou orné de motifs géométriques, la scène est symbolisée par un ou deux figurants dont il suffit de pouvoir reconnaître l'identité et les gestes. Puis l'évolution de la conception et de la technique picturales, et aussi l'emploi d'images plus grandes, permettent aux enlumineurs de composer un décor plus complet. La veillée est désormais représentée dans une église dont les éléments sont de plus en plus détaillés. Dans ce cadre nouveau, de nombreux participants vont prendre place, clergé, confrères, laïcs.

Le tournant des années 1400 et l'invasion du macabre

L'enterrement représenté

On assiste, dans les premières années du 15^e siècle, à la floraison de thèmes iconographiques jusque là inconnus, tout au moins dans les livres d'heures. Dans un manuscrit datant des années 1410, les *Heures de Saint-Maur*⁶, la scène traditionnelle de la veillée fait place à une représentation de l'enterrement au cimetière. Deux hommes descendent le cadavre dans une fosse fraîchement creusée, tandis qu'un

6. Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. lat. 3107, f^o 168.

prêtre prononce sur le corps la dernière absoute. Des pleurants en robe noire, le capuchon rabattu sur le visage, assistent à la cérémonie ; les outils des fossoyeurs figurent au premier plan. Dans les années qui suivent, d'autres scènes vont apparaître illustrant les divers moments de la cérémonie des funérailles. Mais la nouveauté que constitue la représentation de l'enterrement est surtout intéressante parce qu'elle coïncide avec l'apparition d'un autre thème iconographique et qu'on ne peut voir là un simple hasard. Au moment, en effet, où l'on commence à peindre des cimetières et à y placer des cadavres de plus en plus décomposés, les livres d'heures sont à leur tour envahis par l'imagerie macabre.

L'invasion du macabre

Dans la seconde moitié du 14^e siècle, et de façon plus insistante qu'auparavant, une des composantes essentielles du discours religieux avait été d'opposer la vanité des biens de ce monde à la perspective du salut éternel ; une des formes qu'avait pris ce discours était la prédication. Il semble qu'on trouve là une des sources du développement brutal des représentations « macabres » à partir des années 1350-1360. Devant l'enrichissement croissant d'une partie de la société et son goût de plus en plus prononcé pour le luxe, les religieux des Ordres Mendiants cherchèrent à fixer la pensée de leurs contemporains sur la mort et l'au-delà, en leur montrant que ces plaisirs qu'ils prisait tant n'étaient en réalité que ruine et pourriture et qu'ils risquaient surtout de les précipiter dans les flammes éternelles. Pour renforcer leurs paroles, les prédicateurs eurent de plus en plus souvent recours à l'image, plus évocatrice et plus persuasive. Les *Triomphe de la mort* peints par Francesco Traini au Campo Santo de Pise ou par Andrea Orcagna à Santa Croce, traduisent l'influence directe de certains sermons des Dominicains florentins⁷ qui

7. Voir à ce sujet M. MEISS, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton, 1951.

opposaient la voie de la conversion à cette passion des biens terrestres qui n'embrassait que des cadavres en sursis. Il est non moins certain qu'une pastorale, même aussi active, n'eût pas suffi à imposer les représentations macabres si toute cette imagerie n'avait éveillé de profonds échos dans la sensibilité collective.

L'époque, alors profondément troublée par des inquiétudes religieuses, l'était tout autant par des préoccupations matérielles. Aux calamités de la guerre, dévastations, pillages, massacres et à la famine qui en résultait, vinrent s'ajouter les épidémies. En 1347, des navires génois venus d'Orient apportaient avec eux les germes de la peste. La maladie se propagea avec une rapidité foudroyante, provoquant une véritable hécatombe surtout parmi les populations urbaines. Un tiers de l'Occident fut-il décimé, comme l'affirment beaucoup de témoignages contemporains ? Cela est difficile à préciser, mais l'exagération traduirait au moins le trouble des esprits devant la régularité implacable avec laquelle l'épidémie revint, par vagues successives, frapper l'Europe pendant plus de cinquante ans : 1348-1352, 1368-1370, 1373-1375, 1380, 1400...

