



HAL
open science

Corpus Dolens

Luc Borot, Marie-Madeleine Fragonard

► **To cite this version:**

Luc Borot, Marie-Madeleine Fragonard (Dir.). Corpus Dolens. Presses universitaires de la Méditerranée, 326 p., 2002, 2-84269-520-8. <hal-03174825>

HAL Id: hal-03174825

<https://hal.science/hal-03174825v1>

Submitted on 22 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Corpus Dolens

Présentation

Notre projet de colloque est né dans l'ambiance de la commémoration : Montpellier, illustre s'il en fut parmi les universités de médecine, a donc 800 ans : nous restons au cœur des traditions médicales, qu'au demeurant un manque bibliographique nous désignait comme terrain de recherche. En effet, les études sur la représentation du corps sont nombreuses, mais sur la douleur même, pour nos temps modernes, il existe peu de recherches suivies, même dans l'impressionnante *Histoire de la douleur* de Roselyne Rey. Deux ans de conférences internes au Centre d'Étude de la Renaissance, une animation du campus, une exposition : nous avons cherché à nous préparer à ce qui est vite apparu comme un sujet délicat autant qu'immense.

Le premier point qui me paraît ressortir de nombreuses communications est la difficulté à dire la souffrance, qui ne semble avoir de « site » nulle part, ni dans la littérature, ni dans la parole individuelle. Certes nous n'avons pas abordé les genres littéraires de la plainte : mais ils nous auraient parlé de la souffrance psychique devant des corps défunts ; naenies, déplorations, plaintes et lamentos savent dire la perte, plus que le mal.

L'exemple le plus frappant dans son extrême invraisemblance est bien la rédaction du *Syphilidis sive de morbo gallico* de Fracastor : quand le médecin devient poète, il lui faut aimer un sujet, le traiter

comme digne de l'épopée par des embellissements, lui chercher une caution mythologique, dire la découverte du gaïac comme un mythe prométhéen, et la décomposition au plus minimal de l'abominable, farder la mort, pour qu'elle soit concevable et dicible (B. Tannier). Beaucoup d'autres textes réagissent ainsi par la dissimulation du fond et la parure verbale.

Lors même que le genre littéraire est pourtant porteur d'une vraie intention de terreur et de pitié, méditation sur la mort, comme les tragédies qui mettent le supplice, le suicide et le meurtre au plein apogée de leur action, les stratégies de fuite dissimulent encore : les héros des tragédies (O. Millet) ne doivent pas souffrir, ni montrer une humaine faiblesse. Seules les souffrances de l'amour entraînent un luxe verbal qui nous paraît inverser les proportions dues à la souffrance, mais qui répond parfaitement au code aristocratique. Le corps noble ne souffre que de la souffrance noble : la passion. On ne souffre que de soi (par passions internes) et à la rigueur de ce double par vocation qu'est l'être aimé.

Le vocabulaire fuit : le thème de la mort est innombrable littérairement, mais la souffrance ? On a parfois l'impression que la souffrance n'existe même pas : le support supporte (E. Berriot-Salvadore, J.-P. Benezet) et à tout le moins cette éventuelle souffrance n'a pas d'importance, on n'est pas là pour elle. Elle fait partie du domaine de l'acquis, de l'évident qu'il n'est plus besoin de formuler.

On pourrait argumenter que nous ne souffrons pas de la souffrance des autres : les auteurs évoquent malades, femmes en couches, hurons torturés, toutes choses qu'ils voient mais ne « sont » pas. La compassion cependant pourrait les amener à décrire avec sympathie. Il est par ailleurs invraisemblable que les auteurs n'aient pas à un moment de leur vie connu la douleur. Or l'intérêt d'un Érasme pour sa gravelle est exceptionnel (la lettre a-t-elle sur ce point un statut différent des textes publiés ? C'est plus que possible). Il faut qu'il s'agisse pour Postel d'une crise exceptionnelle — une re-naissance, un auto-accouchement — pour évoquer aussi précisément spasmes et desquamation, valables comme preuves de la violence surnaturelle.

Mais plus encore réagissent par le silence, l'aveu reste l'exception. Nous n'avons pas directement évoqué Montaigne : les souffrances de la gravelle, bien présentes pendant quinze ans, laissent des traces dans les *Essais*, mais infimes. Encore est-il le seul à oser dire publiquement cette souffrance de la chair à la première personne, sans la diaboliser ni en faire un châtement, juste dire et accepter l'humiliation de dire et de n'être pas un héros. Il est déjà si rare de parler de soi, si inouï de scruter son corps et son âme, et d'en faire un objet de publication. D. Duarte au XIV^e siècle en analysant ses troubles psychiques n'était pas moins original, mais ne s'offrait pas en lecture à l'anonyme groupe des inconnus.

Comment révéler mieux — mais nous faisons là parler du silence — que la souffrance relève de l'intime, de l'indicible, sinon de la pudeur, et qu'elle est en chacun une part à dissimuler, l'intense signe de son humaine faiblesse : non point l'humaine condition, mais pire, sans doute, notre part de mort enclose dans notre chair, sûrement ce qui nous fait corps, matière, communs, inférieurs à l'*humanitas* qui est culture et splendeur. La douleur est un affront permanent à la *dignitas hominis*.

On pourrait argumenter aussi que parler de sa souffrance, c'est vivre dans un souvenir de souffrance : on n'écrit pas pendant la crise même. La douleur est irreconstituable si l'on n'a pas de mots antérieurs pour l'évoquer. Peut-on « inventer » sa propre expression sur sa propre sensation si les codes collectifs ne vous offrent pas de formules, même clichées, c'est-à-dire communes, identifiables, intelligibles pour communiquer le secret de la sensation ?

Or **l'expression collective**, lorsqu'elle parle de corps souffrants, **fabrique un codage des effets** : on ne peut dire la souffrance intérieure, mais on peut montrer à travers une symptomatique qui vaudra tant pour la torture que pour l'amour passion. Spasmes, cris, grimaces, coloris du visage, craquement des os, gonflement des veines, brûlure du sang.

Le rôle du théâtre, qui donne à voir de façon exacerbée (Y. David-Peyre, C. Whithworth) est fondamental dans cet apprentissage sinon du

« comment supporter » du moins du « comment reconnaître ». On ne dit pas la sensation, mais un corps *patiens* plus encore que *dolens*. Le répertoire des symptômes est donc codé, et plus qu'ailleurs dans le code des souffrances amoureuses, les plus universelles et les plus intéressantes du monde aristocratique. Le spectateur en tout paradoxe est donc éduqué à réagir aux signes simulés (théâtre) ou verbaux (poésie) alors que son regard est bien rapide sur les souffrants réels (lui compris), le vrai n'est décidément pas intéressant (et Montaigne, encore lui, s'en est étonné). Secondairement, on peut renouveler ce code par un codage des causes grâce à un vocabulaire concret, voire trivial : en particulier en poésie, des feux aux fournaises et tisons, ou des flèches aux tenailles, des poignards aux poinçons et couteaux, l'objet très réel se charge de transmettre au lecteur les sensations brutes, que développent ensuite des adjectifs « poignants », « acérés », « tranchants » : l'objet suscite la sensation. L'obsession de ces mots répétés, du terme « sang », des termes négatifs (« défiguré », « informe ») tout à la fois parle du corps, ne le montre pas vraiment, et immobilise l'imagination sur une image, une couleur.

Iconographiquement le code existe aussi : tête penchée de la mélancolie, corps hydropique de la convoitise, et il peut même se restreindre à un signe minimal, d'où la souffrance est comme effacée : les saints et les martyrs portent qui un fragment de leur corps mutilé, qui un instrument de leur supplice, et en tout arbitraire leur costume hiératique et leur visage souriant démentent que les seins coupés fassent une blessure, et qu'on meure de décapitation ; Saint Pierre Martyr se promène au vert paradis des retables dominicains avec un tranchoir au milieu du crâne. Mais il s'agit de saints, admettons temporairement qu'ils ne sont pas de notre race, ou préservés du mal.

Mais autant que du théâtre l'apprentissage de la diction du corps souffrant vient de la religion : rite et liturgie, contemplation de la souffrance christique, exposent un dicible qui est aussi un montrable. La spécificité des genres est là très marquée (O. Millet, C. Winn, Y. Quenot) : un discours religieux multiple et multiplié, des prédications, des images pieuses, des hagiographies, des méditations,

fournissent des modèles explicites et variés. L'expansion d'une piété doloriste dans les dévotions féminines y complète, mais sans s'y confondre, la contemplation et la dévotion aux plaies du Seigneur, les pratiques des flagellants, ou l'iconographie simplifiée des instruments de la Passion.

Parallèlement les moyens cathartiques sont eux aussi codés : parole, chant des Psaumes, ou cris et lamentations qui extériorisent, musique douce, ont leur application spécifique.

Les seuls textes acceptant de parler de souffrance directement, la vraie, qui fait mal à tout le monde sans gloire, seraient donc issus du milieu médical, et encore faut-il sans doute souligner que Paré est bien un novateur lorsqu'il prend en compte cet élément comme critère de réussite de la cure médicale. Novateurs aussi ces quelques médecins qui admettent que la souffrance féminine n'est pas utile à la naissance, encore qu'elle soit inévitablement présente : novateurs parce qu'ils acceptent de parler phénoménologie et vie concrète quand les autres parlent de morale et de valeur.

*

Le second point qui nous stupéfie souligne donc **la mise en scène ostensible et culturelle des souffrances pour transmettre un message social et idéologique.**

La plupart des textes consentent à s'occuper de douleur dès qu'elle ne relève plus du corps : quand elle met en valeur d'autres forces à l'œuvre, quand elle est un signe qui va permettre d'allégoriser la vie morale. Bref, souffrir n'intéresse que le médecin, et encore à cause de la maladie. Ce que dit la souffrance secondairement est par contre capital, voire essentiel pour définir l'ordre du monde.

Parlons rapidement des impressions de hiérarchie qui naissent de ces discontinuités d'évocation : classements collectifs comme la hiérarchie des valeurs sociales attachées aux maladies, ou classements tout subjectifs comme cette Maria qui manque de vin et regrette le bon temps de la

peste (Y. David-Peyre) : le rang d'importance définit les groupes par rapport à la souffrance, le corps se fait test et démonstration.

D'une certaine façon, nous reprocherions alors aux auteurs de marquer un excès de zèle aussi dommageable que l'excès de zèle des bourreaux : en choisissant de centrer nos travaux sur la représentation qui n'inclut pas toutes les significations sociales, nous n'avons parlé ni des bourreaux de l'exercice judiciaire le plus coutumier, ni des bourreaux des inquisiteurs, ni des procédures d'exception, ni même des bourreaux ordinaires, d'ailleurs. Nos textes ne nous ont « offert » sur ce point que souffrances « extraordinaires » des guerres civiles, (D. El Kenz), et souffrances « exotiques » des tortures indigènes (M. Bideaux). Ou la démonstration exemplaire de la puissance de la justice royale dans la vengeance de Pedro sur les meurtriers d'Inès de Castro (A. Roig) : la puissance de mort est un des traits de la puissance en acte. Mais déjà la leçon en apparaît : la souffrance est alors justifiée, provocable comme purification, et dicible parce que la purification peut revêtir un aspect didactique. Une partie des spectacles affreux sont conçus comme rassurants et satisfaisants dans une logique du talion et de l'extirpation du mal. Alors pourvu que le Mal soit grand pour qu'on puisse lire en couleurs plus simples le triomphe du juste ! Pourvu que les miraculés de Saint Denis soient bien tordus et que leur transe miraculeuse soit bien douloureuse pour le plaisir de les voir repartir bien droits pour la plus grande gloire de Saint Denis (N. Chareyron) ! Pourvu que les supplices des martyrs soient bien « exquis » pour que leur sourire démente l'œuvre des bourreaux

C'est que la souffrance quand elle est volontaire et infligée par des représentants d'un univers moral mauvais est gloire. Toutes les civilisations font de la douleur le test de la noblesse d'âme : hara-kiri, supplices hurons, supplices chrétiens, le défi lancé au bourreau à travers un corps pourtant faible, faillible et progressivement anéanti, proclame le prix de ce pourquoi on se laisse torturer, soi, son roi, sa foi. La théologie calviniste l'élabore en espérance pour les prisonniers (D. El Kenz). Avec logique dans ces répartitions morales binaires, le déni de la valeur de la souffrance d'autrui évite de compatir et même de

comprendre : le martyr d'une autre foi est un fou, sinon un martyr du diable. C'est la cause qui fait le martyr, on le répète à l'envi après saint Augustin. En incitant à jeter dans la bagarre l'intégrité de son corps, on évite ainsi de prendre le signe pour la valeur, choisir la mort ne suffit pas.

Mais dominant le tout, le spectacle des souffrances qui n'ont plus de corps réel s'organise en didactique explicite et collective. Les scènes des tragédies où la vengeance s'exerce en menus détails de vocabulaire concret enseignent la morale tout comme les spectacles infernaux (J. Lacroix). Les scènes surtout de la Passion du Christ donnent un sens à ce qui, apparemment, sans eux n'en aurait point. La signification de la souffrance, son accès, dirait-on, à la conscience et à l'analyse, naissent de la contemplation du corps d'autrui. Il a souffert cela. Il a souffert pour vous. Vous pouvez bien souffrir pour lui. Vous lui avez fait souffrir cela. Il vous évitera d'en sentir bien plus. La surnature se dit dans le paradoxe et dans l'excès, faute de mieux.

La complexité de l'univers religieux sert d'expression cumulée de tous les savoirs et de tous les affects, comme un « medium » remarquable. Nous avons pu d'abord y observer la coexistence des discours internes sur la douleur. Sophie Cassagnes-Brouquet discernait ainsi trois « moments » discursifs des messages religieux : l'ordonné, l'impromptu, l'apocryphe, le discours contrôlé et traditionnel généralement assez modéré, le discours qui s'invente comme un besoin d'explication face à une situation donnée, le discours déviant qui construit des formes nouvelles par croisement. Là aussi se voit pleinement la coexistence de niveaux d'utilisation et d'expression des signes ; le consommateur des livres d'heures n'est pas dans la même situation que l'auditeur d'un sermon, que le savant théologien : chaque groupe trouve selon ses besoins affectifs et intellectuels.

Là enfin se révèlent les pulsions haineuses contre le corps, pulsions qui contrairement à la croyance facile ne proviennent pas nécessairement du seul discours religieux (M. Péronnet), mais y trouvent leur lieu d'expansion et de justification : non seulement en provoquant à la joie dans le martyre (ce qui n'est pas suicide mais soumission à la loi), mais

en lui faisant guerre dans l'autodestruction minutieuse et dans la pénitence, et dans la macération, et dans l'abjection volontaire. En principe la chose n'est pas approuvée par l'Église, sauf comme pénitence occasionnelle (les flagellants), et fort surveillée (rôle des directeurs de conscience), il est vrai en grande ambiguïté, car toutes les hagiographies contiennent ce discours fort bivalent : le grand saint ou sainte se voit interdire certaines macérations par son directeur, et infailliblement il n'en fait rien, on découvre au contraire à sa mort que le pire n'était pas visible...

Cela dépend donc aussi un peu de ce que nous décidons de regarder comme typique et significatif : le fou de Dieu ou la structure ecclésiastique qui déteste les stigmatisés. Notre découpage chronologique excluait aussi l'apparition des ouvrages de piété sur le bon usage de la douleur et des maladies, qui succèdent aux ouvrages sur la bonne mort : un art de bien souffrir dans le quotidien involontaire, que les livrets des jésuites inaugurent au début du XVII^e siècle.

D'ailleurs d'où souffre-t-on ? nous n'en savons rien, et sommes prêts à accepter nos modernes souffrances psycho-somatiques. Pourtant il nous est commode de croire que les anciens croyaient en un dualisme tranquillement post-platonicien et post-stoïcien opposant le corps souffrant et l'âme invaincue, le corps en ce monde, et l'âme dans l'autre. Tous nos textes résolument semblent avoir travaillé dans une pratique autrement complexe où tous les cas de liens sont permis, alors qu'ils connaissent mieux que nous leur catéchisme dualiste. De l'amour comme maladie mélancolique aux thérapies par la musique, de l'imagination qui crée la douleur comme de l'imagination qui l'efface, de l'âme qui se souvient assez des souffrances du corps pour souffrir dans l'Au-delà les douleurs que sentirait un corps absent, de l'osmose entre le corps contemplé du Christ et le corps contemplant du méditant, tous les trajets brouillant les limites du corps et de l'âme semblent possibles. Nous butons donc sur des affirmations dualistes, que toutes les analyses des mêmes auteurs démentent allégrement. La plupart du temps les brouillages connotent l'excès : on aime tellement que..., on croit tellement que... Mais le cas semble plus général, et l'origine de la

douleur n'est pas résolue, ni par les médecins, ni par la « vulgate » d'une opinion littéraire diluée.

Tout le débat sur l'amour est exemplaire, par sa circularité : on souffre d'amour qui est une passion de l'âme. Mais on souffre physiquement de l'amour déçu, qui se fait désir et mélancolie, ravage corporel. On se soigne en désaimant, on se soigne en étant aimé. Et cet enchaînement des faits est si assuré que tous les poèmes le colportent, que tous les récits, Stratonice et Antiochus, Tristan et Iseut (J. Chocheyras) le commémorent ; et puisque tout le monde le dit, les médecins ont beau jeu de renvoyer leurs patients à la littérature qui explique très bien leur cas et prouve l'existence de la dépression amoureuse.

Le rôle de l'imaginaire comme lieu de jonction entre corps et âme apparaît constant, y compris pour ces corps mémoire de l'Enfer, dont les sens spirituels sont mémoire des sens ou imaginaire mémoriel. La découverte des maux psychiques, du mal-être qui n'est pas à proprement parler une douleur, mais qui est tout aussi toxique et morbide, cherche aussi dans la perturbation imaginaire les sources de l'angoisse.

On n'ose pas dire que la croyance en l'imagination est une chance en face d'une pharmacopée faible : on ne sait pas forcément mieux soigner les maux d'esprit — et parfois par la souffrance physique ! — que les maux physiques. Comme le dit N. Chareyron, heureusement qu'il y avait les saints thaumaturges, derniers recours.

Autre surprise : les textes s'entreconfirment, brouillant constamment ce qui pourrait être du domaine du référentiel/réaliste et ce qui pourrait être de l'allégorique, du fictif. On a beau savoir que le champ littéraire n'a pas de bordure-frontière, on reste surpris du nombre de fois où les divers domaines d'expression se renforcent l'un l'autre. Nous avons déjà mentionné la collusion entre traité de médecine et poésie d'amour. Inversement la poésie amoureuse de la fin du XVI^e siècle renforce ses effets dramatiques par l'intrusion d'un vocabulaire médical de l'anatomie et des ravages corporels, resémantisant ses clichés par le « mixage » qu'opère un lexique supposé référentiel dans le cadre d'un poème qui est symbolique. Il faudrait plus encore mentionner les liens entre image et thème narratif ou discours, exemplairement montré pour

le cas de la Messe de saint Grégoire où la liturgie s'explique par l'image (le Christ dans l'hostie) et où l'image se crée à partir d'un élément textuel « biographique » onirique.

La multiplicité de ces branchements témoigne de la fécondité littéraire, idéologique et imaginaire des processus de transferts, mais aussi pour nous de la difficulté dans laquelle nous nous trouvons pour évaluer le statut d'un argument, la pragmatique d'un texte et ses implications. Les lecteurs spectateurs du XVI^e siècle y étaient-ils plus habiles que nous, ou cette réception brouillée fait-elle partie justement des règles de compréhension ?

Dans ce grand étalage, tout nous invite donc à une méditation sur la sémiotique et notre lecture : car si le corps souffrant est bien le signe extérieur de l'amour, il est aussi celui de la dépression mélancolique non amoureuse ; si l'anesthésie est le bienfaisant produit d'un médicament adapté, elle est aussi le signe d'une crise de la maladie amoureuse, ou bien le produit d'une lèpre, ou bien le cadeau du diable à ses disciples ; tout signe signifie... une chose et une autre.

Inversement beaucoup de signes se simulent, ou deviennent des codes si convenus qu'ils perdent de leur puissance pragmatique émotive : encore un amoureux mourant... est ce bien signe de sincérité et de réalité.

Après la justesse des signes, méditons sur la fabrication et la consommation des représentations : dans quel usage et dans quelle motivation le long de la chaîne de communication trouvons-nous images et formules ? Si les calvinistes (D. El Kenz) font d'abord du corps souffrant un modèle pour la piété des martyrs, ils font ensuite du corps mort une accusation contre le monde des bourreaux, une pragmatique politique succède à une *imitatio Christi* intime. Pourquoi la piété doloriste est-elle le fait des femmes ? et pas seulement la piété mariale. Pourquoi une telle montée des corps souffrants dans l'iconographie religieuse, succédant au corps en gloire ? Sens croissant du péché et de la responsabilité, sens croissant de ce que *signifie* l'incarnation ? Sens croissant du Moi que révèle l'évolution des discours, ici particulièrement visible dans l'exploitation manifeste de

l'imagination pour fabriquer en soi la souffrance par participation : contemplation à tendance mystique, qui cherche l'identification à Dieu ou à la Vierge, discours de la manipulation de l'image comme spectacle extérieur et comme site où se mettre (C. Winn, Y. Quenot). Ou intérêt croissant... pour le corps, jusque dans ses désagréments ?

Ainsi sommes-nous ramenés *in fine* à la question du spectateur. Si le souffrant (de grande ou de petite souffrance d'ailleurs) parle peu de lui, le *corpus souffrant* est le centre des regards et de beaucoup d'actes. Passons sur le fait primordial que le regard-contemplation éduque, car ce processus est vrai de tout regard, de l'emblème à l'allégorie, en passant par le spectacle de beaux corps comme des beaux tableaux. Qu'y a-t-il de plus à regarder la souffrance ? la décision de ne pas se mettre en cas de la subir, vieil alibi éducatif des exécutions et des scènes infernales, la didactique de la peur, chère à beaucoup de prédicateurs, un peu plus de volupté sadique ? Sentirait-on si bien le Paradis, s'il n'y avait pas d'Enfer ?

Corpus dolens, représentation de la souffrance, regard sur la représentation de la souffrance : ce qu'on lit et ce qu'on vit s'entrelacent en mimétisme, nous renvoient de toutes façons au statut du corps. Notre humaine condition est d'être esprits captifs, notre corps est notre seul critère (souffrant/jouissant) de l'être (mal) au monde. Selon qu'on envisage ces notions toutes métaphysiques avec optimisme (alors les corps se relèveront en gloire) ou de façon pessimiste (notre corps est l'occasion du péché et la punition du péché), la compréhension de la souffrance s'inverse.

La race humaine est-elle coupable au point que toute souffrance en soit la punition par statut ? La race humaine est-elle élue au point que toute souffrance ne soit que sa purification ? Toute souffrance n'est pas le signe des victimes... Et pourtant ?

Nos textes nous semblent marquer appréhensions et suspicions sur l'agrément — il est vrai que notre thème nous a fait choisir sélectivement les plus affreux ! — : un corps jouissant sera forcément un corps souffrant (J. Lacroix), c'est une sorte de fatalité, — comme si seul le péché apportait de l'agrément, d'ailleurs. Mais dans une ambivalence

plus intime et plus grave, la souffrance et la jouissance s'unissent l'un à l'autre dans des mixtes inquiétants : dans l'ardeur d'amour (J. Chocheyras), dans la fascination pour la larme et le sang (Y. Quenot). Un peu de notre part d'Enfer nous attire invinciblement vers ce Moi passé ou futur de la dissolution.

Saluons donc comme un pressentiment de liberté les pionniers qui décidèrent que la souffrance était un fait et qu'il était soignable, sans attirer à soi la totalité métaphysique de ses explications invérifiables qui condamnaient souvent à une mort anticipée.

Marie-Madeleine FRAGONARD

Souffrance et Médecine

Tourmenter pour guérir : les chirurgiens à l'épreuve de la souffrance

Évelyne BERRIOT-SALVADORE

La souffrance du corps, les accidents qui l'affectent, le blessent, le consomment sont préoccupations qui définissent la fonction même de la médecine opératoire. Mais, dans une période où l'institution médicale se met lentement en place, à travers les conflits qui opposent théoriciens et praticiens, « savants » et « artisans », le problème de la douleur physiologique se pose en termes plus particuliers. La douleur est celle dont le corps souffre par la maladie, elle est aussi celle que le thérapeute inflige par l'acte opératoire. Les chirurgiens, plus que les médecins sans doute, sont confrontés au corps souffrant : ruptures, blessures, brûlures, tumeurs appellent une intervention qui elle-même est violence cruelle. La chirurgie, alors qu'elle prétend être autre chose que simple « manœuvre de la main », ne doit-elle pas mieux définir sa fonction curative et restauratrice ? La question d'abord ne peut être que polémique dans le combat que se livrent la Faculté et le Collège de Saint-Côme, le Collège et les corporations de Barbiers et de Matrones, mais elle entraîne aussi toute une réflexion sur la définition même de la

douleur, d'un point de vue médical certes, mais également philosophique et religieux.

1. Le tabou du sang et du fer

Toute réflexion sur la fonction médicale, à la Renaissance, s'inscrit nécessairement dans un climat polémique dès lors qu'il s'agit avant tout de définir le statut de chacune des sciences. Henri Corneille Agrippa, quelle que soit la virulence de son propos, fait écho à un débat qui s'est développé dès le XIV^e siècle, en Italie : la médecine, « art de meurtre et d'homicides, totalement mécanique », a prétendu, sous le titre de « philosophie », se hausser par dessus la jurisprudence et briguer même une place proche de la théologie, celle-ci étant à l'esprit ce que la science médicale est au corps¹. En réalité, au XVI^e siècle, la médecine a déjà gagné ses lettres de noblesse mais pourtant le conflit ne s'apaise pas encore, prenant désormais un caractère plus institutionnel.

Comme le rappelle Etienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, la médecine, à l'origine, rassemblait diététique, pharmacopée et chirurgie tout ensemble, dans un art qui se définissait par son objet :

« délivrer complètement les malades de leurs souffrances, mitiger les maladies très intenses, et ne rien entreprendre pour ceux que l'excès du mal a vaincus² ».