La mort maîtresse

Les livres d'heures n'échappent pas à cette forme de prédication et les thèmes macabres y abondent. On voit la mort, un transi grimaçant au ventre rongé par les vers et vêtu d'un linceul, qui sort du tombeau et parcourt le cimetière et ses alentours à la recherche de ses proies. La sinistre apparition n'est quelquefois là que pour avertir. Elle tient un phylactère dans ses mains décharnées et interpelle le lecteur : « *memento finis* », « *memento, homo, quod cinis es et in cinerem reverteris.* » La plupart du temps, l'image est assez frappante par elle-même et point n'est besoin d'une légende pour la renforcer. Un livre d'heures de la seconde moitié du 15^e siècle montre la mort trônant sur un sarcophage, la tête coiffée d'une couronne, tenant en ses mains une flèche et un crâne, attributs dérisoires de

sa royauté⁸. L'image illustre les matines de l'office des défunts dont l'invitatoire commence par les mots « *Regem cui omnia vivunt* ». Par un glissement assez subtil, c'est la mort que l'on présente ici comme le maître de toutes choses. Mais on la montre aussi à l'œuvre et l'une des scènes qui a la préférence des peintres, c'est le transi frappant de sa flèche un personnage qui ne peut dissimuler sa stupeur et cherche vainement à se dérober au coup fatal. Pour rendre la leçon plus marquante encore, les victimes sont presque toujours des jeunes gens. On rencontre aussi des illustrations du *Dit des trois morts et des trois vifs*, « légende moult merveilleuse et horrible » qui remonte au moins au 13^e siècle et qui rapporte la rencontre que font trois jeunes cavaliers au retour d'une chasse. Sur leur chemin se dressent brusquement trois cadavres qui se montrent à eux en exemple et leur enjoignent de méditer sur la vanité du monde et de ses apparences : « Nous avons esté comme vous et serés après comme nous. » Plus rarement, on trouve des représentations de la *Danse des morts*, soit comme un cortège où le Pape, l'Empereur, le Roi, un Cardinal et toute une foule sont entraînés par un transi, soit par une suite de miniatures qui courent au long des pages, où chaque personnage est représenté avec son double, un cadavre grimaçant, qui vient le prendre par la main.

Toutes ces scènes ont un sens moral évident. Mais il en est bien d'autres où le caractère religieux s'estompe et où l'omniprésence de la mort semble surtout traduire une angoisse de plus en plus clairement avouée : la mort qui envahit tout, jusqu'aux encadrements des pages où les rinceaux sont souvent remplacés par des ossements et des crânes. La mort qui se mêle à toutes les circonstances de la vie ; qui vient chercher le petit enfant comme le vieillard, qui emmène le bien portant comme le malade. On la rencontre à la maison, au détour d'un chemin, lors d'une fête, dans les combats, lors d'une exécution capitale où elle remplit l'office du bourreau, dans un duel, au milieu des

8. Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1160, f^o 151.

pestiférés d'une ville ravagée par l'épidémie, pendant les cérémonies religieuses, au cimetière bien sûr. C'est même là son lieu de prédilection : elle s'y montre aux humains, elle erre parmi les tombes, elle y frappe. Sans doute le cimetière est-il à cette époque un lieu public très fréquenté. A partir du milieu du 15^e siècle, il est devenu l'endroit privilégié des apparitions macabres, une sorte de symbole de la mort.

L'obsession du cadavre

Il semble qu'alors l'au-delà de l'âme soit effacé au profit du sort de son enveloppe corporelle. L'angoisse du salut demeure sans doute très réelle, mais elle se double d'une inquiétude au moins aussi grande quant à la conservation du corps. On met de plus en plus l'accent sur la misère corporelle, sur la pourriture et le retour au néant de la chair. Cette attitude peut prendre un tour de grande piété et de renoncement, mais parfois aussi de véritable obsession de la déchéance physique, souvent les deux à la fois. En 1392, Philippe de Mézières demande dans son *Testament*⁹ le plus extrême dépouillement pour ses funérailles et prend bien soin de préciser que le caractère exceptionnel de cette cérémonie ne doit pas avoir pour but d'édifier ses contemporains, mais bien d'être la marque de son humilité. Tout au long de ce magnifique texte, empreint des accents de la plus grande piété, il ne peut s'empêcher de traduire avec insistance le mépris qu'il a de son corps : les expressions de *charongne*, *vile charongne*, *puante charongne*, *charongne nue livree as vers*, *tronce de char morte*, *tronce inutile*, *depost horrible a regarder*, *vaissiau puant et pourry de l'ame*, reviennent comme une litanie.

« Il supplie a ses treschiers, tresamés et reverens peres en Dieu le prier et le covent des Celestins que, tantost et sans arest que l'ame sera partie du corps, la charongne du pelerin soit despouillie toute nue, exepté que une petite pieche de sac ou

9. Ph. DE MÉZIÈRES, *Testament*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 408 ; édité par A. GUILLEMAIN, in *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, 1978.

d'un touillon de cuisine en forme d'un petit escu soit mise et bien atachie sur les membres honteux du povre pelerin (...) C'est toute la robe et le paremens que le grant pecheur et viel pelerin des lieux de ce monde doit emporter avec luy pour gesir avec sa mere. Item la prumiere chose qui se doit faire a ceste vile charongne a l'eure de sa mort et avant se faire se porra, c'est que ses .II. bras soient mis en crois sur sa poitrine, le bras destre dessus et les .II. mains tendans as epaules¹⁰. »

Quelques années après la rédaction de ces lignes, on voit apparaître dans les livres d'heures des images qui semblent en être l'illustration directe : un cadavre nu étendu sur une tombe ou gisant sur le sol jonché d'ossements d'un cimetière pendant que les fossoyeurs creusent une fosse. Le maître de Bedford, le maître de Boucicaut et son atelier propagent les peintures de ce genre dans les livres d'heures dans la décennie 1410-1420 : « O mort cruelle, trop es dure et amère ! » s'écrie un de ces moribonds dans un livre des années 1410 provenant de l'atelier de Bedford¹¹. La plus saisissante de ces images reste sans doute celle que le peintre des *Heures de Rohan* plaça en tête de l'office des défunts¹². Si la représentation du cadavre s'accompagne presque toujours d'une illustration de la *migratio animae* et du combat d'un ange et d'un démon, le tragique de la scène tient plus à la détresse de l'homme et au réalisme parfois brutal de sa déchéance physique, qu'à l'incertitude du sort de son âme.

A la fin du 14^e siècle, les gisants calmes et sereins des siècles précédents qui semblaient déjà sourire à la béatitude éternelle font place à des sujets plus tourmentés n'hésitant pas à dépeindre l'horreur de la décomposition. Des tombeaux de Guillaume de Harcigny et du cardinal Lagrange au gisant de Louis XII à Saint-Denis, la sculpture funéraire reprend ce thème du cadavre nu livré aux vers et

10. *Ibid.*, f° 243 v.

11. Londres, British Museum, ms. Add. 18850, f° 157. Un grand nombre de ces peintures sont citées dans M. MEISS, « La mort et l'office des morts à l'époque du maître de Boucicaut et des Limbourg » in *Revue de l'Art*, I, 1968.

12. Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9471, f° 159.

à la pourriture¹³. Ainsi, plus que la préoccupation du salut, c'est le devenir du corps qui inquiète les hommes du 15^e siècle. La mort est angoissante parce qu'elle corrompt et détruit ces corps pour lesquels on éprouve une passion ardente, et parce qu'elle n'est plus tant considérée comme le terme normal de toute vie que comme une brutale interruption qui intervient dans le cours de cette vie à laquelle on attache de plus en plus de prix.