Mais, avec l'établissement des universités, les médecins se voient interdire l'usage du rasoir, du pilon et du mortier, laissés alors aux métiers de chirurgien et d'apothicaire. L'instauration de trois états distincts marque aussi le début d'une guerre juridique dont Pasquier retrace toutes les péripéties et souligne les enjeux. Les chirurgiens

-
1. H. C. Agrippa, *De l'incertitude, vanité et abus des sciences*, trad. Louys de Mayerne Turquet, 1630 ; ch. 82 et 83 « De la médecine ». À propos de ce débat, voir A. Buck, « La polémique humaniste contre les sciences », in *Sciences de la Renaissance*, VIII^e congrès international de Tours, Paris, Vrin, 1973, pp. 33-48.
 2. Selon la définition donnée par le Corpus hippocratique ; voir *Œuvres choisies d'Hippocrate*, éd. Ch. Daremberg, Paris, 1855, « De l'art », 3, p. 30.

veulent contrecarrer la Faculté de Médecine qui les exclut des privilèges universitaires en les maintenant au rang de « manœuvre », de « mécanique », et qui parallèlement soutient, à leurs dépens, les prétentions des barbiers à entrer dans le Collège de Saint-Côme. La querelle qui, après une trêve de cinquante ans, se rallume violemment dans le dernier tiers du siècle, nous intéresse plus particulièrement ici par la nature des arguments qu'emploie chacune des parties. Pasquier, encore que favorable à la cause des chirurgiens, puisqu'il est « certain que la chirurgie fait part et portion de la médecine », souligne cependant à plusieurs reprises, le raison qui a pu justifier le refus de l'Université de les recevoir en son sein : la cruauté trop grande que l'on estime se trouver en l'exercice de cet état, incompatible avec les règles de l'Église qui « n'abhorre rien tant que le sang³ ».

Sans doute, l'hostilité de la Faculté de médecine tient-elle à d'autres motivations sociales ; les chirurgiens sont « personnes de basse étoffe » avec lesquelles elle n'entend pas partager ses privilèges... Cependant, c'est le tabou du sang qui se dresse comme l'arme principale contre la pratique chirurgicale. Dans la floraison de textes polémiques que provoquent les ambitions de ces « subalternes », les traits de la caricature sont significatifs : « homuncio », sous la plume imprécatrice de Jean Riolan⁴, le chirurgien apparaît, chez le médecin allemand Jean Lange, comme un « bourreau » qui brûle, taille sur le corps des mortels, sans être animé par aucun sentiment de pitié puisque, dans son impudente ignorance, il pense qu'il « faut souffrir pour guérir⁵ ». Les dénoncia-

-
3. Etienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, Paris, 1643, Livre IX, ch. 30 et 31. Voir également E. Wickersheimer, *Commentaires de la Faculté de Médecine de l'Université de Paris*, Paris, 1915, Introduction. André Vésale, quant à lui, attribue cette séparation dommageable des trois parties de médecine aux « ravages des invasions barbares » et à la décadence qui a suivi (*La fabrique du corps humain*, éd. C. Ambroselli et al., Actes Sud, 1987, Préface d'André Vésale, p. 23).
 4. Jean Riolan, *Ad impudentiam quorundam chirurgorum*, Paris, 1577. Ou bien encore, André Du Breil, *La police de l'art et science de médecine*, Paris, 1580.
 5. Le médecin allemand Jean Lange dénonce, dans des lettres écrites au milieu du XVI^e siècle, l'incompétence et la cruauté des chirurgiens de son temps : « J'ai vu de mes yeux à Amberg un chirurgien verser dans une blessure de l'onguent

tions des docteurs de la Faculté contre ces thérapeutes, qui « œuvrent de la main » —selon la signification même du terme grec—, rejoignent ainsi Henri Corneille Agrippa dans son tableau expressionniste d'une médecine opératoire qui, sous l'influence de Mars et du scorpion, est plus venimeuse que salvatrice, d'une chirurgie qui à cause de son « immondicité » et de sa « sanglante cruauté » est tenue pour infâme, d'une science anatomique enfin qui n'est rien d'autre qu'une « publique boucherie », une « œuvre horrible, abominable », un « impiteux spectacle⁶ » !

Le miroir universel des arts et sciences du médecin italien Leonardo Fioravanti, dans son ordre même, est au reste révélateur des images mentales qui peuvent s'attacher aux pratiques médicales : si le chapitre sur « l'art militaire » suit celui sur « l'art de médecine » parce que l'un comme l'autre sont nécessaires à la conservation de l'homme et au « salut du corps humain », le chapitre qui succède à celui sur la chirurgie porte sur « l'art du fer », tandis que l'art de l'anatomie est étudié entre l'art de la sculpture et l'art du boucher, puisque et le boucher et l'anatomiste font semblable office d'« escorcher, desmembrer, tailler et deffaire un corps en plusieurs pieces⁷ »...

Au chirurgien se substitue ainsi l'image de ses attributs — le couteau, la lancette — ou, pis encore, celle du corps lacéré, déchiré, tuméfié et putride qu'il touche. Sur lui se reporte, en quelque sorte, l'horreur que l'on éprouve devant la souffrance et devant la décomposition du corps. Henri Corneille Agrippa encore affirme que si l'on fuit égale-

populeum chauffé dans une poêle et tout bouillant ; et comme je lui demandais la raison d'une pareille méthode, il répondit qu'il fallait souffrir pour guérir. A quoy le patient s'écria tout en pleurs : 'certes ce n'est pas de la souffrance que tu me fais endurer, c'est de la torture' ». Cité par J.-F. Malgaigne dans son Introduction aux *Œuvres complètes* d'Ambroise Paré, Paris, 1840, tome I, p. cxcix.

6. H. C. Agrippa, *op. cit.*, ch. 83 « De la medecine operatoire », ch. 85 « De la chirurgie », ch. 86 « De l'anatomie ».
7. Léonard Fioravanti, *Miroir universel des arts et sciences en general*, trad. G. Chappuys, Paris, 1584, ch. 3, fol. 26 « De l'art de medecine » ; ch. 5, fol. 42 « De l'art de chirurgie » ; ch. 17, fol. 109 « De l'art de l'anatomie ».

ment la compagnie du bourreau et du praticien, c'est qu'ils participent de la même infamie, de la même ordure et infection.

Cette représentation aux traits forcés ne serait pas aussi significative si on n'en trouvait le reflet dans le discours même des chirurgiens qui prennent la défense de leur profession. À partir des années soixante, se multiplient, on le sait, les traités d'anatomie ou de chirurgie en langue vulgaire, à l'intention des praticiens « illettrés » : il s'agit pour les auteurs de justifier leur démarche en montrant d'une part la noblesse de l'art chirurgical et d'autre part la nécessité d'améliorer la formation théorique des praticiens, « chirurgiens rationnels » et non pas « abuseurs », « coureurs » et « ignorans »⁸. Pour gagner leur cause, ils s'emparent alors de toutes les accusations qui pèsent sur eux, de toutes les images répulsives attachées à leur pratique, non pas pour les nier mais pour les rejeter sur les imprudents et les ignorants. La figure, qui se dessinait en filigrane, apparaît alors de manière tout à fait explicite chez Pierre Franco ; le corps, percé par la lance du chirurgien, c'est le corps de l'Homme, torturé et crucifié pour notre rachat :

Je vous prie donques, qu'est-ce mettre la main temerairement sur un membre d'un fils de l'Eternel, qui est l'homme, preferé à toutes les creatures qui sont au ciel et en la terre ? Regardons à ceste cause de proceder par bonne methode et en bonne conscience en toutes ces operations, qui sont de si grande consequence, ne les entreprenans tant pour nostre profit, que pour soulager les povres patients, usant de charité envers eux⁹.

-
8. Comme la corporation des sages-femmes recherche, dans la lutte sans merci qu'elle livre contre les matrones non reconnues, à asseoir sa légitimité, les chirurgiens eux-mêmes sont les plus virulents à dénoncer les « ignorants malicieux et empiriques » qui deshonnorent leur art. Voir, par exemple, *Les erreurs et abus ordinaires commis au fait de la chirurgie par Estienne Thevet, chirurgien de Monsieur le Prince de Conty*, Poitiers, 1603.
 9. Pierre Franco, *Traité des Hernies*, Lyon, 1561, « Au Lecteur ». À propos de cette « obsession du sang », qui apparaît notamment chez les auteurs de la fin du siècle, on consultera Géralde Nakam, *Les Essais de Montaigne. Miroir et procès de leur temps*, Paris, Nizet, 1984, Deuxième partie, ch. V « Cruautés ».

Le chirurgien ne doit pas s'assimiler aux bourreaux qui ont mis le Christ sur le bois de la croix, et ont percé son flanc avec le fer de leurs lances. Les comparaisons dont use Franco pour définir son art méritent alors une double lecture : le chirurgien n'est pas un menuisier qui ne besogne que sur bois, sur chose morte... En effet, il œuvre lui sur la matière vive, la croix vivante, sur l'Homme racheté par Dieu.

2. Le paradoxe du praticien

Pierre Franco, en donnant une dimension religieuse à sa pratique, engage ainsi à s'interroger sur la légitimité d'une science qui tourmente le corps pour le sauver. *La pratique et chirurgie* de Jean de Vigo dresse ainsi le portrait du bon chirurgien : « il doibt avoir bon esperit, bonne veue, et la main seure, faisant ses operations seurement sans craindre les gemissemens des patiens et aussi sans estre trop immisericordieux¹⁰ ». Le poème qui introduit les *Dix livres de Chirurgie* d'Ambroise Paré, dédié « A ceux qui contens de guerir, ne veullent aucun mal souffrir » laisse entendre au reste les voix accusatrices, voire « calomniatrices » dont le praticien consciencieux doit se défendre :

Sache, ami, qu'en cela j'ay voulu travailler
 Pour plus soigneusement à ta santé veiller :
 Sachant bien que l'outil fait en diverses sortes
 Excite au patient douleurs plus ou moins fortes,
 Selon qu'il est ou tel, ou non tel appliqué.
 Ainsi t'est le dessein de mon art expliqué
 Qui jamais ne visa qu'à soulager la peine
 Des pauvres affligez, de douleurs inhumaines :
 Et qui semblablement ne voulut onc flatter
 Ceux là qu'il convenoit jusques au vif taster :

10. *La pratique et cirurgie de tres excellent docteur en medecine Jehan de Vigo*, 1532, fol. 11 Épître à « maistre Glaude bourgeois cirurgien du roy ».

Car le Chirurgien à la face piteuse
Rend de son patient la playe venimeuse¹¹.

C'est renvoyer, en réalité, à la définition même de l'acte de guérir, à la question même du mal et de la maladie. De Paracelse à Fernel, de Flesselles à Fioravanti, de Dalechamps à Paré, tous les thérapeutes de la Renaissance rappellent l'origine divine d'un art qu'ils veulent placer au rang des plus nobles : ne lit-on pas dans le Livre de l'Ecclésiastique, « Honore le médecin pour la nécessité car le souverain l'a créé, aussi toute médecine est de Dieu » ? Si la médecine a été ordonnée « pour le salut du genre humain », la chirurgie, quant à elle, est d'abord un « secours que Nature nous donne ». D'une certaine manière alors, selon Dalechamps ou Fioravanti, la chirurgie en remédiant sûrement aux vices du corps peut être considérée comme supérieure à la médecine qui, faute de voir l'intérieur du corps, ne sait pas toujours comprendre ce dont il souffre. Et pourtant, Dalechamps le reconnaît et le déplore, la chirurgie est tombée dans un discrédit tel que peu de médecins s'adonnent à « manier, enrichir et apprendre cette divine science ». Peut-être parce que les grands textes de l'Antiquité se sont perdus ou ont été mal traduits mais surtout parce que les hommes répugnent à la violence de ses opérations :

La mignarde et delicate complexion des hommes non seulement refuse de s'exposer aux distentions violentes, aux sections et ustions, (...) ains blasme et deteste telles executions et inventions, par lesquelles nostre corps est, comme ils se plaignent, miserablement deschiré, decoupé, bruslé et inhumainement tourturé¹² ».

Là est bien, en effet, le paradoxe du chirurgien qui inflige une insupportable souffrance pour « guérir » ou « mitiger » une autre douleur. C'est pourquoi aussi le praticien doit être avant tout, selon les recommandations d'Ambroise Paré ou de Leonardo Fioravanti, un « ministre de la nature », qui favorise ses opérations réparatrices mais qui n'en

11. Ambroise Paré, *Dix livres de chirurgie*, Paris, 1564.

12. Jacques Dalechamps, *Chirurgie française*, Paris, 1610, « Au Lecteur ».

violente pas le cours avec des cures trop « cruelles et maupiteuses », coupant et incisant à tout propos : « il faut garder le corps humain entier, tant qu'il est possible¹³ ». La douleur prend alors une place autre dans les traités de chirurgie de la deuxième moitié du siècle : élément déterminant du pronostic sans doute mais aussi signal déontologique pour l'opérateur. Le corps souffrant est d'abord un spectacle « pitoyable » donné au cœur de l'homme chrétien ; l'aphorisme qui enjoint de refuser les cures périlleuses ou désespérées se voit alors renversé par un autre précepte, particulièrement significatif chez Ambroise Paré :

Faut que le chirurgien ait toujours devant les yeux, que Dieu et Nature luy commandent ne laisser les patients sans faire toujours son devoir, combien qu'il revoie tous les signes mortels. Car Nature fait souvent ce qu'il semble au chirurgien estre impossible (...). À cette cause je prie les Chirurgiens commençans à operer en l'art, qu'ils n'ayent vouloir de laisser les pauvres languissans, sans les medicamenter, ce nonobstant quelques grandes playes ou autres dispositions contre nature qu'ils puissent avoir¹⁴.

Paré, comme toujours, appuie le conseil sur sa propre expérience de praticien ; il ne masque pas son émotion et sa pitié devant la souffrance d'un corps dont il décrit les convulsions : le « spasme et retraction des membres », « les dents serrées », « les lèvres et toute la face tortue et retirée, comme s'il eust voulu rire du ris Sardonique »... La douleur, dans son expression même, a quelque chose de diabolique qui interpelle la charité chrétienne¹⁵.

La souffrance n'apparaît plus alors comme une conséquence tellement inévitable de l'acte chirurgical qu'il devient inutile de la mentionner. Chez Pierre Franco ou chez Ambroise Paré, les références à la douleur sont comme un préalable nécessaire à la description de chaque opération dont le traumatisme peut être plus dangereux que la maladie elle-même. Aussi Pierre Franco, bien qu'il soit chirurgien, envisage-t-il

13. Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, éd. J.-F. Malgaigne, Paris, 1840-1841, t. II, p. 221.

14. *Id.*, t. II, p. 238.

15. *Id.*, t. II, p. 237.

d'abord, chaque fois qu'il est possible, la cure médicale des hernies, des tumeurs, de la gangrène ou de la cataracte, parce l'opération manuelle « doit estre exercée à l'extreme¹⁶ ». Le choix entre les différentes méthodes d'intervention répond évidemment à des règles d'efficacité édictées par la tradition mais dépend également d'un autre impératif : « molester » le moins possible le patient. Le débat qui s'instaure à propos de la cautérisation est à cet égard très éloquent. On sait qu'Ambroise Paré fut violemment attaqué par le doyen de la Faculté, Stéphane Gourmelen, pour avoir abandonné la cautérisation au fer chaud au profit de la ligature des artères, lors des amputations¹⁷. En réalité, pas plus Ambroise Paré que Pierre Franco ne nient l'efficacité des cautères actuels dans certaines circonstances — le traitement des « os carieux » par exemple — et reconnaissent, l'un comme l'autre, en avoir fait usage durant de nombreuses années. Mais ils font véritablement acte de contrition pour avoir, à l'exemple de leurs confrères, suivi trop longtemps une méthode si cruelle :

Je confesse icy librement et avec grand regret, que j'ay par cy devant pratiqué tout autrement que je n'escriis à ceste heure, apres que l'amputation des bras et des jambes estoit faite. Mais quoy ? J'avois veu ainsi faire à ceux que l'on appelloit pour telles pratiques esquelles incontinent apres le membre extirpé, usoient de plusieurs cauterres, tant actuels que potentiels pour empescher le flux de sang, chose tres horrible et cruelle seulement à raconter : car cela causoit une extreme douleur aux patiens (...). On ne vist oncques de six ainsi cruellement traités, eschapper deux (...) pource qu'une telle ustion faisoit des douleurs si vehementes, que les malades tomboient en fièvre, en spasme, et autres mortels accidens¹⁸.

L'aveu d'Ambroise Paré manifeste sans doute une évolution de la déontologie, qui s'exprime si bien encore dans l'*Apologie*, mais montre

16. P. Franco, *op. cit.*, p. 24.

17. Voir, à ce propos, l'Introduction de J.-F. Malgaigne, t. I, et *Apologie et traité contenant les voyages faits en divers lieux par Ambroise Paré*, t. III.

18. A. Paré, t. II, pp. 237-230 ; P. Franco, p. 38.

également une autre approche clinique de la douleur qui non seulement est signe mais cause morbifique.

3. Une nosologie de la douleur

Chez Pierre Franco, par exemple, l'économie de la douleur semble régler chaque geste opératoire ; les termes qui reviennent les plus souvent marquent le souci prioritaire d'agir « doucement », « petit à petit », « non par violence », pour « empêcher le sentiment », « pour que le patient ne sente point de douleur ». C'est qu'en effet la douleur extrême a des conséquences physiologiques que le chirurgien, dans tous les cas, rappelle avec insistance : elle provoque « inflammation », « spasme », « attraction d'humeurs à la partie », autant d'accidents qui compliquent la cure. On comprend mieux alors la réticence à utiliser les « fers ardants », d'autant que le chirurgien mesure aussi un autre aspect de la douleur, dans la trace indélébile qu'elle laisse sur l'imagination du patient et qui peut avoir les mêmes conséquences qu'une souffrance « active » : l'« appréhension », la « frayeur » ou la « crainte » devant des instruments que l'on identifie à la torture peuvent provoquer une réaction physiologique aussi violente que la brûlure ou l'incision mêmes. Selon l'étiologie très sommaire de Franco, qui vise seulement à expliquer « la manière d'appaiser la douleur es playes », il faut entendre en effet que toute douleur fait attraction d'humeurs sur la partie « affligée », et particulièrement le sang qui « bien souvent excite inflammation à la partie¹⁹ ». On trouve chez Ambroise Paré une étude beaucoup plus complète des causes de la douleur et de ses manifestations : les spasmes, notamment, expliqués par une rétraction des nerfs vers le cerveau, « comme un enfant fait à son pere, luy demandant aide et secours lorsqu'il sent quelque douleur »... Mais sa définition de

19. P. Franco, ch. CVI « De la manière d'appaiser la douleur es playes », p. 440. Pour une nosographie de la douleur, telle que les médecins de la Renaissance peuvent en hériter de la tradition gréco-latine, voir Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, Paris, 1993, ch. I.

la douleur — « sentiment triste et fâcheux » fait par altération subite ou par solution de continuité — nous intéresse surtout parce qu'elle induit une autre conduite thérapeutique :

Douleur doncques est symptome tres grand du sens de l'attouchement, qui accompagne presque toutes maladies, et bien souvent nous contraint laisser la propre cure d'icelle pour estre premierement appaisé et allegé²⁰.

La douleur qui, par ses syndromes, est elle-même maladie devient certes priorité pour le thérapeute dont le devoir est de rendre la santé ; santé qui « est une constitution selon nature, rendant les actions du corps humain parfaites », selon la définition rappelée par Philippe de Flesselles²¹. Reste posée, sans doute, dans une vision chrétienne de la création, la question de la souffrance, c'est-à-dire en somme le problème soulevé par l'existence même des défaillances corporelles, des maladies de toutes sortes. Dans son livre *De la generation*, Ambroise Paré aborde indirectement la question à propos de la diversité entre les créatures mais refuse justement d'y répondre :

Car la chose formée dira-t-elle à celui qui l'a formée, pourquoy m'as-tu fait ainsi ? Le potier de terre n'a-t-il point de puissance d'une même masse de terre faire un vaisseau à honneur et un à deshonneur ? Or ce n'est icy de ma vacation rendre la cause de tels hauts secrets de Dieu²².

Mais quel que soit finalement le mystère de la maladie et de la souffrance, le praticien, dans sa « docte ignorance », n'est pas conduit à la démission. Deux situations thérapeutiques sont, à cet égard, particulièrement éclairantes : le traitement des maladies vénériennes et l'intervention obstétricale. La « vérole », dans l'horreur même de ses symptômes, dans le registre métaphorique utilisé pour sa description — le corps des vérolés qui se « corrompt », les os qui se « liquéfient » comme « métal fondu », la bouche qui se tord comme celle de

20. A. Paré, t. III, p. 547.

21. Philippe de Flesselles, *Introductoire de chirurgie rationele*, Paris, 1547, p. 48.

22. A. Paré, t. II, p. 654.

« renieurs de Dieu », les cris de douleurs des suppliciés « maudissant l'heure qu'ils ont été engendrés » — apparaît bien comme une manifestation occulte :

On la peut toutesfois attribuer à l'ire de Dieu, lequel a permis que ceste maladie tombast sur le genre humain, pour refrener leur lasciveté et desbordée concupiscence²³.

Pourtant, le thérapeute ne s'érige pas en tribunal divin pour laisser endurer d'insoutenables souffrances au patient, fût-il coupable. Au contraire, il recherche toute sorte de remèdes « excellents » pour adoucir ce « mal cruel » et parvenir peut-être à la guérison puisque, au demeurant, « Dieu et Nature font souvent choses admirables ».

Mais l'attitude du chirurgien est davantage encore significative devant les « maux de la grosse²⁴ ». À la Renaissance, on le sait, se multiplient les traités d'obstétrique ; de la même manière que les médecins publient des traités en langue vulgaire à l'intention des praticiens non lettrés, les chirurgiens disent d'abord écrire pour instruire les matrones dont l'ignorance est cause de tant de décès et tant d'infirmités. Cette préoccupation entraîne évidemment une réflexion sur la souffrance de la naissance, pour la parturiente et pour le nouveau-né. Le livre de la grossesse, dans les *Erreurs populaires* de Laurent Joubert, est, de ce point de vue, justement célèbre : le médecin montre à ses contemporains « que c'est un grand abus de mespriser les maux qui viennent à raison de la grosse ». Sans doute est-ce bien nécessaire puisque les praticiens d'une part répugnent à se mêler d'une pratique qui appartient aux « secrets des femmes » et d'autre part regardent peut-être « l'incredible douleur de l'enfantement » comme un châtiement inévitable. À regarder la venue au monde, telle que l'évoque

23. *Id.*, t. II, p. 528. Sur les causes occultes du « mal de Naples », voir, par exemple, Henri Estienne, *Apologie pour Herodote*, La Haye, 1735, ch. XXVI, p. 615.

24. Laurent Joubert, *Erreurs populaires au fait de la medecine et regime de sante*, Bordeaux, 1578, livre III, ch. V.

Ambroise Paré, on pourrait d'abord penser, en effet, à la malédiction qui pèse sur la naissance :

Alors se fait la nativité naturelle de l'enfant, non sans douleur de son corps tendre et délicat, estant pressé, dont en pleurant fait icy son entrée des calamités de la vie humaine. Semblablement, la mere enfante avec une extreme douleur²⁵ »

Pourtant, au XVI^e siècle, la médicalisation de la grossesse, considérée comme une maladie dont l'accouchement est la crise, engage le praticien, parce qu'il est homme et parce qu'il est thérapeute, à aider les femmes dans leurs « angoisses » et « necessitez », elles qui ont prêté leur corps librement, pour donner « contentement, plaisir, volupté et de la posterité à l'homme », sans appréhender « les travaux, peines, douleurs et dangers » de la grossesse et de l'accouchement, écrit Loys Guyon²⁶. Les plus grands traités d'obstétrique de la Renaissance, *Des divers travaux et enfantemens des femmes* d'Euchaire Rodion, *Le livre de la génération* d'Ambroise Paré, *De la grossesse et accouchement des femmes*, de Jacques Guillemeau manifestent en effet la même sollicitude ; en étudiant la délivrance, dans son cours le plus naturel, ils ne négligent rien qui soit propre à adoucir ce « merveilleux tourment », jusqu'à s'intéresser aux plus infimes détails des préparatifs matériels, jusqu'à prendre en considération l'état psychologique de la parturiente dont il faut apaiser les craintes, la « consolant de parolles douces et amiables ». De fait, la résignation devant la souffrance n'est pas le fait des chirurgiens-accoucheurs de la Renaissance. Il faut attendre le succès de la réforme catholique, dans les premières années du XVII^e siècle, pour entendre un discours médical qui, très explicitement parfois, devient instrument de la pastorale ; le praticien et le prêtre, ensemble, doivent rappeler aux créatures leur fin dernière, et parti-

25. A. Paré, t. II, p. 665. Voir aussi, par exemple, la description de la naissance chez Pierre de Dampmartin, *De la conoissance et merveilles du monde et de l'homme*, Paris, 1585, livre II, fol. 30, et livre III, fol. 54 v^o.

26. Loys Guyon, *Le miroir de la beauté et santé corporelle*, Lyon, 1625, ch. XXIII, p. 884.

culièrement à la femme que le péché originel oblige au sacrifice expiatoire. Cette spiritualisation de la souffrance ne peut évidemment rester sans influence sur la pratique médicale et c'est pourquoi sans doute des obstétriciens comme Rodriguez Castro, ou plus tard François Mauriceau, opposent leurs observations de naturaliste à une conception peccamineuse de la douleur : la femme souffre tout simplement parce qu'elle n'est pas accoutumée aux durs exercices physiques, parce que son corps est fragile, enfin surtout parce que la tête du fœtus humain est particulièrement volumineuse. Au reste, l'étude des accouchements pathologiques laisse percevoir la même évolution du discours entre le XVI^e et le XVII^e siècle ; Ambroise Paré ou Guillemeau n'ont pas de peine à faire admettre qu'il faille, dans tous les cas, préserver le corps de la mère — c'est pourquoi aussi ils ne suivent pas François Rousset dans sa pratique de la césarienne —, mais François Mauriceau, en 1668, pour défendre le même point de vue doit résister à bien d'autres pressions :

Je sais bien qu'ils se couvrent du pretexte de pouvoir donner Baptesme à l'enfant, (...) mais j'ignore qu'il y ait jamais eû aucune loy chrestienne ny civile qui ordonnât de martiriser et de tuer ainsi la mere pour sauver l'enfant²⁷.

Ainsi pour les chirurgiens de la Renaissance, le problème de la souffrance occupe trois espaces essentiels, celui de l'institution, celui de la science médicale et celui de l'éthique. La longue bataille du Collège de Saint-Côme pour obtenir reconnaissance de la Faculté de médecine, qui oblige les praticiens à marquer leur différence avec la « bourellerie » des « inciseurs » et « triacleurs » empiriques, les engage aussi à porter un autre regard sur le corps souffrant. La douleur, dont on

27. Pour les références complètes de ces traités et pour leur analyse, nous renvoyons à notre ouvrage *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993, particulièrement à la 3^e partie « La femme mère ». Et à propos de l'interférence du discours religieux dans les théories et les pratiques médicales au XVII^e siècle, voir P. Hoffmann, *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris, 1977, Partie II, ch. 2 ; J. Gélis, *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècles*, Fayard, 1984.

étudie mieux l'étiologie, ne peut plus être considérée seulement comme un effet inévitable ou nécessaire de la cure, mais comme une cause morbifique à laquelle le thérapeute doit parfois donner priorité. L'acte chirurgical doit alors satisfaire à un double impératif : respecter ce « beau bâtiment de l'âme » qu'est le corps humain et répondre à l'attente désespérée des pauvres dolents. La souffrance qui, comme la maladie, conduit à s'interroger sur sa cause occulte ne rencontre pas cependant l'indifférence ou la démission du praticien. Le mystère de la volonté divine n'est pas le domaine du chirurgien qui veut, quant à lui, parler seulement en « philosophe naturel ».

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- BERRIOT-SALVADORE Évelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993.
- GELIS Jacques, *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 1984.
- MALGAIGNE Jean-François, *Œuvres complètes d'Ambroise Paré*, t. I, Genève, Slatkine reprints, 1970, Introduction.
- NAKAM Géralde, *Les Essais de Montaigne. Miroir et procès de leur temps*, Paris, Nizet, 1984.
- REY Roselyne, *Histoire de la douleur*, La Découverte, 1993.
- La souffrance au Moyen Âge (France, XII^e-XV^e siècle)*, Actes du colloque de Varsovie, octobre 1984, Les Cahiers de Varsovie, n° 14, Publication du Centre d'Études Françaises de l'Université de Varsovie, 1988.
- WICKERSHEIMER Ernest, *Commentaires de la Faculté de Médecine de l'Université de Paris*, Paris, Imprimerie Nationale, 1915, Introduction.

Douleur et consommation de médicaments au Moyen Âge et à la Renaissance dans les pays du bassin occidental de la Méditerranée

Jean-Pierre BÉNÉZET

La littérature savante est une des possibilités d'étude du problème de la douleur au Moyen Âge et à la Renaissance. Deux ouvrages, le *Lilium Medicine*¹, œuvre du médecin montpelliérain Bernard de Gordon et la *Grande Chirurgie*² du chirurgien lozérien Guy de Chauliac, montrent la communauté de pensée de leurs auteurs. Qu'il s'agisse de définir la douleur ou d'en expliquer les causes seuls les mots diffèrent. Pouvait-il en être autrement, tous deux se référant à Galien et à l'humorisme ?

Un consensus médico-chirurgical très théorique

La définition

Dolor est sensu rei contrariæ... quando sensu apprehendit rem contrariam tunc est dolor. (Bernard de Gordon, *Lilium Medicine*).

-
1. Bernard de Gordon, *Opus Lilium medicinæ inscriptum*, Rouille (G.), Lyon 1559.
 2. Guy de Chauliac, *La Grande Chirurgie*, éd. Nicaise, Alcan, Paris 1890.

Néanmoins la douleur est faite de qualités contraires par soi, et de solution de continuité ainsi que le tient la commune École de Montpellier. (Guy de Chauliac, *La Grande Chirurgie*).

Les causes et les explications

Pour le médecin et le chirurgien les raisons sont identiques et peuvent être classées en deux groupes : les causes intrinsèques qui font appel à des troubles humoraux et les causes extrinsèques correspondant aux agressions externes (traumatismes, etc.). *Causa enim doloris est duplex, mala complexio... et solutio continuitatis.* (Bernard de Gordon, *Lilium Medicine*).

Dans le premier cas, le trouble générateur réside dans la *mala complexio*. Il résulte d'un excès de froid, de chaud ou d'humidité corruptrice. Le sec est rarement en cause. Cette propriété, symbole de salubrité, est toujours liée à la santé. Bernard de Gordon et Guy de Chauliac avaient lu le traité hippocratique *Air, eaux, lieux* où il est question du sec.

Les causes extrinsèques relèvent de la « solution de continuité » c'est-à-dire des traumatismes : ... *sic est exercitum, flagellum casus et obviatio, durus decubitus... et multa consimilia.* (Bernard de Gordon, *Lilium Medicine*)... *par coup violent et par autres choses qui peuvent rompre ou trancher ou estendre ou ronger.* (Guy de Chauliac, *La Grande Chirurgie*).

Le vocabulaire du chirurgien « rompre, trancher, estendre ou ronger » évoque plus celui d'un bourreau que d'un professionnel sanitaire.

Les solutions

La thérapeutique donne lieu au même consensus. C'est tout naturellement que les deux maîtres montpelliérains se réfèrent à l'humorisme.

Dolores curantur tribus modis secundum Galeni... primo per evacuantia. (Bernard de Gordon, *Lilium Medicine*).

La douleur est apaisée en deux sortes : l'une est en ostant la cause contraire par évacuation... (Guy de Chauliac, *La Grande Chirurgie*).

Quoi de plus naturel que d'évacuer une humeur viciée responsable du trouble ? La saignée et le clystère ne résolvaient pas tout. La méthode avait ses limites, les deux maîtres en conviennent sans le dire ouvertement. Selon Bernard de Gordon, quand l'humorisme est en échec, les narcotiques restent la seule solution : *Dolores curantur... cum narcoticis*³ *quando dolor est vehemens, scilicet quando alia non proficiant et quando adest desperatio*. Guy de Chauliac partage cet avis : *la douleur est apaisée en deux sortes... l'autre en ostant les sens à la partie... quand la douleur ne peut estre apaisée par la certaine et vraye manière, et la nécessité nous contraint, à raison de quelque symptome qui peut amortir la vertu, il vaut mieux induire ou apporter quelque nuisance, laquelle on pourra corriger, plustot que de permettre qu'un homme meure de douleur...*

Ce type de médication n'est donc qu'un pis-aller. Les deux auteurs sont très réservés à son sujet. Bernard de Gordon incite à la prudence : *Tamen sit cautela in narcoticis quod non siant in longo tempore*. Guy de Chauliac est même réprobateur : *les autres donnent à boire de l'opium et font mal principalement s'il est jeune...* Le chirurgien fonde ses craintes sur un accident thérapeutique qu'il relate sommairement : *... et de ce furent suspects aux médecins les trochisques*⁴ *que Monsieur l'Évêque de Rièges conseilla à Monsieur l'Évêque de Marseille, lequel enduroit une strangurie douloureuse, car il en mourut assoupi et endormi*. Ne valait-il pas mieux pour l'infortuné prélat une mort par « overdose » d'opium qu'une intervention chirurgicale douloureuse et d'un résultat hypothétique ?

-
3. Cette classe de médicaments comprend au Moyen Âge deux catégories de drogues. L'opium est le latex obtenu par incision des capsules immatures du pavot, *Papaver somniferum*, L. Les solanacées représentent la deuxième famille avec plusieurs espèces : la jusquiame, *Hyosciamus niger*, L., la morelle, *Solanum dulcamara*, L. et la mandragore, *Mandragora officinalis*, L.
 4. Trochisques : forme pharmaceutique héritée de la médecine arabe et inspirée des *orbiculi* des anciens. Ces médicaments sont obtenus par agglomération de poudres à l'aide d'un sirop gommeux. Ils sont de forme aplatie et ronde.

La littérature médicale reflète des concepts. Elle ne nous renseigne pas sur la pratique quotidienne. Les œuvres évoquées illustrent le mode de pensée de leurs auteurs et d'un milieu universitaire porté sur les abstractions. Guy de Chauliac est même ironique à ce sujet quand il dit : *Mais cette mer est profonde, et il ne m'est loisible d'y naviguer....*

En abordant cette question par l'étude des consommations de drogues analgésiques nous avons voulu apprécier l'application de ces principes.

L'apothicaire : un homme de terrain

Le médecin prescrit, l'apothicaire prépare et dispense. Ce dernier personnage apparaît sur la scène sanitaire au XII^e siècle. Le médecin cesse alors de préparer les médicaments. Diverses raisons comme le manque de prestige expliquent cette évolution. Éplucher des racines ou des fruits relève d'une culture domestique féminine subalterne, voire d'*artes indecoræ*, déshonorants pour un savant. Le manque de temps — on ne peut à la fois examiner des malades plus nombreux, collecter les simples et préparer les médicaments — est un argument déterminant.

L'épicier qui jusque là s'occupait du domaine alimentaire, s'adapte parfaitement à cette nouvelle tâche. Très vite le métier est protégé : l'apprentissage permet d'en maîtriser l'accès et limite une concurrence qui va croissant. Un contrôle est instauré : les pouvoirs publics font examiner la qualité des divers médicaments pour garantir les malades. La dispensation est réglementée : il faut une ordonnance écrite ou la prescription verbale d'un praticien. En cas de souffrances, le malade ne peut échapper au corps médical qui se veut maître des corps. L'auto-médication est impossible du moins par le canal de l'apothicaire.

Des moyens efficaces

Tableau 1	N	%
Produits végétaux	229	84.6
Produits animaux	14	5.2
Produits minéraux	28	10.4
Total	271	

L'arsenal thérapeutique employé pour calmer les souffrances est décrit dans les livres que l'apothicaire possède obligatoirement. On rencontre deux types d'ouvrages dans les boutiques : ceux de pharmacognosie, traitant des simples, et les antidotaires où sont consignées les recettes des médicaments composés. Le *Circa Instans* appartient au premier groupe. Il est l'œuvre du salernitain Jean Platearius (XII^e siècle). Le tableau 1 présente la répartition des 271 simples décrits dans cet ouvrage. Le règne végétal prédomine nettement. L'opium, le pavot, la belladone, la jusquiame, la mandragore et la morelle sont les seuls végétaux susceptibles d'être employés pour calmer la douleur⁵. Leur nombre est restreint, il s'agit cependant de produits actifs et toxiques. La pharmacologie moderne fait encore appel à eux et aux principes actifs que l'on peut en extraire. Ces drogues qui représentent à peine 2 % de l'ensemble entrent dans la formule de plusieurs médicaments composés décrits dans l'*Antidotarium Nicolai*. Cet ouvrage est

-
5. L'opium et ses alcaloïdes (morphine, codéine, etc.) font partie des analgésiques centraux. Ces médicaments sont capables de diminuer ou d'abolir les sensations douloureuses par leur effet sur le système nerveux central. Les solanées et leurs alcaloïdes (atropine, hyosciamine, scopolamine, etc.) agissent principalement sur le système nerveux autonome en inhibant le système parasympathique. Leur action sur la musculature lisse en fait de puissants antispasmodiques. Cette propriété est mise à profit dans les cas de coliques néphrétiques où la migration d'un calcul volumineux provoque des spasmes douloureux de la musculature lisse des canaux urinaires. L'emploi simultané de ces deux types de drogues, aux effets complémentaires (on parle de potentialisation), donne d'excellents résultats dans la sédation des douleurs aiguës. L'efficacité de ces mélanges est malheureusement à la hauteur de leur toxicité.

contemporain du précédent. Il fut rédigé lui aussi par un médecin salernitain. Les apothicaires se doivent d'en posséder un. On le trouve aussi dans les bibliothèques des médecins à qui il était primitivement destiné, et ce, jusqu'au XVII^e siècle. Il comprend environ 140 formules dont 21 (soit 15 %) contiennent de l'opium et des solanées. Les noms de ces médicaments sont célèbres. Citons la Thériaque, le Mithridate, le Reques magna, l'Adrianum, le Philonium majeur, etc. Ces polypharmques⁶ reviennent fréquemment dans la littérature médicale et montrent l'importance du problème. Étaient-ils pour autant très employés ?

Certains végétaux, connus depuis l'Antiquité (saule, reine-des-prés, etc.), aux effets moins spectaculaires, apaisaient certaines douleurs. La médecine officielle semble les ignorer. Il est vrai qu'ils ne venaient pas d'Orient et que tout le monde pouvait se les procurer facilement sans passer par l'intermédiaire du corps médical.

Suivons le cheminement des matières premières nécessaires à la confection des médicaments analgésiques.

Le commerce de l'opium au Moyen Âge

La documentation est rare. Il est difficile d'évaluer le volume des importations d'opium en Occident. Les documents comptables des grandes compagnies marchandes sont muets⁷. Les esclaves, la cire, l'alun, les épices condimentaires, les tissus et d'autres denrées sont plus importants pour l'économie occidentale que quelques colis d'opium.

Les livres sur la pratique commerciale⁸, comme celui de Pegolotti, font état de l'opium et fournissent les indications nécessaires à sa bonne

-
6. On qualifiait ainsi des médicaments dont la formule contenait plusieurs dizaines de constituants.
 7. Balard (M.), « Du navire à l'échoppe. La vente des épices à Gênes au XIV^e siècle », dans *Asian and African Studies*, 22 (1988), pp. 203-226. Day (J.), *Les Douanes de Gênes*, 2 vol., Paris, 1963. Heers (J.), *Gênes au XV^e siècle. Activité économique et problèmes sociaux*, Paris, 1961.
 8. Pegolotti (F. B.), *La pratica della Mercatura*, éd. Evans, Cambridge, Massachusetts, 1936.

identification. Ce détail prouve que les compagnies marchandes étaient susceptibles d'en acheter et se préoccupaient de sa qualité. Quittons le Proche-Orient et le commerce maritime pour les villes européennes auxquelles est destinée cette drogue. Elle est mentionnée dans quelques documents fiscaux comme les « Tarifs des gabelles d'Avignon » de 1397 et 1582⁹. Les « Statuts de Florence¹⁰ » prévoient deux taxes d'entrée : l'une pour l'opium thébaïque, importé d'Asie-Mineure ou d'Égypte, l'autre pour l'opium *tranese* qui provenait du sud de la Côte Adriatique italienne.

La réglementation pharmaceutique de l'opium est modeste. À Palerme, en 1564, les *Constitutiones* du protomédecin Ingrassia prévoient la quantité minimale de cette drogue qui doit être détenue dans les apothicaireries des pauvres¹¹. Son emploi à des fins criminelles — il en est de même pour d'autres toxiques (arsenic, sublimé corrosif, etc.) — entraîne parfois des règles de détention particulières comme la mise sous clef¹².

Les solanées : un commerce fort discret

Leur négoce est encore plus silencieux que celui de l'opium. Ces végétaux poussent dans tous les pays concernés. L'apothicaire peut se les procurer facilement par la cueillette (il connaît les plantes et dispose

9. Granel (H.), *Histoire de la Pharmacie à Avignon du XII^e siècle jusqu'à la Révolution*, thèse de doctorat en Pharmacie, Montpellier 1905, Imp. Pochy, Paris, 1905.

10. *Collecta castigata et præposita anno salutis MCCCCXV*, in *Statuta Populi et Communis Florentiae. Publica auctoritate*, t. III, p. 441.

11. Ingrassia (J.-P.), *Constitutiones, Capitula, Jurisdictiones ac Pandectæ Regii Protomedicatus officii*, Pizzutus (P.), Palerme, 1564.

12. Capitulare de Specialibus (1258-1330), Cap. XXVIII. : « Le cose proibite siano tenute dal special sotto chiave. Che non si possa tener in bottega medicinale cose proibite, se non sotto chiave del patrone acciochè non siano in libertà, de garzoni... como sono sulimado, arsinico, risagallo, cantarelle et opio... », in *Corpus Statutorum Apothecariorum Italicorum*, Accademia Italiana di Storia della Farmacia, 5 A. Padoue, 1984, p. 11.

du matériel de récolte¹³). Il peut les acheter auprès d'herboristes ou de paysans. Les transactions se font alors directement sans donner lieu à comptabilité. Les archives notariales provençales sont muettes sur la vente de solanées. Leur commerce est discret en raison d'emplois souvent inavouables (empoisonnements ou pratiques de sorcellerie). Au XVI^e et surtout au XVII^e siècle, les apothicaires achèteront ces produits à des droguistes et des grossistes spécialisés dans le négoce des matières premières pharmaceutiques.

Les étagères des boutiques : une réalité parfois décevante

Plus riches en informations sont les inventaires de boutiques. Nous en avons collecté une centaine, répartis sur tout le sud de l'Europe. Ils sont rédigés lors de la location ou de la vente du fonds et à la mort du titulaire, quand ce dernier laisse des enfants mineurs. La vente à l'encan des biens d'un apothicaire donne également lieu à inventaire¹⁴. Ces procédures nous ont laissé des documents précieux. Le matériel, l'agencement des boutiques et les divers médicaments sont énumérés, souvent dans le détail. Les drogues sont de deux types : les simples et les médicaments composés prêts à l'emploi.

Le tableau 1 représente les inventaires classés suivant leur nombre de médicaments et par région¹⁵.

13. Il est souvent fait mention dans les inventaires des apothicaireries d'outils agricoles destinés à la cueillette des simples. Les items sont ainsi libellés : *picum unum ad colligendum herbas*, *picum unum ad cavandum radices*, etc.

14. Cette circonstance est peu fréquente, elle est liée au décès de l'apothicaire et des membres de sa famille lors d'une épidémie de peste par exemple.

15. Les inventaires les plus riches n'atteignent pas 1000 médicaments.

Tableau 1

Méd.	0	100	200	300	400	500	600	700	900
-----	à	à	à	à	à	à	à	à	à
Inv.	100	200	300	400	500	600	700	800	1000
Prov.	4	5	4	5	3	2	1		
Cat.	7	4	5	4	5				
Maj.	2	2	1	1	2				1
Ita.	4	4	7	2	1				
Sic.	7	5	1	1	1				
Div.	1	2	2	1					
Tot.	25	22	20	14	12	2	1		1

Le tableau 2 représente la richesse du corpus (nombre d'occurrences totales des drogues simples, des médicaments composés et des produits non identifiés).

Tableau 2

Nature	Occurrences	%
Méd. simples.	13 066	56,9
Méd. composés	9 496	41,4
Non identifiés	404	1,7
Total.	22 966	

Chaque boutique détient en moyenne un peu plus de deux cents produits (matières premières et médicaments prêts à la vente). Si les boutiques avaient disposé des drogues prévues dans le *Circa Instans* et des médicaments du « Nicolas » elles auraient atteint le double (270 simples + 140 composés).

Les simples

Parmi les 13 066 simples recensés, 9 769 appartiennent au règne végétal. C'est parmi eux que l'on trouve les produits analgésiques. Le

tableau suivant (tab. 3) indique pour chaque région les occurrences de l'opium, de la jusquiame, de la mandragore et de la laitue¹⁶ qui sont parmi les plus employées.

Tableau 3

	Cat. 25 inv	Maj. 9 inv	Ara. 5 inv	Pro. 24 inv	Ital. 18 inv	Sic. 15 inv	Tot. 96 inv
Opium	7	4	3	14	7	4	39
Jusquiame	12	1	3	12	8	2	38
Mandragore	3	1	1	12	9	3	29
Laitue	11	1	1	7	3	2	25
Eponges	0	0	0	4	7	0	11
Total	33	7	8	45	27	11	142

Sur les 142 citations, 131 correspondent à des végétaux ayant des propriétés analgésiques. Ils représentent une faible partie des éléments provenant de ce règne (1,34 %). 11 occurrences concernent les éponges. Cet article du règne animal n'est pas analgésique en soi mais son emploi comme support de drogues hypnotiques pour pratiquer des anesthésies nous a semblé significatif¹⁷.

L'opium, la jusquiame sont les plus fréquents. La mandragore malgré son auréole mythique arrive après. Les éponges ne semblent employées qu'en Italie et en Provence. Leur présence traduit un reste de l'influence de l'école de Salerne (l'emploi des éponges somnifères a été particulièrement recommandé par les médecins salernitains pour faciliter les interventions chirurgicales).

16. Ce végétal bien que n'appartenant pas aux familles botaniques des papavéracées ou des solanées possède des propriétés analgésiques et sédatives, reprises dans la phytothérapie moderne.

17. On imprégnait des éponges de drogues hypnotiques (opium et solanacées). Le tout était ensuite mis à sécher pour en permettre la conservation. Au moment de l'emploi, on imbibait l'éponge d'eau chaude. On l'appliquait alors sur les narines pour faire inhaler au malade les principes actifs.

Dans de nombreux cas le poids des drogues est indiqué dans l'inventaire. Une étude quantitative ne nous semble pas significative car les poids mentionnés ne représentent pas la quantité consommée annuellement mais seulement l'état des réserves à un moment donné. Les quantités rencontrées ne sont jamais importantes et sont largement inférieures à celles des épices alimentaires.

Les simples employés comme analgésiques sont présents dans la plupart des inventaires. L'échantillonnage n'est pas très large, rares sont les officines qui disposent en même temps d'opium, de jusquiame, de douce-amère, de morelle et de mandragore.

Les médicaments composés

Leur présence est plus significative que celle des simples car ils représentent la forme d'administration. Les médicaments officinaux, préparés à l'avance, selon les recettes contenues dans les antidotaires sont nombreux. Citons le plus célèbre : la thériaque. Ce produit miracle était primitivement prescrit comme contrepoison. On parlait aussi d'alexitère. Il s'agit d'un polypharmaque, plus de 70 ingrédients entrent en effet dans sa composition. Son emploi comme analgésique est fréquemment mentionné par divers auteurs du Moyen Âge comme Arnaud de Villeneuve. Le mithridate, l'athanasia, le requies magna, le philonium majeur ainsi que les huiles de jusquiame et de mandragore sont à ranger à ses côtés. Dans le « Nicolas », 21 formules contiennent de l'opium et des solanées. Le corpus dont nous disposons montre 26 médicaments composés susceptibles d'apaiser la douleur.

Nous avons représenté la répartition des occurrences par région dans le tableau 4¹⁸.

18. La deuxième ligne indique le nombre d'inventaires par région et leur pourcentage. La troisième ligne indique le nombre d'occurrences et leur pourcentage.

Tableau 4

Provence	Catalogne	Majorque	Italie	Sicile	Aragon	Total
24 in., 25 %	25 in. 26 %	9 in. 9,4 %	18 in. 18,7 %	15 in. 15,6 %	5 in. 5,2 %	96 in.
145 (33,4 %)	116 (26,6 %)	63 (14,5 %)	56 (12,9 %)	41 (9,4 %)	14 (3,2 %)	435

Majorque (14,5 % des occurrences pour seulement 9,4 des inventaires) et la Provence (33,4 % des occurrences pour 25 % des inventaires) sont mieux approvisionnées en médicaments analgésiques que les autres régions. En Catalogne, Aragon, Italie et Sicile, ces médicaments sont en moindre quantité (respectivement 26,6 % des occurrences pour 26 % des inventaires, 3,2 % pour 5,2 %, 12,9 % pour 18,7 % et 9,4 % pour 15,6 %). Il n'est pas possible d'en conclure que les Catalans, les Aragonais, les Siciliens et les Italiens étaient plus résistants à la douleur. Les pharmacies majorquines et provençales sont mieux pourvues en ces médicaments.

L'étude détaillée des occurrences montre que la thériaque arrive en tête avec 91 mentions. Viennent ensuite le mithridate (54 citations) et le requies magna (33 citations).

Le tableau 5 présente la richesse des officines en médicaments prêts à l'emploi.

Tableau 5

	0	1	2	3	4	5	6
Catalogne	7	3	5	6	3		2
Majorque	1		3	1	1		2
Aragon	1		3		1		
Provence	3	3	6	6	5	1	
Italie	2	5	7	3	1		
Sicile	4	6	2	3			
Total	18	17	26	19	11	1	4

18 inventaires (soit 19 % du corpus) sont dépourvus d'analgésiques. L'essentiel des boutiques détient de 1 à 4 produits différents. Rares sont celles qui en ont plus de 5. On est éloigné de la boutique idéale qui devrait posséder la vingtaine de drogues décrites dans les antidotaires.

Les inventaires donnent une vision statique des médicaments trouvés sur les étagères des boutiques. Ils ne permettent pas une évaluation des quantités mises en jeu et a fortiori de leur fréquence d'emploi.

Une comptabilité au jour le jour

Un document comptable provenant d'une officine arlésienne (1448-1449)¹⁹ permet une meilleure approche des consommations d'analgésiques. Il s'agit d'un cahier où sont consignés les crédits consentis par l'apothicaire. Il est rédigé probablement après le décès du titulaire et lors de la succession pour servir d'état des créances. Les ventes de médicaments et de nombreux autres articles sont regroupées par chef de famille et classées chronologiquement. L'apothicaire a pris soin de noter la date de la vente et, le cas échéant, l'identité du prescripteur, ainsi que le nom du malade et la nature du médicament. Les renseignements pharmacologiques sont souvent réduits et se limitent au nom officinal : thériaque, trifiera, voire à des termes plus généraux : onguent dormitoire, clystère, cataplasme, etc.

Ce document est d'un grand intérêt. Il permet d'identifier la clientèle de l'apothicaire. Celle-ci correspond en général aux classes fortunées (la maison archiépiscopale, des nobles, des négociants, des hommes de loi, etc.). Quelques personnes de condition modeste figurent sur cette liste. On découvre les prescripteurs (médecins, chirurgiens et barbiers) chrétiens ou juifs, sur qui se portait le choix des Arlésiens.

L'apothicaire vend aussi de la cire, des chandelles, du sucre, du miel, des confiseries et de l'encre et du papier.

Le tableau 6 représente le nombre de médicaments analgésiques prescrits par forme et par catégorie de thérapeutes (les indéterminés

19. Arch. Dép. des Bouches-du-Rhône, 39 E 33.

sont des praticiens dont nous ne connaissons pas le métier). La dernière colonne représente le pourcentage des analgésiques par rapport aux drogues totales vendues.