Le 15^e siècle, siècle des grandes funérailles

A cette angoisse, l'Eglise tente d'apporter un remède. Elle va prendre en charge le mort et tenter d'obtenir le salut de son âme par ses prières et ses sacrements. La mort est un voyage au cours duquel il faut accompagner le défunt, et cette pérégrination ne cesse de s'allonger et de se compliquer. Le temps désormais s'étire de plus en plus entre le décès et la mise en terre. Volonté des peintres de varier leurs sujets, mais aussi témoignage de la multiplication de certains usages, les scènes liturgiques se font de plus en plus nombreuses dans les livres d'heures. On représentait la veillée funéraire, l'enterrement. Autour de ces deux pôles, on voit se préciser les différents moments de la cérémonie des funérailles, de la chambre au cimetière, des derniers sacrements à l'ultime absoute.

L'heure de la bonne mort

Il y a foule dans la chambre du mourant. A la tête du lit, on a parfois accroché une médaille pour s'assurer la protection d'un saint qui contribuera à donner une bonne mort. Au milieu des parents et des amis, un prêtre accompagné d'enfants de chœur portant la croix et le bénitier donne au malade la communion en viatique. Cette cérémonie semble constituer l'essentiel du sacrement et

13. Voir à ce sujet E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris, 1925, ainsi que E. PANOFKY, *Tomb sculpture*, Londres, 1954.

l'onction n'apparaît jamais dans les illustrations de l'office des morts¹⁴. A l'ultime instant, on a placé un cierge entre les mains du moribond. Il importe que les prières commencent dès ce moment et l'accompagnent tout au long de son dernier voyage. Un ange et un démon viennent prendre place de part et d'autre du lit pour s'appropriier son âme le moment venu. Lorsque le défunt a, littéralement, exhalé son dernier soupir, cette âme est représentée sous les traits d'un petit personnage nu, mains jointes, qui sort par sa bouche et que se disputent âprement anges et démons. Curieusement, cette lutte semble se prolonger bien au-delà du moment du décès : dans bien des images des funérailles, dans la chambre, à l'église ou même au cimetière au moment de l'enterrement, on voit l'âme emportée au ciel par un ange tandis qu'un affreux démon tente de la lui arracher. Tout se passe comme s'il y avait une période d'attente après la mort au cours de laquelle le sort n'est pas encore fixé, et où l'on peut encore intercéder pour elle par des prières.

La veillée mortuaire

La veillée commence à la maison. Les illustrations montrent parfois des membres des confréries et du clergé venus pour assister et relayer la famille, et qui récitent les prières auprès du lit ou du cercueil dans lequel de pieuses femmes ont déposé le mort après l'avoir cousu dans un linceul. Mais la plupart du temps, les peintres placent la scène à l'église. Employée dès le 13^e siècle, l'image de la veillée funéraire restera la plus populaire jusque vers 1450 ; après cette date, elle cède la première place à l'enterrement, mais persistera jusque dans les premières années du

14. Au sujet de la prééminence du viatique sur l'onction, voir P.M. GY, « La mort du chrétien » in A.-G. MARTIMORT, *L'Eglise en prière*, Paris-Tournai: Desclée et Cie, 1961, et du même auteur « Montailou et la pastorale sacramentelle », *La Maison-Dieu*, 125, 1976, 127-133. Voir aussi dans les *Actes du 9^e Colloque International de Louvain*, 1979, la communication de J. AVRIL sur « La pastorale des malades et des mourants aux 12^e et 13^e siècles d'après les statuts synodaux et les actes de la pratique ».

16^e siècle. La veillée reste le grand moment des funérailles. Le cercueil, recouvert d'un drap richement brodé, entouré de cierges, repose dans le chœur de l'église au pied de l'autel. Des clercs en chape récitent ou chantent au lutrin les psaumes de l'office, tandis que des pleurants, le capuchon sur le visage, prient dans les stalles. Pour les personnages les plus importants, un catafalque s'élève au-dessus du cercueil, véritable dais surmonté d'une croix et de nombreux cierges et portant parfois les armoiries du défunt. Dans certaines illustrations, un des prêtres, le goupillon à la main, prononce une absoute sur le cercueil.