Tableau 6

	Méd.	Chir.	Barb.	Indet.	Total	% P.
Éponge somnifère	6			5	11	1,25
Dormitoire	3				3	0,34
Onguent dormitoire	1				1	0,11
Thériaque	4			2	6	0,68
Bénande de thériaque	1				1	0,11
Mithridate	2				2	0,23
Trifera magna	1			3	4	0,45
Rubea trociscata				1	1	0,11
Eau somnifère	1				1	0,11
Mucilage somnifère	1				1	0,11
Opiat indéterminé					1	0,11
Total	20		1	11	32	3,61

Les 32 prescriptions de médicaments susceptibles de calmer la douleur représentent seulement 3,6 % des 879 remèdes vendus durant le même laps de temps. Les éponges somnifères dont on a constaté la présence dans les inventaires sont une des formes les plus usitées (près d'un tiers des analgésiques). Leur emploi devance même celui de la thériaque. Il ne semble pas qu'elles soient employées en pratique chirurgicale mais bien comme calmant. L'essentiel des médicaments est prescrit par des médecins ou des praticiens dont la fonction est inconnue. Les chirurgiens, qui ne sont que deux ou trois à Arles, et les barbiers, plus nombreux par contre, prescrivent rarement des analgésiques. Au milieu du XV^e siècle ce type de médication semble employé principalement par les médecins. Le risque toxique est une des explications du caractère réservé de ces prescriptions. La thérapeutique

humoriste est largement prédominante. L'évacuation et la saignée l'emportent sur l'analgésie.

La clientèle

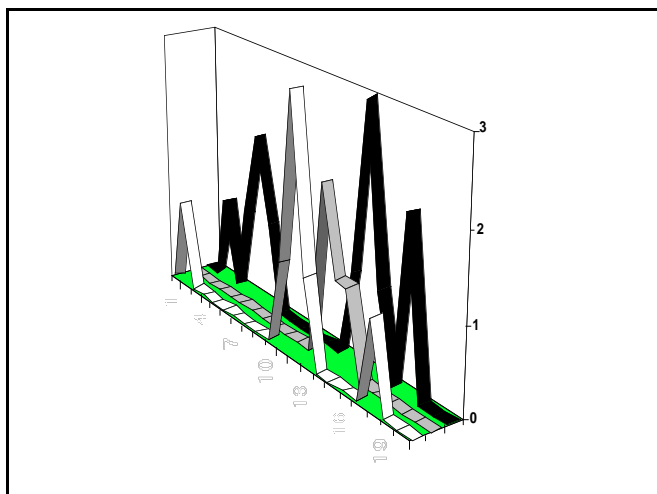
Le document arlésien nous a montré que les classes aisées étaient presque les seules à bénéficier de la médecine savante. Quelques documents permettent une analyse plus détaillée de la pratique de l'analgésie dans des circonstances ou pour des communautés particulières.

Douleurs collectives : une communauté face à la peste

Un relevé des consommations de médicaments au cours d'une épidémie de peste permet l'étude de la thérapeutique générale de cette maladie et la prise en compte de la sédation de la douleur. Il s'agit d'un compte, établi par un apothicaire, où sont récapitulés les médicaments fournis à l'infirmerie de Signes (Var) durant l'épidémie de 1587²⁰.

Du 28 mars au 2 septembre 1587, 398 fournitures de médicaments sont effectuées. Elles comportent surtout des onguents maturatifs destinés à favoriser l'ouverture des bubons. 23 livraisons sont néanmoins constituées de 3 médicaments analgésiques : de la thériaque, un « potus cordial » (boisson contenant des végétaux aromatiques et de la thériaque) et du sirop de pavot.

20. Arch. Communales de Signes, GG26.



Le graphique ci-dessus représente les consommations des trois médicaments analgésiques. La bande la plus foncée, à l'arrière-plan, correspond au potus cordial, celle du milieu, en grisé, représente le sirop de pavot et la plus claire, au premier plan, les consommations de thériaque. Sur l'axe des abscisses figurent les 21 semaines de l'épidémie qui débute à la mi-avril. L'axe des ordonnées représente le nombre de livraisons. Les consommations d'analgésiques ont essentiellement lieu au début et à la fin des événements. Durant les mois de juin et de juillet, les fournitures d'analgésiques sont pratiquement interrompues (à l'exception d'un peu de thériaque). Seuls les médicaments maturatifs continuent à être employés. Cette suspension correspond peut-être à une période critique où le chirurgien, débordé par un plus grand nombre de malades, pare au plus pressé et n'administre plus de sédatifs. La douleur devient alors un problème secondaire. L'apothicaire fournit de l'eau-de-vie dont on ignore la destination. Est-elle destinée à l'usage externe (frictions, etc.) ou à être absorbée comme calmant ?

Équipages et troupes : des collectivités bien mal loties

Le problème de la douleur intéresse des groupes particuliers comme les équipages de navires ou les armées.

Dans la pharmacie de bord d'une caravelle se rendant en Nouvelle-Espagne en 1495²¹ on ne trouve que deux produits faiblement opiacés sur les 116 médicaments qu'elle contient. Des préparations à base de coing et plusieurs autres produits resserrants prouvent que la diarrhée était le principal problème sanitaire à bord. Le caractère invalidant et collectif d'un état dysentérique posait davantage problème que les souffrances d'un blessé. La douleur n'était pas prise en compte.

Un inventaire de 1591 concernant des médicaments embarqués à bord de galions en partance de Lisbonne montre la même carence et confirme l'observation précédente. Les pharmacies de bateaux ne détiendront des analgésiques qu'au XVII^e siècle.

Les documents concernant la pharmacie militaire sont inexistantes pour le Moyen Âge. Deux factures de médicaments fournis pour des soldats malades ou blessés lors des guerres de Religion (sièges de Fourques (Dép. du Gard) en 1591 et de Creissels (Dép. de l'Aveyron) en 1627) ne montrent pas l'emploi d'analgésiques malgré 390 et 262 fournitures de médicaments²². Des emplâtres maturatifs, des onguents et des liniments sont prescrits plus pour favoriser l'évolution des plaies que pour calmer la douleur. L'essentiel des thérapeutiques administrées par voie orale ou rectale se situent dans un cadre strictement humoriste (purges et clystères).

Communautés religieuses : quand l'analgésie prévaut sur l'ascèse purificatrice

À la fin du Moyen Âge et au début du XVI^e siècle on ne néglige pas dans les collectivités religieuses les souffrances des malades. L'in-

21. Archivo General de Indias, Seccion de contratacion, libros de armada, Legajo 3249, ff° 31-40, *Inventaire des médicaments de bord du navire de Bartholomé Colin*, 1495.

22. Arch. Dép. de l'Hérault, B 18 193 et Arch. Communales de Millau, EE117.

firmier de l'Abbaye de Lérins doit détenir de la thériaque (Statuts de 1441)²³. Un compte de médicaments de l'Abbaye de Jouarre montre également que les religieuses consommaient de la thériaque²⁴.

Conclusion

La littérature savante affiche clairement la volonté médicale de lutter contre la douleur. Le combat semble en fait moins acharné qu'il n'y paraît. Il faut voir là l'effet de la rigidité doctrinale de médecins formés à l'humorisme scolastique. Le poids religieux d'une théologie qui considère la douleur comme un phénomène positif n'est pas à négliger. L'impact des thérapeutiques irrationnelles (ex-voto, magie, etc.) est difficile à évaluer. De nombreuses personnes n'ont pas les moyens d'accéder à un système médical coûteux et ont recours à une médecine populaire mal connue pour cette période.

L'organisation sanitaire est fragile. Guerres terrestres ou maritimes peuvent interrompre l'arrivée de l'opium salvateur. En cas de peste, la désorganisation peut s'installer rapidement, médecins et apothicaires abandonnent parfois leur poste. Les quelques rares praticiens que l'épidémie n'a pas emportés et qui n'ont pas fui sont vite débordés. La sédation de la douleur s'efface alors devant des problèmes plus urgents (ensevelir les morts, brûler les vêtements et parfois les maisons, assurer l'isolement, etc.).

Avec les crises économiques les maigres ressources de la majorité de la population ne suffisent pas à la couverture des nécessités alimentaires et ne permettent pas l'achat de médicaments.

Enfin de grandes parties du territoire (campagnes) ne disposent pas de la moindre organisation médicale.

23. Arch. Dép. des Alpes-Maritimes, H81 : Statuts de 1441. *Item statuimus et ordinamus quod infirmarius qui nunc est et pro tempore futuro teneat... de sucaro, amigdalīs et tiriaca...*

24. Lavialle (M.), *Approches de la thérapeutique au XVI^e siècle d'après un compte d'apothicaire de l'Abbaye de Jouarre (1532-1533)*, thèse de doctorat en pharmacie, Faculté de Pharmacie de Reims, 1987.

Le Poème d'un Humaniste :
Syphilidis, sive Morbi Gallici, Libri Tres,
de Fracastoro (1478-1553)¹

Bernard TANNIER

Le mal, qui empruntera son appellation définitive de « syphilis » au titre du poème néo-latin de Fracastoro publié en 1530, semble s'être déclaré dans toute sa virulence à l'occasion de la campagne italienne du roi Charles VIII, qui occupa Naples de février à mai 1495 avec une armée composée en grande partie de mercenaires. Sa rapide diffusion accompagna le démantèlement de cette armée après trois mois d'occupation².

-
1. L'édition employée est celle de Geoffrey Eatough : *Fracastoro's Syphilis: Introduction. Text. Translation and Notes, with a computer-generated word index*, Liverpool 1984. Les documents relatifs à la vie de Fracastoro sont cités p. 29, n. 15.
 2. Les ouvrages généraux auxquels nous nous référons sont : Dr G. Barraud, *L'Humanisme et la Médecine*, Paris, 1942. H. Brabant, *Médecins. Malades et Maladies de la Renaissance*, Bruxelles, 1966. P. W. Lasowski, *Syphilis, Essai sur la Littérature française du XIX^e Siècle*, Paris, 1982. Claude Quétel, *Le Mal de Naples. Histoire de la Syphilis*, Paris, 1986. Selon Quétel, p. 87, le premier emploi du mot

Une quinzaine d'années plus tard, en 1509, Fracastoro, érudit formé à l'université de Padoue, enseignait la logique à Vérone, sa ville natale. Celle-ci, après la défaite de Venise à Agnadello, fut laissée sans défense et fut occupée par des mercenaires étrangers. Une épidémie de peste se déclara, rendue plus terrible par l'existence conjointe de ce mal qui accompagnait les armées³.

Les Véronais se trouvaient donc dans une situation comparable à ce qu'avait été celle des Napolitains. C'est peut-être ce qui poussa Fracastoro, qui avait étudié la médecine et qui était « *conciliarus anatomicus* » de sa ville, à entreprendre la composition de son poème, après s'être réfugié dans sa villégiature de Caffi. Dans une lettre, il écrira : « Exilé en quelque sorte par la peste qui ravageait les villes, [...] je m'étais retiré à la campagne ou je fus, non seulement sollicité mais transporté irrésistiblement vers les muses » (« ... *non invitatus modo ad-musas, sed et raptus quodammodo fuerim*⁴. »)

Fracastoro reviendra sur la nécessité qu'il a ressentie de composer son poème, ce qu'il décrira en termes d'inspiration et de fureur poétique. Mais, pour mieux comprendre la signification de celui-ci, il convient d'abord de le situer par rapport à ce qui avait été écrit sur la syphilis au cours des quinze années qui précédèrent le début de sa composition, et des quinze autres années qui furent nécessaires à son achèvement, en 1530⁵.

Après avoir brièvement indiqué les questions soulevées par la nature de ce mal, nous tenterons de montrer ce qu'il y a de particulier dans la façon qu'a Fracastoro d'y répondre, et comment ses réponses sont dictées par une poétique et par un idéal de vie humanistes plus que par

« syphilis » dans une œuvre littéraire serait dû à Erasme dans son colloque « *Seu Conjugium Impar* » (1524) (voir ci-dessous note 25) ; et selon Brabant, p. 19, le premier emploi dans une œuvre scientifique à Oczko Wojceich (Cracovie, 1581).

3. Le condottiere Bartolomeo Alviano, qui y fut vaincu et capturé, présidait une Académie à Pordenone à laquelle appartenaient Fracastoro et son ami Andrea Navagero. Voir Eatough, p. 3.
4. Eatough, p. 112, n. 12. Caffi est situé sur une pente du Mont Baldo qui domine le Lac de Garde, non loin de la forteresse des Scaligers.
5. Quetel, p. 15, pour la bibliographie des tout premiers textes.

des préoccupations scientifiques. Ce que lui-même reconnaîtra quinze années plus tard en faisant paraître son *De Contagione*, ouvrage scientifique où il consacre deux chapitres au même sujet. Il y écrit : « Je n'avais abordé ces questions que dans la mesure où la forme poétique le permettait (« *verum quantum Poetica concedere potuit* »). Et étant donné que celle-ci n'admet pas tous les détails (« *non admittat omnia* »), j'en avais omis un grand nombre⁶. »

Le seul point d'accord entre les ouvrages qui traitent de la syphilis à ses débuts semble être l'extrême horreur de ses effets sur le corps et le moral de ceux qui en sont atteints et la succession des différents stades de son développement. Mais son origine et ses causes font l'objet des hypothèses les plus diverses : est-ce un ancien mal qui reparait après une longue éclipse ou est-ce un mal totalement nouveau ? Est-il apparu simultanément en plusieurs endroits ou a-t-il un lieu d'origine précise ? A-t-il été annoncé ou déterminé par une certaine conjonction astrale ? Certains points importants, remarqués dès le début par quelques uns, ne s'imposeront que tardivement à tous : étrangeté, celui de l'origine sexuelle, par exemple. Ou celui d'une origine indienne, c'est-à-dire américaine, certains marins de Christophe Colomb en étant morts à leur retour du voyage de 1492.

Or ces opinions diverses pouvaient avoir des conséquences considérables sur la façon dont le mal était ressenti car elles mettaient plus ou moins l'accent sur une culpabilité possible. En effet, l'idée de châtiement divin sera exprimée dès l'apparition du mal, comme en témoigne un édit de l'Empereur Maximilien daté de 1495, déclarant la syphilis « une punition de Dieu pour les péchés des hommes ». Un tel point de vue explique que, dans les lieux de grande concentration de malades, des mesures de mise à l'écart aient été prises sans le moindre ménagement. Ainsi, « en 1497, le Parlement de Paris vota une loi interdisant sous peine de mort, à toute personne atteinte du nouveau mal, de

6. Girolamo Fracastoro, *De Contagione*, éd. W. C. Wright, New York 1930, p. 143.

converser avec quiconque⁷ » (il est à noter que Fracastoro dédiera son second livre de *Syphilidis* au Pape Léon X qui au contraire procura un refuge aux malades⁸).

L'idée de culpabilité prendra souvent la forme de l'attribution de la responsabilité à un groupe national ou ethnique, comme en témoignent les appellations telles que « mal français », « mal napolitain », « mal indien » etc. Fracastoro, qui emploie l'expression « *morbum gallicum* » comme rendant simplement compte de l'apparition du mal lors de l'occupation française, souligne, dans son *De Contagione*, que « les Français répondirent à ce qu'ils considéraient une injure en le nommant à leur tour *morbum italicum*⁹ ». Mais l'ostracisme pouvait également s'exercer dans les rapports entre proches. Le premier texte littéraire recensé sur le sujet de la syphilis, et daté de 1496, semble avoir été un commentaire par Joseph Grunpeck à un poème accompagnant une gravure de Sébastien Brant. Ce même Grunpeck, atteint lui-même du mal, en écrira une relation en 1503 dans laquelle on peut lire : « mes très chers amis me tournent le dos comme si l'ennemi les poursuivait, le fer à la gorge, sans tenir aucun compte des droits de la solidarité humaine ou de l'amitié¹⁰. »

Fracastoro, médecin, ne pouvait que connaître les diverses hypothèses relatives à la maladie et leurs conséquences sur les rapports

7. Howard. H. Haggard, *Démons. Drogues et Docteurs. La Médecine contre les superstitions*, traduit de l'Américain par B. Heuvelmans, Paris, 1961, p. 218 et 224.

8. Eatough, p. 4.

9. *De Contagione*, p. 135.

10. Quézel, p. 17-21. La gravure de Sébastien Brant représente la Vierge sur un nuage en train de couronner Maximilien tandis que l'enfant Jésus, sur les genoux de sa mère, émet de sa main gauche des rayons sur une groupe de « vérolés couverts de pustules » et l'« on ne saurait dire au juste si c'est punition ou guérison » p. 15-6.

Ce premier texte de Grunpeck, *Tractatus de Pestilentiali Scorra sive Mala de Franzos*, 1496, est consacré à des considérations astrologiques. À Rome, secrétaire de l'Empereur Maximilien, il attrapa la syphilis au cours d'un banquet « où Vénus assistait ». Son second livre, qui relate ses divers traitements, est le *Libellus Josephi Grunpeckii de Mentalagra, alias morbo gallico*, 1503. Grunpeck vivra jusqu'à quatre-vingt-un ans.

humains. Participant à la vie de Venise¹¹, il ne pouvait ignorer l'opinion prévalant en cette ville concernant la nature vénérienne de la maladie. Dès 1496, le chroniqueur Marin Sanudo la mentionne. En 1497, un médecin vénitien écrit : « Par le contact vénérien, une maladie nouvelle ou tout au moins inconnue des médecins qui nous ont précédés, le mal français, s'est glissée de l'Occident jusqu'à nous¹². »

Sur la question de l'origine géographique, l'ami le plus proche de Fracastoro, Andrea Navagero, historiographe officiel de Venise, qui fut envoyé en ambassade en Espagne, entra en contact avec des témoins des expéditions américaines et put ainsi fournir des renseignements à son ami. Il rencontra Oviedo y Valdès qui avait été le premier témoin de la mort étrange de certains marins de Christophe Colomb, (bien qu'il ne relatât ses souvenirs qu'en 1526, après être allé lui-même au Nouveau Monde comme inspecteur des mines d'or), et qui affirmait l'origine « indienne » de la syphilis ». Il rencontra aussi Pierre Martyr d'Anghera, qui écrivit le récit des voyages de Colomb dans lequel il manifeste de la sympathie pour les Indiens et nie qu'ils soient à l'origine de l'épidémie¹³.

Tous ces témoignages, souvent contradictoires, atteignirent donc Fracastoro et il est intéressant de voir ce qui en demeure dans le poème.

-
11. Frank Lestringant, « Venise et l'Archipel chez quelques géographes de la Renaissance », dans *L'Image de Venise au Temps de la Renaissance*, Paris 1989, p. 160. Fracastoro exposa au patricien Alvise Cornaro son idée de « transformer Venise, désormais abandonnée par la mer, en une cité lacustre au centre d'une lagune d'eau douce alimentée par les rivières côtières de Vénétie », en s'inspirant du plan idéalisé de Tenochtitlàn. Voir aussi Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, 1985, pp. 233-4.
 12. Nelli E. V. Marchini, « L'Altra Faccia del Amore ovvero i Rischi del l'Esercizio del Piacere », in *Le Cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Catalogo della Mostra, Ca' Vendramin Calergi, Venezia, feb.-avr. 1990, p. 47. Quétel, p. 11.
 13. Eatough, p. 7. J. Gonçalo Hernandez de Oviedo y Valdès, *De la Natural Hystoria de las Indias*, Tolède, 1526. Pierre Martyr, *Libretto de Tutte le Navigatione...* Venise, 1504. Voir aussi Quétel, p. 43-4. Sur l'opinion de Pierre Martyr, voir Eatough p. 12. Fracastoro rejettera toujours l'idée de l'origine américaine, y compris dans le *De Contagione*, mais il se renseignera encore en 1539, auprès du géographe Ramusio, sur la contagion à Hispaniola.

En effet, plus qu'un souci de relation fidèle, ce sera celui de ne traiter son thème que sous son aspect « général et universel » qui l'inspirera. Par là-même il évitera toute prise de position susceptible d'offenser.

Une telle détermination trouve sa justification dans une poétique. Fracastoro rédigera en effet un traité en forme de dialogue qu'il appellera le *Naugero*, en l'honneur de son ami dont il fait son porte-parole¹⁴. Plusieurs des idées qui y sont exposées concernent directement *Syphilidis*. Tout d'abord le choix du sujet : « Le poète en tant que poète n'est inspiré par d'autre désir que de s'exprimer avec bonheur sur tout sujet qui s'impose à lui ». Et, se réclamant d'Horace, il ajoute : « Tout ce qui est général et universel est du domaine du poète si le traitement en est poétique » ; « *Publicam omnem et communem materiam dixit propriam poetae fieri, si poetico more tractetur*¹⁵ ». Le poète pourra passer sous silence des détails essentiels et en ajouter d'étrangers (« *quae extra rem* ») qui sont aussi indispensables que les « colonnes et péristyles » à une habitation¹⁶. « Si le sujet manque de beauté en soi et de grandeur... certaines beautés devront y être ajoutées : ainsi le poète aura recours à la personnification, il introduira des divinités, il vénérera les bois et les fontaines, il fera vivre les dieux parmi les hommes car il ajoutera ainsi de la sublimité et de l'émerveillement à son discours ». En effet, « ce n'est pas tellement le thème lui-même qui importe, mais les beautés qui peuvent lui être rattachées...exprimées dans un style merveilleux et divin » (« *tam divino tam admirando dicendi*¹⁷ »).

L'exorde du poème lui-même reprend ces thèmes. Fracastoro s'adresse à Pietro Bembo auquel la *Syphilidis* est dédiée. Il lui demande de ne pas mépriser cette œuvre médicale (« *medicum laborem* », 1-19).

14. Girolamo Fracastoro, *Naugerius Sive de Poetica Dialogus*, with an English translation by Ruth Kelso and an introduction by M. W. Bundy, University of Illinois, 1924.

15. *Naugerius*, p. 373.

16. *Ibid.*, p. 384.

17. *Ibid.*, p. 382 et 387.

« Les thèmes les plus humbles portent en eux leur propre délice (« *Et parvis quoque rebus inest sua saepe voluptas, 1-21* ». « Sous ce sujet qui peut sembler modeste se dissimulent l'action de la Nature et du Destin et une origine grandiose » (« *Scilicet hac tenui rerum sub imagine multum/ Naturae, fatigue subest, et grandis origo* », 1-22-23)

L'opposition entre l'horreur de la syphilis et la transposition opérée par le poète situe bien ce dernier dans ce courant contemporain qualifié de « maniériste », dans le sens qui, actuellement, lui est souvent donné d'une esthétique raffinée appliquée aux thèmes pessimistes qu'inspire une période troublée. Par exemple, James Mirollo, dans son *Maniérisme et Poésie de la Renaissance*, parle d'une « surface polie » qui cache « l'anxiété ou la tension » comme il se doit dans des « rapports sociaux élégants¹⁸ ». Le terme de délice (« *voluptas* »), que Fracastoro applique à la syphilis comme sujet d'inspiration, est à souligner. Il se sent également saisi d'un « doux amour » de cette « maladie nouvelle » (« *dulci quando novitatis amore* ») (I, 12). Dans le *De Contagione* lui-même, Fracastoro place le « mal inconnu » parmi les choses « admirables » (« *inter alia admiranda* »). Cette forme de sensibilité trouve un écho dans l'opinion même de ses lecteurs. Ainsi, Pietro Bembo, dans son *Historia Veneta*, loue les « trois livres de poésie épique » pour leur « dignité et leur charme » (« *dignitate venustastequae*¹⁹ »).

18. James Mirollo, *Manierism and Renaissance Poetry*, Yale University Press, 1984, p. 70. Mirollo pense que cet aspect du Maniérisme est caractéristique du « pétrarquisme de Pietro Bembo » ; que cette « *maniera* » résulte d'un mélange « d'élégance et de raffinement » et qu'elle « contribue à conférer un aspect esthétique à la vie personnelle et sociale » (p. 69-70). Un aspect pictural de ce maniérisme est représenté par le tableau de Bronzino, *Allégorie de Vénus et Cupidon*, de la National Gallery, à propos duquel un critique a fait une nouvelle lecture, convaincante, du personnage appelé jusqu'ici « la Jalousie », qui serait en fait une personification de la syphilis. Cf. J. F. Conway, « Syphilis and Bronzino's London Allegory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 49, 1986, pp. 250-5.

19. Eatough, pp. 210-11.

Le poème de Fracastoro comporte trois livres, écrits donc au cours d'une période de quinze années pendant lesquelles ils ont été révisés en fonction des critiques que lui en faisaient ses amis Pietro Bembo et Jules César Scaliger.

Le premier livre s'ouvre sur un long passage où Fracastoro expose sa conception de la syphilis comme jeu de forces naturelles orchestrées par les Dieux sur l'ensemble du globe (I, 1-318). Puis il en décrit les manifestations avec précision et réalisme, depuis la léthargie et la fatigue générale qui l'annoncent jusqu'à l'ultime décomposition du corps ; mais aussi avec brièveté (I, 319-408) car son but n'est pas d'effrayer mais de créer l'étonnement et l'admiration. En un autre bref passage, il emploiera la comparaison frappante du serpent qui se fraie un chemin à travers les viscères (II, 75), que l'on retrouve dans le titre même du traité de Rodrigo Diaz de Isla²⁰.

Les deux autres livres exposent les thérapeutiques, chacun développant un mythe d'origine et de guérison de la maladie, l'un situé en Syrie, à l'époque classique, qui illustre la guérison par le mercure, l'autre dans le Nouveau Monde, à l'époque du cataclysme de l'Atlantide, illustrant la guérison par le bois de gaïac.

Concevant ainsi son poème, Fracastoro déniait toute responsabilité particulière, élargissait son thème dans le temps et l'espace et conférait de la dignité à un mal que les auteurs ont souvent traité sur le registre de la plaisanterie, de la satire ou de la vitupération tragique contre l'humanité²¹.

Nous devons nous attarder sur le début du premier livre car il résume la position de Fracastoro. À la façon de Virgile, il déclare qu'il

20. Rodrigo Diaz de Isla, *Tractado contra el Mal Serpentino...* Séville 1539. « Et pour ce qui concerne le nom de 'morbo serpentino', il ne se trouve d'après sa hideur aucun meilleur objet de comparaison que le serpent » (cité dans Lasowski, p. 27).

21. Shakespeare par exemple, qui a joué des trois registres. Cf. F. David Hoeniger, *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*, pp. 219-24, Associated University Press, U.S.A. 1992.

va « chanter » les semences (« *semina* », I, 1-1) qui ont provoqué la maladie²², et l'habileté des hommes à trouver des remèdes avec l'aide des dieux. Il dédie son poème à Uranie (I, 1-2), déesse du Ciel, car l'Air est l'élément qui assure la dissémination de ces semences. (I, 126). Il demande à la déesse pourquoi ce mal reparaît après tant de siècles. Parlant pour lui-même, Fracastoro affirme que l'origine de cette réapparition ne peut être le Nouveau Monde car le mal n'aurait pu gagner le reste de la terre en si peu de temps (I, 59). Or les peuples d'Europe, d'Asie et de Libye (Afrique) (I, 4) en ont été frappés simultanément (« pariter ») (I, 67).

Fracastoro décrit les causes célestes du mal en termes mythologiques : Jupiter, ayant convoqué les autres dieux, révèle la venue d'une maladie contagieuse (« *contagia morbi* » I, 243). Or c'est cette réunion même des divers dieux qui, par la conjonction qu'elle provoque du Soleil et de Saturne et Mars, provoque l'exhalaison de vapeurs de la terre et de l'océan qui, se mêlant à l'air, vont répandre les semences sur le monde (I, 219-260). Sous le voile de la fable, il y a là une vue matérialiste, inspirée de Lucrèce, qui infirme toute idée de vengeance divine. Et les allusions à une conjonction n'évoquent en rien l'astrologie judiciaire mais un mécanisme universel tel que pouvait le concevoir un élève de l'Université de Padoue²³.

Les livres II et III traitent des thérapies : « ... *quae vitae ratio, quae cura...* » (II, 1). Le Livre II s'ouvre sur des conseils pour éviter le mal ou lui survivre ; description d'une vie champêtre où dominent l'exercice physique et le recours aux plantes médicinales : toutes choses qui représentaient en fait l'idéal de vie de nombreux Vénitiens d'alors qui, dans leur correspondance, font constamment allusion à leur villégiature

22. Fracastoro emploiera le terme « *Seminaria* » dans le *De Contagione*, car le terme « *semina* », selon Eatough, n'est pas exact mais Fracastoro semble l'avoir employé dans *Syphilidis* pour une question de métrique. Lucrèce, qui semble à l'origine de la pensée de Fracastoro, avait été édité en 1506 aux éditions aldines par Navagero (Eatough, p. 6-7).

23. Sur la famille intellectuelle de Fracastoro, voir Eatough, pp. 6-7.

et à la culture de leur jardin voué à la production de simples²⁴. Mais nous retiendrons particulièrement un conseil : il faut fuir les pensées tristes mais au contraire faire ses délices des plaisirs simples tels que les chants et les danses des jeunes gens et des jeunes filles enlacées : « *sed te delectent juvenumque chori, mixtaeque puellae* » (II, 111-112). Ce passage est intéressant car il précède la seule remarque concernant les rapports entre la syphilis et le sexe : « Mais éloigne toi de Vénus et surtout évite les doux plaisirs de l'amour : rien n'est plus nuisible. La belle Vénus déteste cette maladie, les jeunes filles également » : « *Parce tamen Veneri, mollesque ante omnia vita/ Concubitus, nihil est nocuum magios : odit et ipsa/ Pulchra Venus, tenerae contagem odere puellae* » (II, 113-5)²⁵. Le mot « contagem » qui désigne ici la syphilis indique que Fracastoro n'ignore pas cette possibilité de contagion, mais il ne s'y attarde pas, n'y consacrant que trois vers sur les mille trois cent quarante six que comporte l'œuvre. Dans le *De Contagione*, il soulignera au contraire le caractère vénérien de la maladie²⁶.

Fracastoro, après avoir donc prescrit un régime et vanté la vertu de certaines plantes, en vient enfin à parler du mercure (« *argento... vivo* » II, 270), l'une des deux seules médications efficaces à propos de laquelle il élabore son premier mythe : celui du chasseur syrien Ilceus, qui a tué un cerf dédié à Vénus. En punition, Apollon lui inflige un terrible mal dont il ne pourra être guéri qu'en descendant dans les royaumes souterrains où une nymphe, Lipare, le fera plonger trois fois dans une fontaine de mercure qui le guérira de ses plaies. Ce long

24. Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, Rutgers University Press 1978, pp. 52-4.

Un mode de vie simple et champêtre, sans lequel même la cure de gaïac serait inutile, est également celui prôné par Ulrich von Hutten. Cf. *Ulrichi de Hutten Equitis de Guaiaci Medicina et Morbo Gallico Liber Unus*, Mainz 1519.

25. Ce passage fait penser au « colloque » d'Erasme entre Pétronius et Gabriel, « *Seu Conjugium Impar* », dans lequel est discuté le cas d'une jeune fille donnée en mariage à un syphilitique.

26. « Chez certains, cette maladie apparaît sans qu'il y ait eu contact avec une autre personne. Dans d'autres cas, et c'est la majorité, elle apparaît par contagion [...] dans les rapports sexuels principalement », *De Contagione*, p. 135.

passage (II, 284-457), d'inspiration virgilienne, agrémenté de tous les artifices de l'amplification, nous renvoie à ce passé lointain des mythes classiques où les dieux se vengeaient des hommes pour des raisons obscures, puis leur accordaient parfois le pardon. De cette façon, Fracastoro nullifie la culpabilité attribuée par certains aux contemporains.

En créant un second mythe, qui constitue l'essentiel du Livre III, Fracastoro suggère, comme il le déclare dès le début du Livre I, que le mal est apparu précédemment, en plusieurs occasions, en des époques et des lieux reculés. Il le situe cette fois dans le Nouveau Monde.

C'est par la louange du bois de gaïac dont le mythe de Syphilis est l'illustration que s'ouvre ce Livre III (III, I-89). Mais la structure du récit est complexe. Ce dernier commence par l'arrivée des Espagnols à Hispaniola²⁷, que Fracastoro appelle Ophyr (III, 120)²⁸. À ce point du récit, Fracastoro va créer un premier mythe, contemporain, qui est une reprise du mythe d'Ilceus : les soldats de Colomb tuent un oiseau consacré à Apollon. L'un des oiseaux leur prophétise qu'ils vont être punis de la même étrange maladie dont souffrent les indigènes (ce qui infirme le soupçon que la contagion ait été provoquée par des rapports inter-raciaux, mais tient compte de la relation d'Oviedo y Valdès). Au cours d'un rituel où, après le sacrifice d'un bœuf, les indigènes malades sont aspergés à l'aide de rameaux de gaïac, les Espagnols vont entendre le récit du mythe de Syphilis, qui explique cette étrange cérémonie :

27. Cf. J. C. Margolin, « La découverte de l'Amérique dans une vision maniériste de Fracastoro et de Stradan », in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, (Actes du XI^e stage international de Tours) Paris, 1972, pp. 187-212. J. C. Margolin étudie le passage III, 93-117 qui décrit l'arrivée de Christophe Colomb dans le Nouveau Monde. Il démontre l'influence de ce texte sur une gravure de Stradanus, peintre italo-flamand : « nous retrouvons tous les traits, toutes les images, toutes les allégories », si ce n'est que le graveur christianise Colomb en lui faisant tenir « l'étendard du Christ en croix » (p. 191). Quant au maniérisme qui leur est commun, J. C. Margolin en résume l'essence dans sa conclusion sous forme d'une question : « ne serait-il pas cette apparition d'un sentiment de la nature tamisé, filtré ou parfois exacerbé par une émotion esthétique ? » (p. 208).

28. Voir Eatough, p. 179. Ophyr est le pays d'où Salomon fit venir de l'or (*Livre des Rois* I-IX-28). Colomb lui-même identifia Hispaniola à ce pays de légende.

après le cataclysme qui a fait s'engloutir l'Atlantide dans l'Océan, des survivants s'établirent dans cette île. Parmi eux, un berger nommé Syphilis, dont le troupeau avait péri à cause de la sécheresse, renonça au culte d'Apollon et éleva des autels à son roi, Alcithous, imité par ses compagnons. Apollon les punit en les frappant d'une maladie inconnue, (« *illuvies... ignota* » III, 326), dont Syphilis fut la première victime. Une nymphe d'Amérique (« *American* » III, 335) leur révéla que la maladie ne pouvait être révoquée mais que, après avoir sacrifié Syphilis sur l'autel d'Apollon, un remède leur serait accordé. Toutefois, sur l'intercession de Junon, un bœuf fut substitué à la victime désignée. Et les vertus du bois de gaïac leur furent révélées.

Peu après, les Espagnols apprendront d'un navire qui avait regagné leur pays et en était revenu que le même mal s'était déclaré en Europe. Ce qui les décidera à rapporter de ce bois sacré avec eux. Le livre se clôt sur un hymne au gaïac, cette faveur des dieux.

Dans ce Livre III, Fracastoro est encore demeuré dans le domaine de l'universel. Après avoir, dans le livre I, donné une explication cosmique de l'apparition du mal et, dans le Livre II, renvoyé la première apparition de celui-ci dans le monde de l'antiquité gréco-latine, il élargit encore son thème pour atteindre une vision syncrétiste où le Nouveau Monde rejoint l'Ophyr du *Livre des Rois* et l'Atlantide de Platon. Et où la conquête espagnole se solde par la découverte d'une thérapie et non par la diffusion de la syphilis elle-même. Les fautes des humains sont des *topoi* tirés de la littérature classique, qui ne sauraient être considérés comme des échos de fautes contemporaines. Déjà, dans l'épilogue du Livre I où il déplore les souffrances de son pays, déchiré entre les guerres intestines et étrangères et les épidémies, et qui finit par ces mots : « Et les pleurs et la douleur s'emparèrent de l'Italie toute entière », (« *Et totum luctus Latium, maerorque tenebat* » I, 469), Fracastoro semble vouloir innocenter l'homme de la responsabilité de ces maux qui le dépassent.

Naturellement, nous n'avons pu donner une idée de l'aspect formel de l'œuvre qui, pour reprendre une citation du *Naugero*, est aussi consubstantiel que « les colonnes et les péristyles » à une architecture. C'est en effet cet idéal de beauté formelle, exprimé dans le *Naugero* et dans l'exorde du poème, et caractéristique de cet humanisme fondé sur l'imitation des Anciens, qui est le fondement même de cette vision que l'on peut également qualifier d'humaniste dans son sens le plus large.

Dans le *Naugero*, Fracastoro, après avoir comparé le poète qui hausse son sujet au niveau de l'universel à l'historien qui s'en tient au « particulier », compare aussi le poète au peintre : « Le poète est comme le peintre qui ne veut pas représenter cet homme-ci ou cet homme-là, avec ses défauts, mais qui, ayant contemplé l'idée universelle et souverainement belle de son créateur, peint les choses telles qu'elles devraient être²⁹. » Fracastoro, lorsqu'il traite de la syphilis, n'attribue pas la responsabilité à des individus mais hausse son sujet à un niveau épique. Il atteint ce qu'il appelle « l'idée simple revêtue de sa propre beauté, ce qu'Aristote appelle l'universel » (« *simplicem ideam pulchritudinis suis vestitam, quod universale Aristoteles vocat* »³⁰).

Syphilidis n'a pas cessé d'être traduite, en Italien, en Français et en Anglais jusqu'à notre siècle³¹. Or cet intérêt ne peut se justifier par son contenu scientifique, limité par des omissions que Fracastoro non seulement avouait mais revendiquait. N'est-ce donc pas sa beauté formelle, mise au service d'une vision généreuse de l'homme (eût-elle été inspirée simplement par le désir de se conformer à une certaine conception de la poésie) qui a assuré sa pérennité ?

29. *Naugero*, p. 376.

30. *Naugero*, p. 376.

31. *Syphilidis* a connu « une centaine d'éditions différentes au XVI^e siècle » (Quetel, p. 68). Elle a été traduite en italien en 1738 et 1829 (Cf. Marchini, *op. cit.* pp. 160 et 200) ; en anglais par Nahum Tate dès 1686 (première traduction connue en langue étrangère), puis par H. Wynne-Finch en 1935 ; et en français en 1753 (sans nom d'auteur), puis par A. M. Barthélémy en 1840 (Quetel, p. 68) et par A. J. Fournier en 1869 (Eatough, p. 201). Cf. I. Baumgartner et J. F. Fulton, *A Bibliography of the Poem 'Syphilis sive Morbus Gallicus'*, Yale University Press 1935.

Le Moyen Âge

Corpus dolens : corps lancinant, corps mémorable dans l'*Enfer* de Dante (I-VIII)

Jean LACROIX

Le mot *enfer* désigne le bas, le monde souterrain synonyme d'enfouissement et de privation de lumière par excès de ténèbres : lieu aveugle où sans répit ni repos se débattent les âmes des Damnés *avec* et *sans* corps.

Avec Dante et son « poème » trinitaire « sacré » (l'une de ses définitions¹) et « divinisé » sur le tard, la première étape infernale du voyage dans l'Au-delà voit se développer, hiérarchisés, toute une série de spectacles antagonistes : fresque de corps à corps qui font se confronter ceux des damnés *et* celui de Dante témoin bien vivant.

Avec tant de commentateurs du XIV^e siècle jusqu'à nos jours et à commencer par Boccace, la *Comédie*² sans autre épithète est souvent apparue — à travers l'*Enfer* d'abord — comme un parangon de l'éner-

-
1. *Comedia* ailleurs (voir notes suivantes) ou *tragedia* (*Inf.* XX, 113)
 2. Dante emploie le terme auquel des siècles plus tard sera appliqué l'adjectif « divine » à plusieurs reprises dans l'*Enfer* : XVI, 128 ; XX, 113 ; XXI, 2, ainsi qu'ailleurs, par ex. *Paradis*, XXX, 24.

gie que les corps en premier lieu et de manière obsédante, pléthorique, révèlent.

Les corps et leurs souffrances échelonnées, même si, au sens théologique du terme, Francesco da Buti qui annota le poème sacré à la fin du XIV^e siècle, faisait sien, comme le rappelle Borgès³, ce que Dante avait déjà explicité dans la fameuse lettre à Can Grande della Scala, son hôte véronais généreux :

« le sujet du poème est littéralement l'état des âmes quand elles quittent leur corps »...

Dans cet « enfer négatif », autre expression de Borgès⁴, où les Damnés « sont privés de la vue et de la possession de Dieu dans le ciel », corps et douleurs ont donc destin indissociablement lié.

La *Comédie* s'inscrit dans son triple parcours entre un égarement initial (corps désorienté, *Inf.* I, 1-3) et un éblouissement final (corps pour ainsi dire foudroyé, *Par.* XXXIII, 141-142) mais l'un comme l'autre rapportés à la seule personne de Dante pèlerin-voyageur, et point seulement auteur, scripteur du triple périple Enfer, Purgatoire, Paradis.

Celui dont le corps de vivant au royaume des Morts d'abord ne va pas tarder à réagir devant la souffrance permanente et polymorphe des ex-vivants condamnés éternellement à l'enfer, inscrit aussi en tant que poète et à plusieurs reprises la première manifestation corporelle tangible, celle de la peur⁵ qui, précise Dante, se loge chez lui dans son esprit (« *nel pensier* », I, 6) c'est-à-dire sa mémoire, puis dans son cœur (« *il cor compunto* », I, 15, 19-20).

3. Jorge Luis Borgès, *Neuf essais sur Dante*, préface d'Hector Bianciotti, Paris, Arcades, Gallimard, n° 12, 1987, p. 30 prologue.

4. *Ibid.* p. 85, chap. « Le noble château du Chant IV ».

5. Le sème de peur est très récurrent dans tout l'*Enfer*, puisque sous le masque de la douleur encore (« *il doloroso regno* », XXXIV, 28) le royaume nommé « enfer » (il l'est encore dans ce même chant terminal au vers 81), la peur est toujours présente au moment de la sortie salvatrice (v. 123).

À quel moment entre en scène explicitement le corps ? À quel moment intervient — explicitement toujours — la douleur ?

Le premier au vers 27 du premier chant, sous la forme d'un nécessaire bien que momentané repos offert à un « corps las » ; première mention et inscription de la traduction d'un effort proche de la souffrance qui ne quittera plus guère Dante dans les trente-trois chants suivants de *l'Enfer*. Une manière de rappeler par la voie métonymique que cette première phase dans l'Au-delà est un itinéraire qui s'effectuera dans la douleur, sous le sceau indélébile de la souffrance qu'extérieurement le corps se doit de traduire chez le damné et — mission emblématique — chez le témoin extérieur au drame de la damnation certes, mais qui en capte le message dans toute sa brutalité.

La seconde (la douleur) qui en *Enfer* colle littéralement à la peau du damné (visage et/ou reste du corps) n'arrive qu'au vers 102, mais à la rime également et sous la forme non pas du substantif commun *dolore* mais sous son équivalent de *doglia* qui, employé au pluriel, s'applique aux douleurs de l'enfantement, de la parturiente en gésine.

Citation explicite qui marque en quelque sorte un point d'orgue juste après le premier personnage « humain » rencontré, Virgile, le premier des trois guides du voyage dantesque sous les auspices duquel se place le début du pèlerinage.

Mais là aussi, ce qui importe, c'est que le nom suive la chose, ou si l'on préfère que la réalité biogico-didactique s'impose *de visu* et *de auditu*, d'entrée : la douleur existe ici, totalitaire, omnipotente, châtement bien visible et lisible avant même que Dante poète ne désigne l'essence du châtement corporel prononcé pour l'éternité. En effet, la peur, elle, plus haut signalée comme la première manifestation viscérale de l'égaré de Dante individu de chair, conscience et esprit, entraîne après plusieurs nominations, une glose qui est un véritable diagnostic médico-biblique du type :

Vois la bête pour laquelle je me suis retourné
Sois mon soutien face à elle, ô fameux sage
Car elle me fait trembler les veines et les artères. (*Inf.* I, 88-90)

En opérant ici une courte halte (et nous n'en sommes qu'au vers 102 du premier chant qui en compte 136), on peut proposer le bilan provisoire suivant : le corps du voyageur-témoin assure d'entrée la corporalité paradoxale de la *Comédie* à commencer par l'*Enfer*, gigantesque psychomachie à l'enseigne des corps. celui de Dante, *corpus dolens* à sa manière, inaugure la souffrance, celle d'un observateur impressionné, horrifié, choqué jusque parfois à la perte de conscience, à l'évanouissement⁶. Il est chronologiquement le premier par opposition à *tous* les autres ; il précède l'apocalypse répétée de la souffrance des « autres » à qui l'enfer est réservé. Et la douleur, signe tangible de l'efficacité du châtement, et signe pérennisé collant à la structure et aux péripéties infernales, n'est nommée qu'après, signe clinique moins important aux yeux de Dante que la réalité biologique qui *d'abord* les traduit dans *toute* sa violence.

Primauté et exhaustivité de la douleur souveraine qui pervertit les corps : voilà ce que révèle la loi infernale dans toute son horreur, loi de terreur qui ne cessera pour Dante voyageur et pour son guide qu'au chant XXXIV par la grâce d'un trou de lumière qui va permettre la sortie libératrice à l'air libre, les retrouvailles avec la clarté et la beauté du monde stellaire (v. 134, v. 137).

Mais plus généralement quel parcours lexical illustre l'une et l'autre réalités : celle du corps et celle de la douleur ?

Corpus dolens : ces deux mots qui paraissent tout désignés pour qualifier l'état de damnés châtiés dans l'Enfer selon une hiérarchie de peines qui coïncide avec une aggravation progressive abyssale jusqu'au lac gelé luciférien des profondeurs, ces deux mots, à vrai dire, ne connaissent pas la même fortune.

Et c'est là une surprise, voire un paradoxe.

En effet, le corps nommé — commençons par l'enveloppe, le support charnel ou la finalité de la seconde, la douleur, marque extérieure de *toutes* les souffrances infernales — ce corps-là n'apparaît que fort

6. Un exemple célèbre : l'évanouissement d'émotion aussitôt achevé le discours, confession, protestation de Francesca de Rimini (V, 142).

peu : jamais plus d'une dizaine d'occurrences sur la trentaine de chants de chacune des trois étapes du voyage dans l'Au-delà.

Mieux : il n'apparaît pas plus en *Enfer* que dans chacun des deux autres royaumes pourtant « sur la voie du salut » : onze fois dans le royaume des morts et des souffrances, dix-sept fois au *Purgatoire*, étape de transition, dix fois au *Paradis*.

L'Enfer n'a donc point le privilège de dire le corps, plus que les deux autres royaumes suivants. Ce qui — bien entendu — ne signifie nullement que les corps ne soient pas d'une certaine manière bien présents, constamment, dans et par l'expression de la souffrance qui n'a pas de fin.

En revanche, *l'Enfer* est bel et bien le lieu de la douleur par excellence, cette douleur qui les prolonge, ces corps pluriels innombrables anonymes ou identifiés, qui les « ressuscite » d'une certaine manière dans leur expressionnisme gestuel très varié, fouillé, qui a beaucoup fait pour la popularité de *l'Enfer* de Dante dans l'histoire de la littérature et des arts figuratifs. La douleur surabonde, marque première *avant* son « habitacle », vraie gangue dont le damné est complètement investi.

La disproportion entre corps et douleur au début de *l'Enfer* est notoire, flagrante, très détaillée ; la seconde, tant sous la forme substantivée (34 occurrences) — il n'est guère de chant qui n'en soit affecté⁷ au point même que les chants « dolents » en portent l'empreinte réitérée, par exemple le chant XXXIII — que sous la forme adjectivée et sous plusieurs formes : *dolente*, *doglioso*, *doloroso*⁸, au total vingt-huit occurrences adjectivées. Seule la forme verbale est en retrait (10 occurrences).

Et cette douleur tant physique (mais *d'abord physique*) que morale ne disparaît pas pour autant au royaume de la transition entre damnation irrémédiable et salut avéré : avec ses vingt-deux occurrences

7. Sauf aux chants suivants : II, VII, X, XV, XIX, et XX, XXII, XXV et XXVI, XXXI et XXXII.

8. *Dolente* : I, 116 ; III, 1 ; V, 25 ; VI, 46 ; VII, 17 ; VIII, 120, etc. *Doloroso* : III, 17 ; IV, 8 ; V, 16 ; V, 114 ; XII, 108 ; XIII, 138 ; XIV, 10 etc. *Dogliose* : XI, 34 : « *ferute dogliose* ».

encore (autant le nom que l'épithète) le *Purgatoire* porte encore les stigmates de la souffrance de la créature point assurée définitivement de son salut. Par contre, et cela se conçoit, la douleur a presque complètement disparu au *Paradis*, à deux exceptions près⁹.

Une telle distorsion au plan lexicologique d'abord, entre corps et douleur nommés, constitue en soi un test de la nature et de la portée phénoménologiques infernales du sceau extérieur du châtement infligé au damné sous forme de sévices corporels.

Sans doute peut-on d'ores et déjà dresser un constat à partir du seul examen linguistique : notion par trop élaborée renvoyant au dogme et à la liturgie dans un premier temps, le corps linguistique s'efface au profit de sa présence et de ses manifestations dolentes qui affligent la créature châtiée.

Deux observations complémentaires éclairent davantage la notion et la réalité de « corps » : dans l'*Enfer*, le corps désigné n'est que *fort peu pluriel* : deux occurrences seulement, et pour rappeler ceux des élus au jour de la résurrection (X, 15) et — occasionnellement — pour satisfaire à une curieuse auto-description de la part des suicidés (XIII, 107), c'est-à-dire de ceux qui ayant attenté à leur intégrité physique ont ainsi péché contre le don sacré de la vie dont Dieu s'est porté garant.

Seconde observation : quatre des six mentions corporelles initiales de l'*Enfer* renvoient à une appréciation comparée avec l'âme d'une part (*anima*) ou avec l'esprit (*animo*) : le corps engage d'entrée un débat d'essence théologique.

En revanche il est piquant de constater que la notion de corps à l'origine (I, 28 ; V, 142) s'applique tout d'abord au vivant voyageur et premier témoin : corps-témoin de tout l'édifice de la *Comédie* au sens où l'on parle de « témoin » pour surveiller d'éventuelles fissures sur un mur. Ensuite que tout le royaume de la damnation et de la *Comédie* tout entière sont littéralement encadrés par la lassitude : premier indice et symptôme ultime (I, 22, 28 ; XXXIV, 78, 83, 135), le corps las de

9. Les deux exceptions « paradisiaques » sont : VI, 75 et XVII, 137 (à la rime).

Dante d'abord, de l'Homme en général tout à la fin (XXXIV, 83) met en évidence dans le cadre initiatique et téléologique du « poème sacré » le concept de souffrance certes, mais positivement appliqué à/tendu vers l'effort de rédemption : en gros, expression individuelle et collective d'une véritable « passion » à l'échelon humain qui s'affine au fur et à mesure de la montée (*Par.* XIV, 139).

Dernière remarque encore : au-delà d'un silence (corporel) de huit chants (XXV-XXXII) où par conséquent au corps nommé serait appliqué une sorte de tabou au moment où les châtiments s'intensifient, une véritable résurrection terminologique s'effectue dans l'avant-dernier chant (XXXIII, celui des traîtres pris dans la glace du Cocyte), plus précisément dans la trentaine de derniers vers (v. 122-157) et jusqu'au dernier compris où ce corps soudain démultiplié avec ses cinq emplois à la première et à la troisième personne est tirillé entre l'En-Haut et l'inéluctable châtement des profondeurs infernales.

Marque pour ainsi dire dernière d'un univers de ténèbres et de violence où ils se sont tant montrés, exhibés, torturés, contorsionnés dans la souffrance de leur châtement respectif, le corps crie la délivrance à l'image de l'un de ces damnés violentés qui voudrait bien voir cette douleur extirpée, presque exorcisée :

« Enlevez moi du visage ces voiles durcis
pour que je puisse exhaler un moment la douleur qui me remplit
le cœur, avant que ne regèlent mes pleurs »
*(Levatemi dal viso i duri veli
si' ch'io sfoghi il dolor che il cor m'impregna
un poco, pria che il pianto si raggeli.) (Inf. XXXIII, 112-114)*

C'est donc du corps manifesté, après ces considérations terminologiques sur le corps (et la douleur) nommés, explicités, dont il va être maintenant question : lancinant, mémorable par la souffrance vécue, subie, ressassée, exaspérée, collusion paroxystique entre passé et présent sans épaisseur autre que celle de la douleur *sans* et *dans* le corps d'un vivant mort deux fois.

Dire que tout le damné est (se sent) encore (toujours) dans son corps apparaît comme tautologique au regard de la structure et de l'idéologie dantesque infernales. Prolongement acharné à son existence d'ex-vivant, le discours (direct) du damné dans la grande majorité des cas se surajoute à l'effectif décret d'une punition soufferte au plus haut degré ; en d'autres termes, se survivre en se souvenant d'avoir eu un corps, c'est croire la reviviscence proche d'une réincarnation... purement psychique : pure compensation verbale d'une privation ordonnée par la sentence divine.