La messe des morts

L'importance de la messe dans l'iconographie est bien moindre. Il semble en effet plus logique d'illustrer l'office des défunts par une image de la veillée que par celle d'une messe, mais ce n'est pas là la seule raison. Jusqu'au début du 15^e siècle, l'obligation de dire une messe devant le corps ne semble pas générale pour les laïcs, même si elle est précisée dès le 13^e siècle dans les textes canoniques. En fait, le moment principal de la cérémonie des funérailles reste la veillée. Si l'offrande du sacrifice avait sa place dans le rituel de la mort, elle n'était pas forcément liée à la présence du corps à l'église : on commençait souvent à dire des messes dès le moment du décès, et elles pouvaient se prolonger bien au-delà du passage à l'église. Un livre d'heures de la fin du 15^e siècle montre le cortège qui franchit le porche du cimetière tandis que, dans l'église attenante, des pleurants prient au pied d'un autel où le célébrant dit la messe¹⁵. Il y avait aussi les messes anniversaires, octaves, trentains, bouts de l'an et les fondations perpétuelles que le défunt avait instituées dans son testament. Le 15^e siècle voit la multiplication de ces messes votives qui faisaient parfois vivre un clergé quasi

15. Bibliothèque Nationale, fonds Smith-Lesouëf, ms. 38, f^o 141.

spécialisé¹⁶. Cette situation connaît une lente évolution. La dévotion de plus en plus grande à l'Eucharistie, le fait que la messe soit considérée avant tout comme une commémoration du Calvaire et que ce rachat soit particulièrement propice au soulagement des âmes des défunts, amena peu à peu les testateurs à demander que leur corps soit conduit à l'église le temps d'une messe. Cela retardait souvent le moment de l'enterrement, puisqu'on ne pouvait célébrer la messe l'après-midi ou la nuit, et l'on trouve peut-être là une des raisons de l'allongement des funérailles. A partir de 1450, on commence à inclure le texte de la messe des morts dans certains livres d'heures, signe que les fidèles en font un plus grand usage. Quant aux illustrations, il est pratiquement impossible de décider si elles représentent une messe *corpore praesente* ou une messe anniversaire, car dans les deux cas le cercueil est présent, au moins à titre de représentation, et il est rare qu'il y ait d'autre assistance laïque que celle des pleurants.

Le convoi au cimetière

Après le passage à l'église, pour une veillée ou une messe, on porte solennellement le corps en terre. Entre le 14^e et le 15^e siècle, cette procession a pris une ampleur extraordinaire. Ce qui n'était autrefois qu'un convoi où parents et amis accompagnaient le mort à sa dernière demeure, avec quelques membres du clergé, est devenu un imposant cortège désormais réglé par les dispositions testamentaires de façon à assurer la participation du plus grand nombre possible de clercs, de confrères et de pauvres¹⁷. A la marque du désir de voir se poursuivre sans interruption la récitation des psaumes et des prières, se

16. Voir à ce sujet la thèse encore inédite de J. CHIFFOLEAU, *La comptabilité de l'au-delà : les hommes, la mort et la religion dans la région comtadine à la fin du Moyen Age*, Paris, 1978, ainsi que M.-Th. LORCIN, « Trois manières d'enterrement à Lyon de 1300 à 1500 », *Revue historique*, 529 (1979), 3-15.

17. J. CHIFFOLEAU, *op. cit.*, a mis en évidence la progression des demandes de cortège dans les testaments avignonnais : de 28 % avant 1350, à plus de 60 % après 1420.

mêle plus ou moins consciemment une volonté d'ostentation chez les plus riches et les plus puissants. Pourtant, si certaines illustrations dépeignent une longue procession à travers la ville où le cercueil, richement paré, précédé d'un abondant clergé chantant les psaumes, est porté par des représentants des quatre Ordres Mendians et suivi d'une foule de confrères et de pauvres qui tiennent des cierges, on rencontre aussi des exemples de cortège plus modeste. Il y a au moins des confrères, dont une des principales raisons d'être est d'assurer dignement les funérailles des plus démunis, un prêtre et quelques frères mendiants.