Deux questions se posent alors à nous lecteurs de la *Comédie* auxquels Dante s'adresse assez tôt dans son parcours infernal. La première est celle-ci : comment opère (s'opère) subjectivement dans le psychisme d'une « âme » damnée cette récupération qui se voudrait objective et qui serait la reconstitution de l'enveloppe charnelle pourtant anéantie par la mort ?

La seconde pourrait être : à quoi aboutit-elle dans le tissu poétique du parcours initiatique de la *Comédie* ?

Après le parcours lexical que nous venons d'esquisser à grands traits, quel parcours discursif dramatisé se présente à nous comme un véritable psychodrame dans lequel le damné est le sujet (au sens clinique) parlant de sa propre douleur présente dans un corps qui est et qui n'est plus.

Poser la première question, celle du comment, pourrait paraître en fait aller de soi si l'on veut bien tenir compte du fait que l'*exhibitionnisme* du châtimement corporel assorti de son cortège intentionnel de souffrances programmées et dosées (en rapport avec le type de faute) est indissociable d'un *enseignement* tout aussi bien voyant des remèdes, c'est-à-dire de visées en principe cathartiques aux vertus thérapeutiques dérivées du spectacle-repoussoir. En montrant les horreurs du Mal polymorphe, *l'Enfer*, celui de Dante¹⁰, vise aussi à démontrer a

10. Montrer, démontrer : le programme du voyage est déjà annoncé dès le chant inaugural, rappelé sitôt franchie la porte de l'Enfer (III, 16-18) et une fois encore au dernier chant (XXXIV, 82-84). Ossip E. Mandelstam (*Entretiens sur Dante*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, trad. du russe par Louis Martinez, « Classiques

contrario que les voies du Salut restent possibles au croyant qui veut bien s'en donner la peine et ne pas succomber à son tour aux tentations que ces divers spectacles n'ont de cesse de lui proposer ; et ce faisant, cet « autre » cheminement herméneutique engage un « autre » corps qui se doit d'éviter la chute.

Que le corps parle de soi tant au point de vue narratif (c'est-à-dire poétique, constructif) qu'au point de vue théologique, c'est sans doute là son éminente et primordiale signification infernale.

Et concrètement d'abord, aux yeux et aux oreilles des vivants — les secondes suppléent souvent les premiers au cœur impénétrable des ténèbres éternelles. Dante n'oublie jamais en s'adressant au lecteur (cet autre témoin du voyage-expiation) d'en appeler au dévoilement du sens de sa démarche.

Enveloppe charnelle bien voyante et tangible, accessible aussi bien au plaisir qu'à la souffrance, sujet et objet du Bien comme du Mal, le corps parlant de « ses » damnés n'a pas besoin d'être nommé pour ÊTRE et illustrer (vocation pédagogique de l'Enfer) le Mal sous toutes ses formes, dans toutes ses gammes, avec un assortiment raffiné de perversités.

Dire JE pour chacun des damnés revient par conséquent non seulement à impliquer son corps d'ex-créature terrestre qui possède encore toutes les apparences de celui-ci comme le souligne encore, tout à la fin de l'avant-dernier chant (XXXIII, 154-157), Dante au sujet de ce damné à l'aspect bien vivant :

« Puisque avec le pire esprit de Romagne
je trouvai un des vôtres dont, pour ses crimes,
l'âme prend un bain dans le Cocyte,
Tandis que son corps se montre encore vivant sur la terre ».

slaves », 1977) parle d'un Dante « facteur d'instruments (poétiques) et non producteur d'images » (p. 10) et évoque le « Livre » de Dante comme une totalité et un système (p. 13).

Mais cela revient aussi à s'impliquer *dans* et *avec* ce corps qui habite d'autant plus les damnés que celui-ci les a quittés souvent de violente façon¹¹, qu'ils en ressentent profondément le manque, qu'ils en portent pour ainsi dire toujours la marque comme d'une brûlure.

Le premier corps visible — comme il a été dit — avec ses manifestations physiologiques primordiales (la peur si récurrente au premier Chant de la *Comédie*¹²) auxquelles viendra bientôt se superposer la faim, c'est d'abord intégral, intact, celui de Dante lui-même. Cette réalité tangible et cette notion bien vérifiable de corps, — on l'a également souligné — précède la notion de douleur, exception faite de la mention de l'effort physique, c'est-à-dire d'essoufflement à cause de la montée et de l'issue difficile de la « forêt sauvage » (la *selva selvaggia* du vers 5).

En fait une telle antériorité flagrante du corps sur la douleur dans les trois premiers chants de l'Enfer respecte la structure progressive et dichotomique du parcours initiatique puisque le corps, c'est d'abord celui du vivant auteur-acteur du « poème sacré » rendant visite au royaume des morts, et puisque de ce fait la douleur est, avant même d'être complaisamment montrée, celle de la « gent perdue » synonyme de « gens habités par la douleur », inscrite comme programme au fronton de la porte de l'Enfer où elle rime avec elle-même :

« Par moi l'on va dans la cité dolente,
par moi l'on va dans l'éternelle douleur ». (*Inf.* III, 1-2)

Le corps premier par conséquent et son cortège de réactions physiologiques et psychiques : les pleurs, le tremblement, les cris et aussi — sur le visage — la honte, sort littéralement du *sommeil* dont l'également dans la forêt primordiale est le douloureux réveil, ce corps

11. Jean Lacroix, « Le discours de la mort violente dans l'*Enfer* de Dante », coll. int. du CUERMA (Université de Provence, Aix-Marseille I) des 12-14 mars 1994, *La violence au Moyen-Age*, revue *Sénéfiance* n° 34.

12. Voir note 5 *supra* : *Inf.* I, 6, 15, 19, 44, 53, sans compter les verbes de crainte (*temer*, à la rime, I, 48) ou de tremblement (le *tremar* de I, 90).

s'oppose au premier personnage rencontré, un poète (Virgile) lui-même avec son corps :

« Le poète devenu blême » (Il poeta tutto smorto) (IV, 14).

Voilà comment l'auteur de l'*Énéide* apparaît très tôt à Dante juste avant de définir le monde aveugle qu'est l'*Enfer* (v. 13). Le second personnage rencontré sera un Pape, Célestin V, également qualifié d'« ombre ».

Ces deux premières victimes illustres du monde de la Création (dans l'ordre temporel et poétique, dans l'ordre spirituel) qui ne sauveront pas leur âme » pour des raisons différentes, appellent en fait d'autres « ombres » dans ces huit premiers chants.

En effet, après que Dante a interpellé Virgile sous l'aspect duel (« Es-tu une ombre ou bien un homme ? » I, 66) ambiguïté bien vite dissipée (II, 44, 48 : « *L'ombra di tal magnanimo* » dit-il de Virgile bien défunt), après celle de ce Célestin V, coupable de n'avoir été pape que quelques jours, véritablement une « ombre » de Souverain Pontife, surgissent deux autres ombres illustres dans l'histoire de l'Humanité, presque côte à côte : celle du « premier parent », Adam (IV, 55) qui a donné corps à l'Humanité tout entière, et celle du premier poète (IV, 81), Homère.

Virgile, Célestin V, Adam, Homère : les poètes dominent en ce début infernal de poème, à l'origine aussi et au premier plan d'une poétique de la créature souffrante au long de l'itinéraire de la passion.

Ensuite et seulement ensuite, trouveront place les ombres plurielles, telles les « mille ombres » des Luxurieux (V, 67) ou celles, innombrables, des Gourmands sous la pluie (VI, 34).

D'entrée également, dès les premiers chants de l'Enfer « privé de vue » tant les ténèbres y règnent, l'une des expressions corporelles majeures à la conjonction de la Terre et du Ciel, le Regard, s'impose. Or les sept premières mentions détaillées d'une qualité spécifique du regard dans l'Enfer portent dans l'ordre sur Béatrice, celle qui fera office le plus longtemps de Guide, aux yeux plus brillants qu'étoiles

(II, 55) ; puis sur Dante au regard plein de honte (III, 79) avant de devenir reposé (IV, 4) ; puis sur le regard de feu (orbites cerclées) de Charon-le-passeur assimilé à un « démon » (IV, 99, 109) et sur le regard d'épervier de César (IV, 123). Pour en venir d'un coup au septième, il s'agit véritablement du premier regard de damné tordu par la douleur : c'est celui de Ciaccio (VI, 91).

En fait, sur ces sept regards signalétiques des débuts du périple infernal, le premier regard collectif, celui que Dante croise et traduit ainsi :

« il y avait là des gens au regard lent et grave »,

n'arrive qu'en cinquième position au chant IV, 112. Tous les précédents et les deux suivants appartiennent à des protagonistes — témoins (Béatrice, Dante), ou à des pécheurs et damnés (César, Ciaccio), voire à leur geôlier (Charon).

Le corps dans sa quintessence (les yeux) commande et accompagnera Dante dans sa descente aux Enfers puis dans sa remontée au Purgatoire et enfin au Paradis. Cela revient à dire que dans la *Comédie* tout est dans et par le regard, subjectif-objectif qui sublime ou aiguise la souffrance, qui relance ou décante la douleur.

Plus généralement les premiers corps (Dante excepté) qui s'imposent aux yeux du lecteur-témoin sont, enseignement redoublé, ceux des terribles gardiens de l'Enfer, des emblèmes du royaume de la souffrance, parodie corporelle et fantasmatique : corps de Charon (IV, 99), de Cerbère (VI, 14 sq), de Pluton (VII, 2, 7), de Phlégius (VIII, 19, 24), des Érinées (IX, 45).

Voyageurs — témoins, damnés — victimes, ou gardiens et garants de l'horreur et de la terreur infernales, purs produits de l'Enfer : l'Enfer est bien à l'enseigne des corps souffrants.

L'important à tout le moins est de noter que dès les premiers chants, le corps (avec la souffrance qui lui est attachée) revêt double fonction antinomique selon que l'on a affaire à ceux qui ne font que passer et qui sont exclus de la damnation à proprement parler (Dante, Virgile,

Béatrice), ou au contraire, à ceux qui s'abîment à jamais dans les tourments du corps qui les torture par âme interposée.

Corps lancinant et mémorable, certes, mais corps ambivalent à la croisée du Mal et du Bien.

Œuvre de la mémoire, le « poème sacré » — Dante le rappelle d'entrée (I, 6) — témoigne d'une reviviscence par l'écriture d'une aventure sans égal et... périlleuse, celle de l'individu bien vivant qui s'est soumis — sous les auspices de Dieu — au pèlerinage de l'Outre-Tombe. Avec l'*Enfer*, Dante dresse d'abord un *memento mori* assorti des « deux morts¹³ » tôt évoquées (I, 66) puis rappelées encore aux deux chants suivants (II, 107 ; III, 46, 57).

Trois possibilités se détachent du récit dantesque, du discours rapporté au discours assumé par le damné en personne :

— d'abord celle de la souffrance cuisante, cruellement endurée généralement par un groupe ou catégorie anonyme de damnés qui de par leur comportement paroxystique le manifestent : corps nus aiguillonnés par les vers et les guêpes des Lâches (III, 65-100), corps entrechoqués des Luxurieux appelés « pécheurs de la chair » (V, 32-38).

Dans ce cas, la description des stigmates supplée *stricto sensu* au commentaire pathologique de la souffrance par Dante.

— Ensuite celle née d'un échange entre Dante enquêteur et tel ou tel damné interrogé par lui, ou qui de lui-même « raconte » son odyssée ; ainsi l'épisode du chant VI, 43 sq. avec Ciacco le gourmand invétéré est l'occasion rêvée d'une collusion entre deux sortes de mémoire : celle du damné qui perdure dans son état peccamineux là-bas en Enfer :

« mais quand tu seras de retour dans le doux monde,
je te prie de me rappeler au souvenir des vifs » (*Inf.* VI, 88-89) ;

et, par ailleurs, celle oublieuse de Dante qui ne veut pas se souvenir d'une tâche aussi encombrante et par là subir la possibilité d'une

13. Optique différenciée en réalité soit comme réalité (décret divin advenu, prononcé), soit comme menace divine (II), soit comme menace à venir, châtement éventuel, imminent (III).

contamination ; une manière de refuser la violence de l'autre, de l'abandonner, cet « autre », totalement, à sa propre violence, indélébile, c'est-à-dire de la mieux dénoncer en la repoussant, en l'ignorant.

— Enfin, la possibilité la plus pathétique du corps souffrant dans sa double perspective de remémoration qui frappera tant Musset dans cet épisode¹⁴, le discours-réminiscence du couple d'amants, Francesca de Rimini et Paolo Malatesta, qui revit une fulgurante histoire d'amour-passion tronquée par le fer vengeur du mari berné et jaloux (V, 73-142).

La confession posthume prend d'autant plus de relief qu'elle est faite au nom de leur corps partagé dont le vol couplé conserve encore, en Enfer, l'image de parfaite harmonie, celle d'une union peut-être illicite, mais dans tous les cas assumée. L'ordre de ce discours corporel plénier passe de l'état d'« âmes tourmentées » (V, 80) au souvenir — encore vivace et très présentifié du sang du meurtre jumelé (V, 90) à la manière des taches de sang indélébile sur les mains de Lady Macbeth, jusqu'au cœur enflammé qui énonce en plein royaume de la haine et de la mort les codes de l'amour courtois (V, 100). Un tel discours qui, dans et par la bouche de Francesca, lie l'anecdotique à une poétique et à une pratique de la passion, marque élitiste de la noblesse humaine, aboutit à la célébration *post mortem* du corps toujours désiré de l'Autre, source ineffable de plaisir charnel ressuscité par le travail mémoriel :

« Amour, qui à aimer contraint qui est aimé
me fait prendre de lui un plaisir si fort
Que comme tu le vois il ne m'abandonne pas encore » (V, 103-105)

Ce que Francesca individuellement (mais parlant au nom du couple d'amants qu'elle forme jusque dans l'offense corporelle dernière du meurtre, et encore par-delà la mort sanglante, ignominieuse) déclare :

« celui-ci qui de moi ne sera jamais séparé » (*Inf.* V, 135)

14. Musset, *Poésies nouvelles*, « Souvenir », (six quatrains).

d'autres voix mais collectives, plus brièvement¹⁵ en font autant à leur tour.

Ainsi, mais par un simple parallèle entre l'attitude sur terre et l'attitude en enfer (simple constat de la loi du talion), le « nous » anonyme des *accidiosi* (les Paresseux du Chant VII le réitèrent : « triste » fut leur comportement là-haut, et « triste » est la peine qu'ils purgent « en bas »). Équation sans appel, souffrance inexorable, permanence du corps dolent de la terre en Enfer.

Nous nous trouvons face à une affliction corporelle au premier chef, mais déclarée, confirmée cette fois par un discours infiniment moins prolixe, articulé et clair que celui de Francesca de Rimini, par un discours entravé si l'on en juge par la tare corporelle du bredouillis qui clôt dans la confusion la confession :

« Cet hymne ils le bredouillent dans leur gosier
car ils ne peuvent le prononcer en paroles claires ».
(*Quest'inno si gorgogliava nella strozza*
che dir nol posson con parola integra) (*Inf.* VII, 125-6)

Cet exemple nous amène à nous poser ici le problème de la relation interne, interférente, que les deux termes de *corpus dolens* entretiennent et peut-être aussi exaspèrent, c'est-à-dire la permanence de sa prolifération jusqu'à saturation. Emblème à beaucoup d'égards, et emblème infernal dantesque plus particulièrement, DIRE le corps souffrant lorsqu'on est auteur-acteur comme l'est Dante dans la *Comédie* tient en fait dans un pari : dire le plus mais déjà en Enfer se heurter à l'indicible, et au chant VII, le non-dit est déjà entré dans le discours¹⁶ partagé entre l'expressionnisme du paroxysme corporel (métaphore d'une passion de l'âme, des âmes) et le silence de l'impuissance à tout

15. Cf. *Inf.* VII, v.121-126, soit deux *terzine* seulement.

16. Non-dit : discours de Filippo Argenti (VIII, 64).

re-dire puisqu'aussi bien il a été dit que la *Comédie* est une œuvre de mémorisation¹⁷.

C'est pourquoi, au-delà de ces trois catégories plus haut rappelées, on pourrait ajouter d'autres composantes narratives (leçons minimales de la transcription de la souffrance forcément assumée par l'autre (le damné) et difficilement subsumable par le témoin vivant qui doit conduire à son terme « au milieu du chemin de sa vie » (I, 1) c'est-à-dire jusqu'à son face-à-face avec Dieu dans l'apothéose de la giration universelle (*Par.* XXXIII, 145), ce « poème sacré » lui-même œuvre de grande souffrance (*Par.* XXV, 1-3). Ainsi un verbe, élément moteur de l'action, peut à lui seul et à double sens traduire, trahir le corps avec ses pulsions irréfrenables.

Ciacco fournit le premier symptôme déviant ; le terrible châtement corporel dont est victime ce gourmand impénitent le fait dépérir (et lui fait mesurer le martyre du dépérissement), c'est-à-dire se vider de cette substance dont il fit jadis à tout bout de champ ses délices : *mi fiacco* se dépeint celui que son corps lancinant fait plus que jamais souffrir mais dans le sens cette fois de cruelles privations alimentaires, véritable déperdition de son être et de son identité de jouisseur effréné.

Filippo Argenti fournit en sens inverse un autre type de symptôme déviant, au chant VIII. Ce colérique dilapidateur condamné à se déchirer à coups de dents répétés (v. 62-63) persiste en Enfer dans l'état de péché, aggravant son cas par un baiser hypocritement enthousiaste à la manière du baiser de Judas. Son geste provocateur et félon (« il me baisa le visage », *baciommi il volto*, v. 44) donne l'illusion d'une folle générosité, fidèle à la façon dont il a vécu sur terre, et péché. Ce corps mémorable le « trahit » une fois encore et pour toujours ; avec ce corps exigeant, instrument tyrannique de sa déviance, Filippo Argenti ressuscite ses mauvais penchants.

Corps agi (c'est-à-dire souffrance subie) mais aussi corps acteur et, dans l'écriture dantesque, corps actant. Enfer des corps entassés,

17. Œuvre de mémorisation : d'entrée affichée I, 6 ; *idem*, *Par.* XXV, 1-9. Le voyage à retranscrire, déjà accompli, entraîne double souvenir douloureux, celui du pèlerin, celui du scripteur de la *Comédie*.

ressassés, par la douleur tenaillés, tordus, exhibant celle-ci à satiété, le corps souffre de n'être plus, vivant d'une mort qui ne le quittera plus.

Au pied des murailles de la cité de Dité où nous avons pris le parti de nous arrêter, nous pouvons dire que les huit premiers chants du « royaume de la douleur » (l'une des définitions d'un Enfer proliférant à l'image du mal endémique dont il est issu) préfigure bien la « cité de la douleur » comme l'Enfer tout entier est bientôt dénommé (III, 1, sur la porte d'entrée et en son « écriture de mort », la *scrittura morta*) et qui est appelé de la sorte encore une fois au chant IX, 32.

À défaut d'une désignation plutôt parcimonieuse du corps notoire, mémorisable est en revanche la part proliférante du/des corps, du Haut au Bas-Enfer jusqu'au lac gelé luciférien.

Omniprésents sont les corps nus (ceux des damnés) avec lesquels tranche dès le début celui de Dante en présence de tous les morts, de tant de morts si nombreux que Dante s'étonne que l'Enfer ait pu en contenir autant, qu'autant de corps aient pu être défaits par la Mort (III, 57). Pour vivant qu'il soit, conscience et corps de vivant qui réagit d'abord par lui-même à la façon de tout mortel (pleurs, tremblement, sueurs d'épouvante, élans de colère, mais aussi états seconds comme sommeil, songes, évanouissement), Dante prouve sa vitalité itinérante toujours sous la menace d'une contamination en face et au milieu des damnés : par ombre portée de la masse, par sa voix (qui le fait identifier comme florentin et toscan), par son poids (qui lui fait enfoncer un peu la barque de Phlégius en y montant), c'est bien un corps avec ses propres souffrances de témoin que Dante promène à travers les trois royaumes.

Mais le corps d'une autre manière, sous une autre vêtue, habite aussi ses guides : l'actuel, le premier, le poète de l'*Énéide*, tout averti qu'il puisse être (informateur diligent, attentif, précautionneux) réagit aussi, du moins avec sa physionomie elle aussi accessible à une certaine forme de souffrance. Le fait que Virgile lui-même ne soit point à l'abri de réactions de type corporel renforce d'autant l'exemplarité suggestive du Mal que les deux voyageurs et poètes croisent, côtoient et commentent.

Quant à Béatrice, futur deuxième guide au prénom de béatitude, ses réactions humaines déjà métamorphosées (yeux-étoiles, sourire, etc.) prédisposent à des mutations ultérieures chez le pèlerin Dante lorsque celui-ci sera placé, après la conduite virgilienne, sous son patronage beaucoup plus éclairé.

Du côté du spectacle infernal, c'est-à-dire autant des individualités que des collectivités, même obsession du/des corps avec une surenchère infiniment plus marquée. Le texte de la damnation ne peut, dans ce premier royaume où la faute de quelque nature qu'elle soit se doit d'être tangible, visible, audible, olfactive même, se passer de *corporéité*.

D'abord au regard de ses gardiens ; et le texte dantesque, redevable d'une culture et de topoi démonologiques, déploie et orchestre le corps, les corps donnant l'image « en abyme » d'un Enfer qui ne peut renvoyer qu'à lui-même, corps constitués, si l'on veut, d'une foule de tabous, d'interdits, de décrets imprescriptibles.

De là, la schématisation à outrance dans ce domaine par le biais de détails prégnants : un seul suffit, métonymique de toute l'architecture infernale téléologique puisque c'est Dieu qui a voulu pour Dante ce périlleux périple. Fascination supplémentaire, tous ces « détails » révélateurs sont concentrés sur des monstres à l'apparence humaine : yeux de braises, cerclés, de Charon à l'intraitable colère (IV, 99, 109) ; triple gueule vorace de Cerbère le Chien dont le cri-aboïement dit et la faim et la cruauté (VI, 14 sq.) ; voix rauque de Pluton ouvrant le chant VII, 2, qui personnifie la rage (v. 9) de cette bête cruelle (*fiera crudele*, v. 15) ; voix encore, agressive de colère rentrée de Phlégius (VIII, 19, 24) ; cheveux-serpents et sang apparent d'Érinyes qui se lacèrent (IX, 38 sq.)

Sous l'égide de tortionnaires exécuteurs des hautes œuvres, c'est-à-dire de tâches ignobles propres à leurs fonctions de gardiens à différents niveaux, leur corps « mutilé » est objectivement l'expression exacerbée de souffrances à distribuer, à graduer.

Une fois posés ces repères incontournables, symptomatiques d'une destinée irrévocable avec ses codes (pas de répit ni repos, opacité

compacte, etc.), le corps bien sûr habite si ce n'est habille (car la nudité est de rigueur) la collectivité catégorielle des Damnés : « habite » c'est-à-dire symbolise concrètement fût-ce *in absentia* la souffrance nichée au cœur de chaque damné (métaphore que le code esthétique peut de surcroît appeler à réification).

Aussi pour les Lâches, les Luxurieux, les Paresseux et d'autres qui durant leur existence terrestre ont usé, abusé chacun à sa manière (déviante) de leur corps-passion, le corps traduit de façon désordonnée, violente, le CHOC, c'est-à-dire la souffrance lancinante, répercutable à l'infini, autorégénérante.

*

L'on conçoit dès lors que pour rare encore dans ce Haut Enfer que soit l'exhibition du corps individualisé, lorsqu'on le rencontre, il est au cœur d'une tragédie personnelle que la remémoration rend plus *cuisante*.

Ce terme sous forme de qualificatifs figure à la rime dans l'épisode de Ciaccio, dans son désir de se voir éternisé dans le souvenir de ses contemporains, au chant VI qui fait suite à la remémoration pathétique de Francesca de Rimini :

« Maître ces tourments
Augmenteront-ils après le grand jugement
ou bien diminueront-ils, ou seront-ils aussi cuisants ? »
(*Inf.* VI, 103-106)

Cuisante dans sa chair est en effet la souvenance de Francesca au chant V, privée de la jouissance de son amour-passion (« celui qui de moi ne sera jamais séparé », v. 135-)

« Le beau corps qu'on m'a ravi
d'une manière dont je reste encore blessée » (*Inf.* V, 101-102)

Telle est la leçon des huit chants et des cinq premiers cercles du Haut Enfer qui sera très peu modifiée, et même considérablement renforcée au fur et à mesure de la descente jusqu'au fond du lac de glace.

Dans ces huit premiers chants, au sein de tant de corps « offensés » des damnés de tous ordres, un autre corps (au singulier), d'autres corps (au pluriel) timidement apparaissent, à deux reprises seulement (VI,98 ; VII, 56), compensation à tant de tragédies infernales, dans le cadre envié du Jour de la Résurrection.

Souffrance et délivrance dans les miracles de Saint Louis (Guillaume de Saint-Pathus)

Nicole CHAREYRON

Le frère mineur Guillaume, originaire de Saint-Pathus (près de Meaux) fut pendant 18 ans le confesseur de la reine Marguerite de Provence, veuve de saint Louis, puis de sa fille, Blanche de France, veuve de l'Infant Ferdinand de la Cerda. C'est pour répondre au vœu de Blanche qu'il entreprit de raconter la vie du roi. Les *Miracles*¹ suivent le récit de la vie du saint et sont écrits à partir de copies de témoignages présentés lors de la seconde enquête de canonisation (1282-1283), comme l'attestent les fragments de dépositions retrouvés par H. F. Delaborde dans les Archives du Vatican².

Ces enquêtes établissaient le caractère miraculeux de la guérison : il y avait, comme aujourd'hui, des miracles reconnus et d'autres non

-
1. Toutes les citations sont faites d'après l'édition CFMA : Guillaume de Saint-Pathus, *Les Miracles de Saint Louis*, édités par Percival B. Fay, Paris, Champion, 1932 (CFMA). Voir introduction p. III-XXIX. Sur les éditions anciennes, voir éd. Percival B. Fay, p. III.
 2. *Mémoires de la Société d'Histoire de Paris*, XXIII, p. 18-71, 1896. (Introduction, p. 17).

« approuvés par l'Église », touchant des gens de tous âges et de toutes conditions. Dans l'œuvre de Guillaume de Saint-Pathus, l'intérêt porté aux miracles a quelque peu éclipsé celui qu'on aurait pu porter au corps humain souffrant : la dernière édition partielle de ces miracles (de M.-C. d'Espagne) édifiera les croyants³ ; le docteur Marc-Adrien Dollfuss, d'après l'excellente description des symptômes, a identifié des maladies ou des types d'infirmités⁴. Entre ces deux voies, spirituelle et scientifique, qui ne sont pas incompatibles, il en reste encore bien d'autres à explorer, dans ce document : car les *Miracles* sont aussi des témoignages de la vie quotidienne, de l'atmosphère qui régnait aux abords des lieux de pèlerinage, des relations du malade avec l'entourage, aspects historiques, sociologiques, psychologiques, de grand intérêt.

Nous laisserons aujourd'hui de côté l'ambiance de saint-Denis pour ne considérer que la laideur des corps souffrants. Ce répertoire des misères humaines les plus diverses invite à croire que les compétences du saint thaumaturge étaient à la mesure de sa grande compassion ; nous espérons le montrer en donnant ces quelques échantillons des effets de sa grâce.

1. Mots et images de douleur

Avant de voir des exemples, quelques remarques générales. D'abord sur la structure : même si l'ordre narratif adopté paraît suivre un questionnaire d'enquête établi à l'avance (situation d'origine, description du mal, évolution, échecs successifs, pèlerinages ou invocations et guérissons...), chaque miracle se présente comme un récit autonome issu de

3. M.-C. d'Espagne, *La Vie et les Miracles de Monseigneur Saint Louis*, Paris, édition du Cèdre, 1971, p. 96-107 (quelques miracles).

4. Marc-Adrien Dollfuss, « Les miracles de saint Louis », *Bulletin de la Société française d'Histoire des Hôpitaux*, 1970, n° 24, p. 3-9. — « Étude clinique de quelques miracles de saint Louis », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 23-35.

l'enquête, où se reflète bien ou mal, la perception de la douleur par le miraculé, ou de son corps souffrant par les proches.

Ensuite sur le vocabulaire : les mots, pour dire la souffrance, sont peu nombreux et souvent communs, que cette description soit subjective (quand elle traduit les effets des sensations) ou objective (quand elle résulte de l'observation d'un tiers). Le sujet se plaint, tente, par images, de décrire ses maux ou ses plaies, tandis que ses proches en sont réduits à observer des comportements ou des physionomies. Dans les récits de guérisons, on constate l'existence d'une norme unificatrice d'un vocabulaire reconduit d'une page à l'autre : *doloir griement, grief douleur, langueur, grever, tourmenter, dolent, angoisseus, langoureux, chetiveté*. On peut éprouver des démangeaisons (*mangeure*) ; pour l'expression du retour à la santé, on trouvera *alegier, assouagier, delivrance*.

D'autre part la description de la douleur est variable selon les individus (degré d'endurance, âge, personnalité) et son expression dépend du niveau linguistique du sujet. Ainsi une fillette de deux ans n'existera que par les mots des témoins : elle crie *comme se ele fust pointe d'un grefe* (« poinçon », p. 22). Au contraire, l'héroïne du miracle LII, dont les membres étaient « froids comme neige », se montre capable de décrire par comparaison le type de douleur ressentie lors de sa guérison :

Ele senti si grant doleur comme se un glaive la perçast de la plante du pié senestre et par les membres jusqu'au sorcil [...] Et lors reçut vigueur et mua ses piez et ala par soi, droite sanz baston et sanz autre ayde d'omme » (p. 162).

« Sans bâtons et sans autre aide » est la formule consacrée de ces miracles ; elle signifie la précieuse indépendance du bien portant qui peut gagner sa vie.

Toutefois les patients, avec leur expérience sensible, ont inventé des métaphores propres à communiquer, de leur mal, non tant la réalité que l'image-sensation ; les enquêteurs ont noté tour à tour le froid de la glace, la sensation de coup de couteau, celle de la flèche de l'arc ; certains malades ont localisé la douleur, ont vu se matérialiser le mal qui

fait souffrir. Au Miracle IV qui décrit un tremblement continu (chorée ou maladie de Parkinson ?), la sensation de guérison est ainsi décrite :

Il lui fu avis que une grant mote de glace li montast du cors au chief et issist de li par la bouche et par les oilz et par son chief, et des icele heure, ele se senti mout durement alegiee de la grant doleur ou ele avoit esté (p. 17-18)

Examinons maintenant quelques cas et réjouissons-nous qu'en ces temps lointains il y ait eu des saints guérisseurs quand les mires avaient tout dit et que *medecines, oignements, laveures* avaient prouvé leur inefficacité, voire leurs dangers.

2. La douleur-spectacle

« L'homme qui souffre a un autre corps et il est un autre homme⁵ » a-t-on dit. Cette distance de soi à soi, ce dualisme du moi et du corps dans la souffrance, nous les trouvons d'abord dans les effets de la douleur-spectacle. Le Miracle VII nous fait suivre la *via dolorosa* d'un malheureux qui va d'échec en échec. Depuis que le mal s'est fiché sous sa cheville, Guillot, dit le Potencier, a tout essayé : les médecins, les médecines, la patience, le pèlerinage au bon saint Eloy de Noyon, et il a échoué dans les quatre voies de guérison considérées en ce XIII^e siècle à savoir : « nature, mestrie, médecine, miracle » (p. 71). Des conseils, ce *vallet* en a entendu. Il est passé entre les mains d'un *cirurgien* qui lui a entaillé le pied. Ne croyant plus pouvoir être guéri « par œuvre d'homme ou par médecine », ayant éprouvé l'inefficacité de saint Eloy, ayant été repris en charge par un autre médecin avant d'être abandonné comme incurable, il voit son mal empirer. La partie souffrante est décrite avec une complaisance morbide, assaisonnée de compassion de circonstance : voici l'affreux gros plan qui nous est donné sur ce pied, torturé jusqu'à devenir une chose monstrueuse :

5. F. J. J. Buytendijk, Article Douleur, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1968, V, p. 783.

La maladie se monteplia si que les os issoient de son pié et les traoit le dit Guillot hors, a ses propres mains, et ce qui estoit mis d'une part de son pié issoit par l'autre, se ce fust festu ou autre chose, et estoit la pueur si grant et la pourreture qui issoit de son pié que la mesnie [...] ne la pooit souffrir (p. 25).

Avec huit plaies *pertuis* jetant *ordure et pourreture*, sa jambe raide et la nausée provoquée par l'infection, Guillot inspire la répulsion. Devenu indésirable en société, il s'entend conseiller l'amputation et le remplacement de son pied par une *eschace de fust*. Le charpentier invité à donner son avis autorisé avant l'opération, hésite. Abandonné des hommes et des saints, Guillot arrive comme il peut au tombeau, prend de la poudre qui se trouvait sur la pierre tombale, en met sur les trous puants... qui, dès lors, se remplissent de chair.

Même complaisance dans la vision en gros plan sur l'abcès à la cuisse d'un garçon porcher :

La dite apostume creva et fu ouverte [...] et si elargie que toute la cuisse en fut porprise [...] et le pertuis de cele empostume estoit si large et si grant que l'en peust ausi comme son poing metre dedenz, et estoit cele apostume si porrie que ele getoit trop d'ordure a si grant abondance que ele decoroit par la jambe [...] jusques a terre, et estoient les vers touz vis en cele apostume. Et le dit Moriset en treoit souvent de cele apostume. Et quant il les en treoit, il estraignoit les denz pour la douleur que il sentoit. Et puoit si fort la dite apostume que cil de la Meson Dieu ne vouloient que le dit Moriset aprochast. (p. 47)

Tout est dit de la nature du mal, de la laideur de la plaie, de l'attitude de l'entourage, et... de la souffrance.

La description anatomique du mal paraît être un élément capital pour les enquêteurs, qui tiennent à la précision. Ici et là, on montrera une plaie « aussi large que la paume de la main » (Miracle LVII) un *pertuis* assez grand pour y loger « un œuf de poulete », une « boce sus le dos grant et com un pain d'un denier, sans pertuis et qui ne jette point de boue » (sans infection visible, p. 134), une « enfle ausi grosse comme un œuf » et qui croît jusqu'à prendre la taille d'un « pain de deus deniers » (p. 145), une plaie qui jette hors « mout de porreture » « une enfleure comme un oef de geline » qui va « du goitron jusques a

l'autre partie du col »... Voyez la précision dans le miracle XX : Raoul le Savetier se couvre d'abcès et de huit *pertuis* puants si larges et si profonds qu'on eût pu y placer « un œuf de geline ou une noiz grosse ou encore le petit doit » (p. 68). On en indique la couleur chair bleue, *perse*, rouge, avec ou sans peau... de la « chair rouge et horrible et laide a veoir » (p. 138 et p. 175). On cherche des analogies : Une tache rouge « comme une morsure de puce, une « bubete, com un oef moien de geline » (p. 20.) Ce sont autant de précisions descriptives par analogie, de nature à renseigner sur le mal.

Mais dans les rapports, il s'agit avant tout d'impressionner le monde. De là viennent ces gros plans insistants, ces répétitions, ces images, ces comparaisons : la justification même de « miracle » ne dépend-elle pas d'abord de la gravité spectaculaire du mal ? Comment prouver autrement la vertu du saint ?

3. La douleur réparatrice

Comme Pierre-André Sigal l'a largement montré, avant les XIV^e et XV^e siècles, la paralysie et les troubles de motricité constituent les maladies les plus souvent guéries⁶. Voir des parties de son corps, comme des objets étrangers à soi, c'est le drame de plusieurs paralytiques. Le Miracle II raconte l'histoire d'une femme « qui avait perdu la cuisse et la jambe et le pié », paraplégie d'un membre inférieur. Si on lui étreint la jambe, elle ne sent rien, si on la pique avec une aiguille, si on met son pied en contact avec le feu, on constate qu'elle a bel et bien « perdu le sentement des membres ». Elle traîne après elle, « a grant poine et a grant travail », sa cuisse, sa jambe et son pied « ausi com s'il fussent liez et non pas conjoinz a l'autre cors », expression constamment utilisée pour décrire des maux analogues. La partie affectée est perçue comme une partie de soi détachée, à jamais morte.

6. Pierre-André Sigal, *Le Miracle aux XI^e et XII^e siècles dans le cadre de l'ancienne Gaule d'après les sources hagiographiques*, Lille ANRT, 1984, Thèse, Paris I, 1981 p. 847.

Ici la douleur sera réparatrice, signe que le membre est revivifié, ressuscité, réintégré dans un *moi* physique total : lors de sa guérison, l'impotente éprouve une grande douleur dans son membre inférieur et le voit s'animer. Autre fait notable : les témoins ont perçu, disent-ils, le bruit des os qui se remettent à fonctionner :

L'en oioit ses os entrehurter ensemble et freindre et froier l'un l'autre, en la manière comme quant aucun tient noiz en sa main et les froie l'une a l'autre (...) Ele commença a estendre ses membres et a esdrecier (p. 11).

Le docteur Marc-Adrien Dollfuss a diagnostiqué un spasme artériel du membre inférieur avec anesthésie au tact et à la chaleur. La jambe reprend force et coloration avec cessation du spasme vasculaire et retour de la circulation du sang (ce que les témoins ont pris pour le bruit des os)⁷.

4. La prison du corps

Mais le corps est aussi une prison, et grande est la solitude du prisonnier, en particulier dans les cas de difformité. L'héroïne du Miracle V est femme courbe, pour qui le corps est devenu carcan. Si déformée est cette créature qu'elle effraie même les petits enfants :

Ses naches (fesses) estoient plus hautes que son chief. Et quant ele aloit, ele portoit son chief pres de terre un pié et demi, apuiee d'un baston que ele tenoit en sa main [...] Et sembloit un mostre, si que, quant les enfanz la veoient, il s'enfuioient. Et quant ele vouloit regarder le ciel ou aucune personne [...] il lui couvenoit tourner son col de travers pour ce que ele peust voir les choses [...] Et quant la dite Amelot vouloit descendre degrez, ele ne pouoit pour sa courbeté, ele les descendoit en tourniant soi par les degrez (p. 18)

Regarder le ciel ou son voisin, descendre les escaliers deviennent autant de péripéties du quotidien.

7. M.-A. Dollfuss, « Étude clinique de quelques miracles de saint Louis », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 33.

De même, le Guillot du miracle XVII, *nonpuissant, langoreus et enferme* est incapable de s'asseoir dans son lit ou de mettre son capuchon à cause « d'un dos rompu, d'une échine froissée d'une goutte es hanches » :

Quant il vouloit metre son chaperon en son chief, il ne pooit se il ne s'apuiast a une paroi, car il ne pooit sostenir sus ses piez » (p. 59).

Le corps malade est aussi négation de l'être tout entier, ainsi qu'en témoigne le style de quelques miracles, par exemple, celui-ci, qui décrit cet homme affecté d'une raideur :

Jehan de la Haie tenoit les mains si closes que il ne les pooit ouvrir [...] Et ne se pooit aidier des bras ne des mains ne des piez ne des cuisses, ne pestre ne se pooit (se nourrir), ne ses mains mettre à sa bouche. [Ses membres], il ne s'en pooit aidier ne les traire a soi, ne estendre, ne soi torner de l'un costé seur l'autre (XVIII^e miracle, p. 61).

Cette infirmité conduit tout droit à la mendicité, une femme dont le travail est de peigner la laine, et qui a le malheur de confier son coude douloureux à un chirurgien malhabile :

La douleur crut tant eu bras que ele ne le pooit estendre ne drecier ne metre à sa bouche, ne a son chief ne pestre soi, ne lier de cel braz ne fere autre chose [...] Et pour ce que ele ne pooit laver son chief [...], ele fist rere son chief (p. 177)

De là ces parallélismes fréquents de situations opposant les périodes pendant la maladie et après la maladie. On calcule la différence par des tests pratiqués lors de l'enquête. L'homme dont il est question au miracle IX est affecté d'un tremblement de la tête et des mains. Avant sa maladie, il était

si tremblanz qu'il ne pouoit pas metre le henap a sa bouche que ce qui fust dedenz le henap ne fust espandu, neis se il ne fust que demi plein, et a poine pooit riens tenir sa main [...] pour la reson de ceste trembleur (p. 30).

Après sa maladie, le voilà

sain et delivré [...] sanz trembler des mains et de son chief [...] Il portoit le henap plein a sa bouche sanz nule force et sanz point trembler, et bevoit et mengoit [...] et limoit ses clés, et tenoit son chief droit et ses mains pesibles et fermes (p. 31).

Ainsi est exprimé, par contraste explicité, le retour à la normale et à l'activité.

5. Le miroir des autres

Mais si souffrir seul est un désagrément, endurer le regard-miroir des autres peut devenir une épreuve. Le miraculé XLVII, en sait quelque chose, lui qui endure la répulsion de l'entourage :

Toutes les autres enfles getoient hors ordure et faisoient grant hisdeur et grant horreur a ceus qui les regardoient, tant estoient les plaies ledes a veoir et tant estoit lede chose ce qui en decoroient (p. 143).

Ce n'est plus la gêne du mal, mais le regard d'autrui qui est insupportable. C'est le cas pour ce prêtre affligé d'un visage qui s'est hideusement congestionné (*enfleure*) : honteux (*mout vergondeus*) d'offrir ce spectacle à ses paroissiennes, il supplie saint Louis de le délivrer d'une *si grant laidure*. Et il est entendu : délivrance est accordée à cet homme dont la souffrance était plus sociale que physique ; c'est le XXIX^e miracle :

Il avoit la face si grosse et si enflee que ele estoit de chascune partie ausi haute comme son nez [...] Enfleure [...] horrible chose de lui veoir [...] N'avoit rogeur, ne ne se doloit, qui le grevast, ne ne se complaignoit point que il en sentist mal (p. 88-89).

Le corps en bonne santé se laisse oublier, le corps souffrant peut être objet de répulsion et la partie affectée devenir objet de fascination ou

d'obsession. La plus petite imperfection s'impose à la pensée comme image de difformité, gêne mentale, en l'absence de toute douleur.

6. Matérialisation du mal

Si la douleur reste la plupart du temps intangible, le mal peut être matérialisé de la plus étrange façon. Honte au chanoine du XXXVIII^e miracle qui a péché par négligence et n'a pas accompli un vœu. Il contracte une « fièvre continue et aiguë ». Délire mystique ou réelle apparition, pendant son sommeil, il se voit à Saint-Denis, en présence de saint Louis vêtu de blanc, portant couronne et sceptre royal, qui lui promet :

« Tu seras guéri de ceste maladie. Mais tu as en ton cervel une humeur corrompue, envenimée et obscure qui ne te laisse connoistre ton createur. Et c'est la cause de ta maladie. Mais je te l'osterai (p. 115) »

Alors Saint Louis lui entailla le front avec le pouce de la main droite depuis les cheveux jusqu'au nez, et, de ses deux doigts, lui tira de la tête cette « humeur a la quantité d'une noiz, obscure et de couleur de plon et fumant » qu'il jeta, non sans rappeler le vœu mal acquitté. Un fois éveillé, le chanoine se trouva « curé de la tres grief doleur de son chief ». Il éprouva encore une *roideur*, une *grant trembleur*, et une *sueur mout abondant*, mais se trouva assez bien pour réclamer le poulet et le vin que les médecins lui déconseillaient d'absorber. M-A. Dollfuss d'après la description des symptômes, des troubles, du coma, de la durée de l'affection, a diagnostiqué une fièvre typhoïde⁸.

7. Mal mental, mal physique

Pour terminer voici un cas de grave dépression avec troubles. Il permet de saisir un peu quel lien l'homme médiéval établit entre le mal

8. *Ibid.* p. 30.

physique et le mal mental. C'est le miracle *du chevalier qui perdit son mémoire, de corouz pour un autre chevalier qui li menti*. On avait promis à ce garçon un voyage outre mer. Un autre fut choisi à sa place. Ce jeune homme, peu averti, rencontre-t-il pour la première fois le manquement à la parole ? La défection est ressentie comme une *grant tricherie* par la victime :

Il encorut une grief maladie, c'est à savoir tristece, melancolie et douleur et perece (ennui profond) [...] Il estoit triste et vouloit tozjors estre seul, ne n'avoit cure de nule joie ne de rien s'esleeçoit (se réjouissait), ne riens du monde ne li plesoit, ainçois li desplesoit toutes choses, ne ne pooit mengier ne boivre chose qui li pleust, ne ne pooit dormir, et avoit si perdu son cuer et ses delectacions que quant il veoit aucunes joies ou aucuns soulaz, tant estoit il plus triste (p. 42-43).

Ennui, douleur, inaction, désir de solitude, rupture avec le monde... Les négations traduisent l'auto-mutilation morale du sujet : refus de tout plaisir (*nule joie, nule delectacion*) ; il projette sur tout son état de tristesse morbide et la vue de tout divertissement l'affecte ; anorexie, insomnie le rendent maigre et pâle. Le *cuer* est désigné comme le siège du mal. Toute compensation matérialiste est impuissante à le guérir.

Sa volonté est inefficace : il donnerait « toute la terre du royaume de France » pour échapper à sa douloureuse mélancolie, véritable mal psychique dont il ressent physiquement les effets. La disparition de la cause du mal ne le guérit pas : le jeune homme fit ce voyage, mais à son retour, il souffrait toujours !

La logique du bien portant veut qu'avec le temps, les déceptions s'estompent ; telle n'est pas la logique du malade et cet écart est observé dans le rapport : évolution/durée. Plus le temps passe, plus on le voit penser et être triste, et maigre et pâle. Les symptômes caractéristiques de sa langueur sont toujours plus visibles. Sa tristesse (*melancoliant*), son refus de convivialité (« n'avoir cure de nul soulaz »), son goût de la solitude (« tozjors il vouloit estre seul ») s'aggravent. On le voit *pensif* (signe d'agitation intérieure), *oublieus* (amnésique ou refusant de fixer le monde environnant). Le chevalier demande lui-

même à un clerc de l'accompagner toujours car il craint de tomber ou de perdre la mémoire. En cela, il se montre conscient et capable de se dédoubler.

Y-a-t-il un remède à sa *grant chetiveté* faite de *grant tristesse* et de *grant douleur* ? Le jeune homme s'entretient avec le curé qui, sans jouer le rôle d'un psychanalyste, exerce une tutelle morale bénéfique. Mais ni la vie au grand air qu'il conseille, ni les dialogues, ni les drogues, ni même un pèlerinage à Notre-Dame de Boulogne ne lui rendent sa joie de vivre. Alors pourquoi croire, un jour, saint Louis, meilleur intercesseur que Notre Dame ? Le curé l'interroge sur ses raisons, constate sa *grant esperance*, décèle sa certitude nouvelle et se réjouit de la nouvelle vigueur de volonté lui paraît de bon augure :

Quant il le vit si volentif, il le conforta et li dist que il li conseilloit bien de s'en remettre à Saint Louis. (*ibid.*)

On croirait à tort que les *Miracles* sont dépourvus de toute rationalité : ici l'auteur ne cesse d'insister sur la volonté et la certitude intime de guérison. Le curé paraît moins croire à la vertu surnaturelle de la pierre tombale qu'en cette puissance intérieure qui permet enfin au sujet de dépasser le stade de la déliquescence morbide. Les conditions requises pour le rétablissement lui paraissent enfin réunies. Entre foi et volonté, le « miracle » n'est plus irrationnel. Et il s'accomplit dans le temps de la prostration :

Plus prioit et ploroit et plus li sembloit que son cuer esclarcissoit et esleeçoit et que toute la grieté qu'il avoit el chief et el cuer de la tristece [...] s'en fu alee. (*ibid.*)

Éclaircissement du voile qui se lève, poids qui disparaît... Rentré à son hôtel, il mangea et but *lieement et joieusement* et dormit bien et fermement. Le curé le vit arriver en *bon estat*, quoique *megre et febre* (faible). Cet homme, en guérissant, retrouve un état premier, récupère des éléments de sa personnalité désagrégée, redevient lui-même :

Il ne senti cele douleur ne cele tristece, ainçois revint a cel estat en quoi il avoit esté quant il estoit de parfete santé [...] il estoit delivré de cele langueur [...] lié et joieus. Et apres ces choses, il fu et en tres bon estat et bien entendant a ses fez [...] pourvoiable (avisé) et sage et de bon conseil (p. 45)

« La médecine psychosomatique est actuellement à l'honneur. Il est hors de doute que la foi des miraculés a agi dans un sens favorable », écrit M.-A. Dollfuss⁹. Mais le curé, principal témoin entendu par les enquêteurs, grâce à ses qualités de psychologue, paraît avoir compris beaucoup de choses, entre autres que, pour certaines maladies, c'est aussi en soi qu'on trouve des clés de la guérison. Le corps est une maison bien mystérieuse.

« L'homme qui souffre est un homme autre ». Comme un personnage de drame, il fascine ou chagrine, inspire l'horreur, la pitié, la répulsion. Mais l'acteur de ce théâtre, au centre des regards, est condamné à jouer un rôle qu'il n'a pas choisi. Alors il le joue mal, si mal qu'on n'entre pas dans sa souffrance, sinon par sympathie. L'homme qui souffre se fait alors poète pour faire comprendre sa douleur : il fait signe par des images, des comparaisons. Visionnaire, il raconte les apparitions de ses fièvres. Et lorsque ressuscite une partie de lui qu'on croyait morte, alors il devient le héros d'un destin heureux. son histoire a des chances de traverser les siècles, et de nous prouver qu'au fil du temps, des générations de miraculés ont eu les mêmes mots pour s'étonner des mêmes choses, comme en témoigne un élu de notre époque que cette grâce ailée, mystérieuse de Guérison a touché, à Lourdes, en septembre 1993 : cet homme, atteint de sclérose en plaques depuis seize ans, pour dire sa délivrance, parle le même langage que, jadis, les bienheureux de Saint-Denis : « j'étais, dit-il, comme broyé du bas de la colonne à la nuque. Ça me brûlait. J'agitait mes mains comme des marionnettes. Tout marchait ». Même distance, même étonnement devant son propre corps, devant ses propres mains, détachées de soi depuis si longtemps et qu'on voit reprendre leur place. Telle est la merveille de « l'homme autre » qui redevient lui-même, hier, aujourd'hui... demain, peut-être...

9. *Ibid.* p. 34.

Souffrance physique, souffrance psychique dans le *Tristan* de Béroul

Jacques CHOCHÉYRAS

Alors que l'on continue de discuter de la culpabilité (1) ou de la responsabilité (2) des deux amants, rares sont les études qui s'interrogent sur leur souffrance, qu'ils soient ou non coupables ou responsables (3). Le *Tristan* de Béroul est au centre de cette question, puisque c'est le seul texte qui comporte l'épisode de l'« aspre vie » dans la forêt.

En mettant délibérément à l'écart le problème moral (éthique) (4), on étudiera donc ici les indicateurs (et non les mots) qui traduisent la souffrance physique et morale (psychique) des protagonistes, les rapports de l'une à l'autre et, finalement, la signification à leur donner et qu'elles contribuent à donner à l'ensemble de l'œuvre.

Références bibliographiques

- (1) Jean Subréat, « Sur le climat social, moral et religieux du *Tristan* de Béroul », dans *Le Moyen Âge*, t. 82, 1976, pp. 219-261. Pour notre position, voir « Sur la signification du *Tristan* de Béroul », dans le *Bulletin*

Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne, vol. XLI, 1989, pp. 288-293.

- (2) Tony Hunt, « Abelardian Ethics and Beroul's *Tristan* », dans *Romania*, t. 98, 1977, pp. 501-540. Jean-Charles Payen, « Bérout et l'abélardisme », *Romania*, t. 103, 1983, pp. 374-375.
- (3) Phyllis Johnson, « *Dolor, dolent et soi doloir* : le vocabulaire de la douleur et la conception de l'amour selon Bérout et Thomas », *Romance Philology*, t. 26, 1972-3, pp. 546-554.
- (4) Barbara Nelson Sargent Baur, « La dimension morale dans le *Roman de Tristan* de Bérout », dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 31, 1988/1, pp. 49-57.