Au cimetière

Quand le cortège franchit le porche du cimetière, le fossoyeur achève de creuser la tombe¹⁸. Parfois même les illustrations nous le montrent, son travail à peine terminé, qui tend sa pelle à l'officiant dans un geste plein de simplicité, pour pouvoir descendre le mort dans la fosse. Auparavant, on l'a sorti de son cercueil : il est mis en terre vêtu du simple linceul. Dans certains cas, le peintre a représenté la bière vide sur le sol, le couvercle enlevé. Elle a gardé son ancienne fonction de civière, destinée à transporter le corps de la maison au lieu de la sépulture ; mais en devenant un coffre de bois recouvert d'une lourde étoffe, qui dérobe le cadavre aux regards. Ce procédé d'inhumation, sans le cercueil, explique sans doute la décomposition rapide des corps mis en terre. Sans pour autant croire aveuglément aux vertus légendaires que l'on prêtait à certains cimetières — on raconte que dans ces « mange-chair » la terre y pourrissait les corps en neuf jours — on peut penser que les cadavres étaient plus vite réduits en poussière quand ils n'étaient pas protégés par l'enveloppe supplémentaire du cercueil. Il suffisait aux fossoyeurs, les illustrations le montrent bien, de remuer le

18. Contrairement à ce que nous apprennent à ce sujet les documents contemporains, notamment les testaments, les illustrations représentent presque toujours l'enterrement au cimetière. On trouve à peine une image sur sept ou huit d'enterrement à l'église.

sol pour mettre à jour de nombreux ossements que l'on entassait ensuite dans le charnier. Les exemples d'enterrement dans un cercueil sont rarissimes, même au début du 16^e siècle.

Les tombes sont d'ailleurs disposées de façon anarchique, sans grand souci apparent d'individualité, simplement marquées au sol par une croix de bois que protège un auvent à double pente. Il y a parfois une plaque portant le nom ou l'effigie du défunt, la plate-tombe, très rarement un sarcophage. Seul monument du cimetière, la croix hosannière bâtie en pierre ou en métal domine toutes les tombes. Pendant qu'on dépose le corps dans la fosse, le prêtre prononce une dernière absoute. Des pauvres se mêlent quelquefois à l'assistance pour demander la charité au nom du défunt. On n'a garde de la leur refuser. Dans les galeries du cimetière, il y a souvent aussi du monde : on s'y réunit, on y tient toutes sortes d'assemblées ou de commerces. On voit ainsi des passants assister, bien involontairement, à l'enterrement. La tombe refermée, le convoi reparti, l'animation reprendra sans doute. Il reste aux fossoyeurs à recouvrir le corps de terre, et le cortège quitte le cimetière non sans que les participants se soient inclinés devant la tombe après une dernière aspersion.

De toutes ces images de la cérémonie des funérailles, et de celles de la veillée et du convoi en particulier, on retire l'impression que la présence des laïcs, parents et amis, est éclipsée par celle du clergé, des confrères et des pauvres, souvent préposés par le défunt lui-même à l'accompagnement de ses obsèques. Parmi toutes les œuvres de miséricorde dont s'occupent les confréries, le service des morts est devenu la principale. Il s'agit d'assurer dignement les funérailles des membres ou des pauvres que leur indigence prive de toute possibilité en la matière. « Item, si aucun frère ou sœur va de vie à trépasement et n'a de quoi être ensevely, il le sera des biens de ladite charité¹⁹. » Aux six *Œuvres de Miséricorde* de l'Évangile de Matthieu : « J'ai

19. Statuts de la Confrérie de la Passion de Rouen (1374), cités par P. LE VERDIER, *Mélanges publiés par la Société de l'Histoire de Normandie*, Rouen, 1891.

eu faim et vous m'avez donné à manger...», la fin du Moyen-Age en rajoute une septième qui n'est pas dans le texte sacré, l'ensevelissement des morts. Son apparition dans l'iconographie est contemporaine des confréries. L'inhumation n'est d'ailleurs pas le seul devoir dont elles s'acquittent ; il s'agit d'assister les confrères ou les pauvres de l'agonie à la tombe. Le défunt est ainsi pris en charge par la communauté des vivants, en l'occurrence par ses représentants que sont clergé et confrères, dont le rôle est d'intercéder pour lui par sa présence et ses prières.

La fin du 15^e siècle :

l'homme face à sa mort et à son salut

Dans la seconde moitié du 15^e siècle, les représentations de l'enterrement ont pris le pas sur celles de la veillée et règnent dans les livres d'heures concurremment avec les thèmes macabres. Puis, dans les années 1470, un nouveau genre fait son apparition, qui va rapidement devenir prédominant : des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des illustrations eschatologiques. On voit ainsi la *Résurrection des morts*, la *Pesée des âmes* ou le *Jugement dernier* revenir au goût du jour, avec des images du *Purgatoire* ou de *l'Enfer*.

Dans la *Parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche*, le caractère moral et didactique est mis en avant : il s'agit d'opposer les richesses de ce monde et l'usage qu'on en fait, au bonheur de l'autre. La leçon est d'autant plus frappante que la scène est représentée dans un décor et des costumes du temps. Le mauvais riche est assis à table en train de festoyer en galante compagnie, et fait éconduire d'un geste le malheureux qui ramasse les miettes. Mais après sa mort, l'opulent personnage est tourmenté par des démons qui le tiennent enchaîné, et montre du doigt sa langue desséchée à Lazare qui apparaît dans les bras du patriarche Abraham.

La *Résurrection de Lazare* est également souvent

représentée, illustrant les antiennes et les répons de l'Office : *Qui Lazarum resuscitasti*. Le Christ, entouré des Apôtres, de Marthe et de Marie, bénit Lazare qui sort du tombeau. Une foule de Juifs contemple la scène d'un air émerveillé ; l'un d'eux se bouche le nez pour ne pas sentir l'odeur du cadavre. Saint Pierre, à qui pouvoir a été donné de lier et de délier, ôte les cordes qui attachaient les mains du mort. Dans l'art byzantin, Lazare, emmailloté comme une momie, se dressait à l'entrée d'un tombeau rupestre. Jusqu'au 13^e siècle, il était souvent représenté sortant d'un sarcophage. A la fin du 15^e siècle, la scène se passe au milieu des tombes d'un cimetière, parfois même dans une église. Lazare surgit d'une fosse creusée à même le sol, recouvert du linceul. C'est là un exemple typique de l'influence des rites liturgiques sur l'iconographie de la fin du Moyen-Age. De même, la scène très ancienne de la *Mort de la Vierge* est devenue au 15^e siècle une représentation de la veillée ou de l'absoute. Les Apôtres tiennent le rôle des pleurants et des clercs, saint Pierre tenant le goupillon, saint Jean plaçant le cierge entre les mains de Marie²⁰. Il existe également des images du convoi funèbre de la Vierge, les Apôtres portant le cercueil comme dans un cortège du 15^e siècle.

Mais la scène qui a incontestablement la faveur des peintres est celle de *Job sur son fumier*. Les exemplaires les plus riches retracent l'histoire du patriarche en un véritable cycle : le dialogue de Dieu et de Satan, les malheurs qui s'abattent sur Job, le messager qui vient les lui annoncer, Job battu de verges par le démon, réprimandé par sa femme, recevant la visite de ses trois amis, raillé par la foule, finalement consolé par un ange avant que Dieu ne lui parle et le restaure dans ses biens et son bonheur. La plupart des illustrations se contentent de nous le montrer nu et désemparé, assis sur le fumier devant les ruines encore fumantes de sa maison. Ces images sont en rapport direct avec le texte des leçons, dans les matines de l'office

20. Sur l'évolution de l'iconographie religieuse, voir L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, 1955-1959.

des défunts, tirées du *Livre de Job*, qui expriment la plainte déchirante que celui-ci adresse au Créateur. Dans les peintures, l'accent est mis d'abord sur le contraste qui exige entre sa grandeur passée et sa misère présente. Sa maison en ruines est la plupart du temps représentée comme un château ou un palais luxueux. Face à cette déchéance, Job garde une résignation et une confiance en Dieu admirables. Assis ou agenouillé sur le fumier, les mains jointes et le regard tourné vers le ciel, bien loin de maudire Dieu comme le lui recommande sa femme, il s'écrie dans un grand élan de foi : « *Deus dedit, Deus abstulit. Sit nomen Domini benedictum.* » Face à sa femme qui l'accable de reproches, à ses amis qui, sous prétexte de le reconforter, lui font la leçon, à la foule venue le moquer par un charivari, c'est surtout sa solitude qui est mise en évidence et dans cette solitude, Job trouve l'occasion d'une relation personnelle avec Dieu qui lui apparaît dans un nuage et le console d'un geste bienveillant.

Ainsi, en ce Moyen Age finissant, trouve-t-on associées des images aussi opposées que la *Danse des morts* ou le *Dit des trois morts et des trois vifs*, et la *Résurrection de Lazare* ou la *Pesée des âmes*. Des peintures des deux genres se trouvent même parfois représentées sur la même page. En fait, le macabre s'efface peu à peu devant les nouvelles représentations. L'obsession qui semblait régner de la mort et de la déchéance physique, sans pour autant disparaître tout à fait, connaît un reflux et fait place à une vision plus confiante. Le regard se tourne à nouveau vers l'au-delà. Non sans inquiétude, certes, car on trouve bien des images du *Jugement dernier*, du *Purgatoire* ou de l'*Enfer*, qui laissent planer le doute sur le sort de l'âme. Les hommes se savent pécheurs, mais ils gardent l'espérance dans la miséricorde divine, la résurrection de la chair et le salut éternel.

Il y a surtout l'idée que la mort est l'instant capital dont tout dépend. A la même époque, les premières éditions imprimées de l'*Ars moriendi*, abondamment illustrées, dégagent une grande leçon : c'est de l'attitude au moment de la mort que dépend la vie éternelle. A ce terrible

moment de l'agonie où se joue le sort de son âme, l'homme se retrouve seul face à lui-même et à sa propre vie. Malgré l'assistance de la communauté des vivants qui intercèdent pour lui par leurs prières — on a vu quelles proportions pouvait prendre cette intercession — seule la conversion personnelle peut lui obtenir le salut. Cette conversion n'exige pas seulement de lui un acte de foi, mais l'abandon des choses et des gens qu'il aimait ici-bas. Le mourant doit choisir entre ses richesses et sa famille que le tentateur lui montre une dernière fois, et son destin éternel. Le choix est cruel, à un moment où l'amour de la vie et des choses de ce monde est ressenti avec une telle passion, mais la parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche montre clairement quel handicap sont les biens terrestres pour le salut de l'âme.

Mais cette épreuve est en même temps pour l'homme l'occasion de se retrouver face à son Sauveur. Au début du 15^e siècle, déjà, le moribond des *Heures de Rohan* s'adressait à Dieu dans une ultime supplication, reprenant les paroles mêmes du Christ en croix à son Père : « *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.* » L'association à la Passion est un des actes fondamentaux de la vie religieuse de la fin du Moyen Age. La dévotion au sang du Christ et au Calvaire prend des proportions inconnues jusque-là, et la multiplication incroyable des messes pour les défunts en est un témoignage. Dans un livre d'heures du début du 16^e siècle²¹, la peinture de l'office des morts représente les âmes du Purgatoire plongées dans une fosse ardente ; leurs tortures sont atténuées par le sang qui coule des plaies du Christ et le bois de la croix porte ces mots : *Lavit nos in sanguine suo*. L'idée grandit d'une relation plus personnelle entre le chrétien et son Sauveur. Dans une préfiguration individuelle de la résurrection générale, Jésus a tiré Lazare du tombeau et l'on attend de lui le même geste au dernier jour. Mais le salut de chaque homme est entre ses propres mains. Par sa conversion personnelle,

21. Bibliothèque Nationale, ms. nouv. ac. lat. 302, f° 58.

fût-ce à l'instant même de sa mort, il doit ressembler à Job sur son fumier qui, ayant tout perdu, abandonné par les siens, se détache du monde et retrouve seul le visage de Dieu.

François ARNÉ