Si forte demeure l'exemplarité du mythe tristanien qu'on en retrouve l'écho jusque dans la littérature contemporaine. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*¹, Milan Kundera donne le *la* dès le début : « Derrière la silhouette de Tomas le libertin transparait l'incroyable visage de l'amoureux romantique. Ou bien c'est le contraire : à travers la silhouette de Tristan qui ne pense qu'à sa Tereza, on aperçoit le bel univers trahi du libertin ». Si bien que nous sommes autorisés tout naturellement à appliquer au couple menant « l'aspre vie » dans la forêt du Morrois, les lignes, quelques pages plus loin, de l'écrivain tchèque : « Même notre propre douleur n'est pas aussi lourde que la douleur coessentie avec un autre, pour un autre, à la place d'un autre, multipliée par l'imagination, prolongée dans des centaines d'échos² ».

Mais de quelle douleur s'agit-il ? Et d'abord de quel corps souffrant ?

1. La première mention qui en est faite est celle de la douleur physique de Tristan, celle d'une blessure à la jambe provoquée par un grand sanglier :

1. Gallimard, « Folio » n° 2077, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 53.

En la janbe nafrez estoit
D'un grant sengler, molt se doloit (vers 717-718)³.

Mais dans le lit d'Iseut

La plaie saigne ; ne la sent
Qar trop a son delit entent (vers 733-734).

Premier enseignement du poète : la joie du « délit » (quel que soit le sens qu'on donne à ce mot, qui n'est pas synonyme de « déduit », divertissement, (vv. 1660 et 4269), mais plutôt, selon nous, de la transgression, du désir à son paroxysme, « *cosa mentale* »), cette joie-là est capable d'étouffer la sensation physique de la douleur.

Ce qui peut sembler incroyable c'est que, quelques instants plus tard, après la découverte du « délit », le poète, pour la première et la dernière fois, fait invoquer par Tristan la Passion du Christ :

Por Deu, qui pasion soufri,
Sire, de nos pitié vos prenge (vers 784-785).

Ce rapprochement, suggéré sans doute par la plaie qui saigne et l'amour exacerbé du Christ pour l'humanité souffrante et pécheresse, a quelque chose de presque sacrilège pour la *doxa* comme disait Barthes, l'opinion commune. Marc apparaît ici comme une sorte de Dieu le Père vengeur (ce qui nous rapprocherait d'une signification théologique comme la voit Jacques Ribard)⁴.

2. Mais il y a pire que la douleur subie, il y a la douleur physique infligée par autrui par vengeance ou châtement, et pire encore, celle infligée sous les yeux d'un homme à la femme qu'il aime, car la souffrance psychique qui en résulte est alors portée à son paroxysme. Comme dit

3. Les citations de Béroul sont empruntées à l'édition d'A. Ewert, *The Romance of Tristan by Beroul*, vol. I, Oxford, 1939-1967.

4. *Du Philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du « Roman de Tristan » et du « Conte du Graal »*, Paris, Champion, 1989.

Malraux dans *L'Espoir*, la mort n'est rien. Ce qui compte, c'est ce qui l'a précédée (la torture, le viol), qui ne pourra jamais être effacé. C'est ce que ressent Tristan au moment de l'arrestation d'Iseut.

Mex se laisast vif depecier
Que lui ne lié soufrist lier (vv. 811-812)

C'est pourquoi, très habilement, le poète esquivé la difficulté, et ne nous décrit concrètement la souffrance d'Iseut que deux cent quarante vers plus loin, au moment où elle apprend que Tristan s'est échappé :

Si l'avoit fait lier li rois,
Par le commandement as trois,
Qu'il li out si les poinz estroiz
Li sanc li est par toz les doiz (vv. 1051-1054) (est = ist, sort).

Ainsi, par delà leur séparation, les deux amants sont unis par la souffrance physique et par le sang.

3. Pendant ce temps, la souffrance du mari trompé, du roi bafoué est, elle, toute psychique, mais elle s'exprime indirectement par le supplice qu'il prépare pour ses victimes. Depuis la *Médée* d'Euripide au moins, la jalousie a toujours eu comme image celle de la sensation physique d'un feu intérieur, ou celle de piqûres multiples. Le poète Reverdy les associe :

Ce regard plein des pointes de feu de la jalousie⁵.

De même Butor, dans *L'Emploi du Temps* (mercredi 30 juillet) :

Ils avaient l'air tellement heureux tous les deux [...] Dès que je les ai vus [...] je me suis senti tout d'un coup dévoré de flammes, vacillant comme si le sol

5. *Main d'Œuvre*, Mercure de France, 1964, dans le poème X, du recueil *Ferraille*, 1937, p. 334.

venait de s'ouvrir, perdant ma respiration comme si je m'étais trouvé enveloppé dans un tourbillon de vent, mon cœur devenant dur, comme se calcinant.

Et depuis le début du poème de Béroul, la menace du bûcher est exorcisée par les amants :

Mex voudroie que je fuse arse (v. 35).

déclare Iseut alors que Marc l'écoute. Tristan n'est pas en reste :

Si me laist tot ardoir u feu (v. 154).

Et Iseut, derechef :

Il me feroit ardoir en ré (v. 192) [sur le bûcher].

Dans une mentalité primitive, le châtement doit non seulement être proportionné au crime, mais de même nature que lui. C'est ainsi qu'à Rome on jetait les parricides dans le Tibre après les avoir enfermés dans un sac avec un serpent, image très claire du « serpent qu'on a nourri dans son sein ». C'est pourquoi, dès que les amants sont surpris,

Li rois conmande espines querre
Et une fosse faire en terre.
Li rois, tranchanz de main tenant
Par tot fait querre les sarmenz
E assenbler o les espines
Aubes et noires o racines (vv. 867-872).

Les sarments et les racines sont du bois tordu, comme sous l'effet de la douleur. Les épines provoquent une douleur poignante⁶ et le feu une brûlure cuisante. Il y a donc une redondance du signe que j'avais déjà

6. Au sens propre du verbe « poindre », et non par une métaphore clichée.

notée⁷. Point n'est donc besoin, si ce supplice est symbolique, de chercher des précédents historiques ou des attestations juridiques⁸. Mieux vaudrait en trouver des antécédents littéraires, comme le bûcher de Didon, que Béroul pouvait connaître par l'*Enéas*.

Et si Tristan échappe à la vengeance de son oncle,

Amenée fu la roïne
Jusquë au ré ardant d'espine (vv. 1083-1084).

4. Mais le poète de « l'estoire » (également représenté par Eilhart d'Oberg) invente pour Iseut une brûlure encore pire que celle du bûcher : celle de la brûlure perpétuelle et multipliée (par cent chez Béroul) de la promiscuité des lépreux. Car les lépreux brûlent aussi :

Sire, en nos a si grant ardor
Soz ciel n'a dame qui un jor
Peüst souffrir nostre convers ;
Li drap nos sont au cors aers (vv. 1195-1198).

Ils ne sont donc pas atteints de la lèpre à proprement parler, mais probablement du « mal des ardents », dû à l'ergot de seigle, maladie de la peau qu'on appellera bientôt « feu saint Antoine ». Pourtant, ici, le symbole se teinte d'ambiguïté. Ce n'est pas le châtement prévu par Marc, mais imaginé par le chef des lépreux : c'est dire que la brûlure y acquiert une connotation nouvelle, celle du supplice infligé par l'ardeur amoureuse des lépreux en punition de la brûlure du désir illicite d'Iseut. C'est ainsi que l'avait compris Bédier : « Le mal attise nos désirs » fait-il dire à Ivain, pur ajout de sa part. Faisons remarquer aux casuistes qu'à partir de cet instant, Marc perd tout droit moral et même juridique sur son épouse, et que celui qui la délivrera, Tristan, acquerra au contraire ces droits.

7. « Lecture critique de *Tristan et Iseut* », dans *Le désir et ses masques*, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1981, p. 22.

8. L'adultère, en tout cas, n'est pas puni de mort au XII^e siècle.

5. Après la délivrance d'Iseut, il y a, chez Béroul, « l'aspre vie » dans la forêt du Morrois. Pour Iseut, c'est la fin de la souffrance :

Yseut s'esjot, or ne sent mal (v. 1274).

Et c'est la première occurrence de la fameuse formule :

Aspre vie meinent et dure ;
Tant s'entraiment de bone amor
L'un por l'autre ne sent dolor (vv. 1364-1366).

Au risque de paraître cynique, il faut faire remarquer ici que la biologie contemporaine a découvert que dans la passion amoureuse au sens pathologique du terme, il y a production d'une hormone euphorisante (endomorphine) qui inhibe toute sensation désagréable. Au moins provisoirement (nous aurons l'occasion d'y revenir).

Dans l'intervalle, prend place un long épisode, celui du dressage d'Husdent auquel on n'a peut-être pas accordé l'importance qu'il mérite en le considérant comme un hors-d'œuvre destiné à un public de chasseurs. Car si, forts de l'expérience de l'image du bûcher, nous lui accordons une valeur symbolique pour l'ensemble de « l'aspre vie », alors c'est une image terrifiante de répression physique : la joie de la découverte et de la poursuite de la proie, objet du désir, est punie physiquement pour empêcher qu'elle ne s'extériorise.

Au début, sont décrites les manifestations de la souffrance du chien qui a perdu son maître : il refuse de s'alimenter, geint, trépigne et pleure (vv. 1449-1455) :

il meine ceste dolor
Por la pitié de son seignor (vv. 1477-78).
Li chiens escrie, sovent gront,
Molt par demeine grant dolor (vv. 1496-7).

Mais quand il a retrouvé la joie en retrouvant son maître, Tristan songe à le tuer pour qu'il ne les fasse pas repérer par ses aboiements. Et c'est Iseut qui songe au dressage. À la première occasion de la chasse

Tristran le fiert, grant cop li done (v. 1612)
Tristan le chien desoz lui bote (v. 1617)

si bien que l'animal finit par être dompté. Immédiatement après cet épisode, le poète insiste sur les souffrances physiques des deux amants que manifeste leur teint hâve :

Que püent il, se color müent ? (v. 1646)

insistance suivie par le rappel de la formule :

Chascun d'eus soffre paine egal,
Que l'un por l'autre ne sent mal (vv. 1649-1650).

Pour Iseut la manifestation la plus émouvante de ce dénuement physique est le détail du doigt amaigri, qui laisse glisser son anneau de mariage (vv. 1814-1815) :

Mervelles fu li doiz gresliz,
A poi que li aneaus n'en chiet.

Comment n'y aurait-il pas un rapport entre la représentation du dressage de la bête et de celle de l'homme et de la femme ?

Trois anz plainiers sofrirent peine,
Lor char pali et devint vaine (vv. 2131-2).

Comment cela peut-il finir ? Par la prise de conscience de Tristan. On sait que celle-ci survient brusquement, en plein milieu d'une chasse précisément, et juste trois ans après l'absorption du vin herbé, daté par le soir de la Saint-Jean.

Or, c'est exactement la durée que la psychologie contemporaine assigne à la passion amoureuse dans ses manifestations pathologiques⁹. Ainsi, depuis qu'ils sont entrés dans la forêt du Morrois, ils ont vécu dans une perpétuelle souffrance physique (« l'aspre vie ») mais il ne l'ont pas sentie, parce qu'elle a été en quelque sorte anesthésiée par leur passion commune. Quand l'effet chimique du vin herbé (traduisez l'effet hormonal de la passion) cesse — je cite souvent cette belle pensée de René Ménéage : « Dans le philtre, si la cause est chimique, l'effet ne l'est pas » — alors seulement, ils prennent conscience de leur déchéance non morale, mais physique et sociale, et décident de restaurer l'ordre social un instant perturbé.

6. Si la réinsertion — comme l'on dit aujourd'hui — d'Iseut ne pose pas de problème particulier, puisque, épouse légitime du roi Marc, elle retrouve à la fois son mari et sa cour, il n'en va pas de même pour Tristan, éloigné sinon écarté, exilé sinon proscrit. Par rapport au roi Marc, les rôles sont maintenant renversés. C'est lui maintenant qui souffre les affres d'une jalousie tout aussi légitime que celle de Marc autrefois, puisque Tristan se considère comme l'époux légitime d'Iseut, celui qui l'a eue vierge, ce qui n'est pas le cas, à tout le moins, de son époux, contrairement à ce qu'il croit. Comment va se traduire, va-t-il traduire dirions-nous à notre époque qui a découvert la psychosomatique, comment donc va-t-il traduire dans son corps ou dans le corps de l'autre cette brûlure ? La réponse est simple : en se transformant en lépreux, c'est-à-dire non seulement en se déguisant en lépreux, mais en intériorisant sa condition de lépreux, c'est-à-dire littéralement en souffrant du mal des ardents, à ce qu'il prétend :

Si grant arson a en son cors
A poine l'en puet geter fors (vv. 3658-9).

9. Voir à ce sujet les références d'Yves Ferroul, dans son article « La passion selon Tristan et Iseut », *Mélanges Dufournet*, Paris, Champion-Slatkine, 1993, pp. 571-578, où la notion de passion chez Bérout et Thomas est à la fois contestée et condamnée pour amoralisme.

« Si grande brûlure il a en son corps (dit-il)
Qu'il a peine à l'en faire sortir », littéralement.

Et le sommet de, je dirais presque l'allégorie, est atteint, lorsque le roi lui demande d'où lui vient sa maladie. C'est mon amie, lui répond Tristan, qui la tenait de son mari. Iseut a donc été l'agent qui a transmis le feu de la jalousie de son mari à son amant. Le cercle est refermé, celui dans lequel s'inscrit le triangle amoureux, mais aussi la boucle du roman est bouclée, puisqu'au feu réel du bûcher et aux lépreux authentiques du début répond le brasier intérieur du faux lépreux.

7. C'est précisément le moment que choisit le poète — porte-parole de Tristan, à moins que ce ne soit l'inverse — pour vouer les trois félons au feu éternel :

Li troi felon, qui mal feu arde,
Vindrent au gué, si demanderent
Au malade par ont passerent... (vv. 3788-3790).

Autrement dit, de la même manière que chez Marc jadis, mais à un niveau supérieur, il y a transfert de la brûlure psychique qu'il endure, par la volonté de faire souffrir au corps de l'autre une souffrance physique de même nature. C'est la seule fois où il est question de l'enfer dans le texte, et c'est à propos des ennemis de Tristan ! Nul doute que si Tristan avait été soumis au bûcher, il s'en serait tiré comme le chevalier repentant dans le *Purgatoire de saint Patrice*, de la même époque, jeté pieds et mains liés dans les flammes du Purgatoire :

Quant il ne veut rien faire a la lor voluté
En mi la sale avoyent alumé un grant ré,
Molt fort et bien ardant, durement embrasé :
Tot lié piez et mayns l'en ont eu régeté.

Quant il estoit ou ré, durement embrasa
Ça n'est mie mervelle si il grant paor ha.

Ou lor granz croz de fer lo traynent ça et la :
Et li fuecs fu molt granz, qui forment l'embrasa.

Quant fu getez ou fu, molt sentit grant ardor ;
Por poy ne s'esmaya por la tresgrant dolor.
Tantost li remembra de son gentil doctor.
Si escria : « Jhesu, merci dou pechëor ! »

Si trestot cum il ot nummé le nom Jhesu,
Environ luy esteynt et la flamme et lo feu,
Ausi come s'il onques n'i aguist mal sentu :
Neys une estancele ne i est remasu (vv. 257-272 inclus).

Or, l'auteur de cette œuvre est un certain... Béroul¹⁰ qui a traduit, après Marie de France et avec quelques autres un traité latin de peu antérieur¹¹.

D'un bout à l'autre du poème, la souffrance est donc bien présente dans le *Tristan* de Béroul. Mais par une intuition paradoxale, si la souffrance physique est annihilée par la passion mutuelle, la souffrance psychique est ressentie physiquement dans la jalousie, quand Marc ou Tristan ont en tête l'image de l'objet de leur désir aux mains de l'autre. Elle s'exprime alors par les symboles du feu et de la lèpre, associés dans le mal des ardents. Et je ne saurais mieux terminer cette analyse que de la façon dont je l'ai entamée, c'est-à-dire par une référence à *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

Au milieu de la nuit, (Tereza) se mit à gémir dans son sommeil. Tomas la réveilla, mais en apercevant son visage elle dit avec haine : « Va-t'en ! Va-t'en ! » Puis elle lui raconta son rêve : ils étaient tous les deux quelque part

10. *Le Purgatoire de saint Patrice par Bérol*, publié pour la première fois par Marianne Mörner, Lund, 1917, p. 18. Nous avons choisi de citer le texte dans le manuscrit de Tours, parce qu'il est de lecture plus aisée que celui de Cheltenham, et nous avons clarifié celle-ci à trois endroits.

11. Voir Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1981, pp. 260-268.

avec Sabina. Dans une chambre immense. Il y avait un lit au milieu, on aurait dit la scène d'un théâtre. Tomas lui ordonna de rester dans un coin et il fit l'amour devant elle avec Sabina. Elle regardait et ce spectacle lui causait une souffrance insupportable. Pour étouffer la douleur de l'âme sous la douleur physique, elle s'enfonçait des aiguilles sous les ongles. « Ça faisait atrocement mal ! dit-elle, serrant les poings comme si ses mains avaient été réellement meurtries¹² ».

Pour ne pas être accusé de sexisme, j'ajouterai qu'Iseut aux blanches mains, elle aussi, connaîtra la jalousie par rapport à Iseut la blonde. C'est la même, évidemment, mais mariée à Tristan, dix ans après. On n'imagine pas Iseut la Blonde en Mme Tristan, comme disait Denis de Rougemont. Au venin de la blessure de Tristan correspond le poison qui brûle dans les veines d'Iseut. Mais cela n'est pas dans Bérroul, pas du moins dans la partie que nous en avons conservée.

Ainsi le poème de Bérroul explore-t-il, consciemment ou inconsciemment, les rapports complexes entre le physique et le psychique dans le cas de la souffrance humaine. Et ce, à l'aide de symboles qui d'un côté le font héritier de l'Écriture — par le rapport entre maladies de l'âme et maladies du corps — et de l'autre font de Bérroul le premier romancier moderne. En revanche, Bérroul n'est pas un écrivain réaliste. Il ne décrit pas directement la souffrance de ses héros, il l'illustre indirectement. Sans doute avait-il compris aussi que les flammes de l'Enfer et du Purgatoire, si elles existent, sont avant tout intérieures. À partir de légendes celtiques déjà élaborées, mais bien loin du folklore, son œuvre équilibrée presque dans ses excès apparents a une portée humaine qui nous atteint et nous concerne encore, par delà les siècles.

12. *Loc. cit.*, p. 7.

La Passion dans les cycles religieux anglais de la fin du Moyen Âge : image et jeu de la souffrance

Charles WHITWORTH

Si la Passion, parmi les événements de la vie du Christ, a été peu représentée — et ce encore tardivement — dans le drame liturgique médiéval, il n'en va pas de même dans le théâtre religieux vernaculaire en Angleterre dont nous commençons à trouver des traces dès la fin du XIV^e siècle. Au contraire, la Passion — c'est-à-dire les événements de la semaine sainte, de l'entrée dans Jérusalem et du complot des prêtres jusqu'à la Crucifixion, la mort et l'ensevelissement — est centrale dans les vastes cycles dramatiques qui ont évolué dans tant de villes anglaises pendant deux siècles et plus. Plus d'un historien du théâtre médiéval a spéculé sur les raisons de l'apparition tardive de la Passion sur la scène ; tardive, c'est-à-dire, par rapport à celle des jeux, ou *ludi*, de la Résurrection et de la Nativité qui se développaient partout en Europe aux XI^e et XII^e siècles (sans parler des tropes liturgiques du genre *Quem queritis* dont nous avons des textes datant du X^e siècle). En effet, ce n'est qu'au XII^e siècle (c. 1160) que remonte le plus ancien manuscrit d'un jeu de la Passion, celui de Montecassino ; il est en latin,

avec un *planctus Mariæ* en italien (dont, malheureusement, il ne reste que trois vers). C'est encore l'Italie qui nous apporte le témoignage (mais pas les textes) d'une Passion à Sienne en 1200 et une autre à Padoue en 1244. Bien que le fameux manuscrit des *Carmina Burana*, contenant deux *ludi* de la Passion du monastère de Benediktbeuern en Bavière ainsi qu'un jeu de Noël, ne date que d'environ 1230, les pièces elles-même auraient pu être écrites aussi tôt que la dernière moitié du siècle précédent. Il faut attendre le XIV^e siècle avant de trouver la *Passion du Palatinus* ou la *Passion Notre Seigneur* en France, et ce sera dans la seconde moitié du XV^e qu'Arnoul Gréban et Jehan Michel écriront leurs monumentaux *Mystères de la Passion*, de plus de 35 000 vers, joués sur quatre jours dans le cas de celui de Gréban (qui fut adapté et développe par Michel quelques années plus tard)¹.

Quelles que soient les raisons des réticences des auteurs du Moyen Âge à mettre sur scène la Passion — et peut-être bien que les liturgies du vendredi saint et de Pâques suffisaient à elles-mêmes pour rendre de façon frappante aux yeux et aux cœurs des fidèles la souffrance du Sauveur² — il est vraisemblable que deux facteurs ont contribué principalement à l'épanouissement du jeu de la Passion vers la fin du Moyen Âge. L'un serait la tendance générale, dès le XII^e siècle, à mettre l'accent sur l'humanité de Jésus, le Fils de l'Homme, qui a souffert une mort affreuse en tant qu'homme. Ce Jésus-là, nous le savons bien, a pris, dès la période centrale du Moyen Âge, la place du Christ serein, triomphant, Dieu le Fils, transcendant sa mort et la Mort, vainquant la souffrance-même au nom de l'homme. Nous connaissons cette tendance sous le nom de « réalisme » dans la peinture religieuse, que ce

-
1. Voir *The Cambridge Guide to World Theatre*, édité par Martin Banham (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), pp. 637-8, 642.
 2. Voir Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols (Oxford : Clarendon Press, 1933), I, 492-539, qui donne les textes d'un nombre de *planctus Mariæ*, qu'il estime avoir été le premier pas vers la dramatisation de la Passion ; et Sandro Sticca, *The 'Planctus Mariæ' in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, traduit par J. R. Berrigan (Athens, Georgia : University of Georgia Press, 1988).

soit à Cimabue, à Giotto ou à d'autres que l'on en attribue les premières expressions vers la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle.

Dans le contexte théologique et philosophique, nous trouvons cette tendance dans le rappel de l'humanité et de l'humilité de Jésus et à l'imitation de celui-ci lancé par les Franciscains dès la deuxième décennie du XIII^e siècle, et avec de plus en plus d'insistance tout au long de ce siècle et le suivant, dans la pensée d'une succession de leurs illustres confrères (dont un bon nombre de Britanniques) — Roger Bacon, Alexandre de Hales, premier professeur franciscain de théologie à Paris, saint Bonaventure, Matthieu d'Aquasparte, Jean Duns Scot, Guillaume d'Ockham — au fur et à mesure qu'ils assimilaient les enseignements des aristotéliens, concernant notamment les distinctions entre matière et esprit, à leur augustinisme. C'est l'un des plus illustres, Bonaventure (1221-74), qui, dans sa part d'une compilation franciscaine, *Meditaciones vitæ Christi*, décrit la Crucifixion³. Dirigeant le regard du croyant vers les blessures corporelles et la souffrance du Christ en tant qu'homme, ce grand théologien conservateur, augustinien, se ralliait lui-même à une nouvelle philosophie qui demandait que l'on reconnaisse la totale humanité de l'homme qui est le Fils de Dieu. Et du vivant de Bonaventure (c. 1264), Jacques de Voragine racontait dans *La Légende dorée* comment le Christ avait souffert dans ses cinq sens⁴. C'est un autre grand Franciscain, Duns Scot, aux toutes premières années du XIV^e siècle, qui a insisté radicalement sur l'actualité de la matière indépendamment de la forme, et sur la réalité positive de l'individu indépendamment de l'espèce. Pour lui, c'est seulement par l'incarnation, la personne du Christ-homme, que tous les hommes peuvent connaître Dieu. Nous sommes bien loin du *Credo ut intelligam* de saint Anselme, deux siècles plus tôt. Et pourtant, n'était-ce pas Anselme lui-même qui avait donné une impulsion vitale à la nouvelle

3. Traduit en anglais par Nicholas Love et publié en 1486 par William Caxton, le premier imprimeur anglais.

4. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, 2 vol. (Paris : GF-Flammarion, 1967), I, 256-60.

sensibilité spirituelle avant la fin du XI^e siècle dans son traité sur l'Incarnation, *Cur Deus Homo*⁵ ? ?

Scot est mort en 1308. Trois ans plus tard fut promulguée la Fête-Dieu, le Corpus Christi, par le pape Clément V au concile de Vienne, pour que soit célébrés dans toute la chrétienté l'ultime sacrifice du Christ et la présence réelle de son corps et son sang dans l'Eucharistie (la doctrine de la transsubstantiation ayant été prononcée un siècle plus tôt au quatrième concile de Latran). Dès 1318, cette nouvelle fête fut largement observée en Angleterre. Sous son impulsion, et grâce sans aucun doute au fait qu'elle tombait le jeudi après la Trinité, c'est-à-dire, entre le 23 mai et le 24 juin selon la date de Pâques, donc à la saison des jours les plus longs de l'année, se développèrent des processions solennelles dans les rues des villes, où l'on portait l'hostie jusqu'à la cathédrale ou la collégiale où l'on célébrait la grand-messe. Très vite les guildes artisanales et des nouvelles confréries du Corpus Christi y participèrent à côté des institutions ecclésiastiques. Et bientôt, en Angleterre, la procession religieuse sera suivie d'autres, des chars qui sont en fait des théâtres roulants, magnifiquement décorés, sur lesquels sera jouée l'histoire du monde en vingt-quatre, trente-deux ou quarante-huit épisodes. Ces *pageants* (ce mot, selon l'usage de l'époque, peut désigner et le *véhicule* et le *spectacle* ambulant) seront présentés à un nombre variable de stations sur la route où se trouvaient, parfois rangés sur des gradins érigés exprès, où les places étaient payantes, des spectateurs qui attendaient l'arrivée des chars, chacun portant sa pièce à son tour. Peut-être un tableau vivant annonça-t-il le sujet de la représentation.

Bien que la fête de Corpus Christi fût promulguée en 1311, et qu'à partir de 1318, elle fût célébrée dans la plupart des grandes et

5. Ce résumé, nécessairement sommaire, est tiré des pages d'Émile Bréhier, *The History of Philosophy : The Middle Ages and the Renaissance* (Chicago : University of Chicago Press, 1965), traduit par Wade Baskin de *Histoire de la philosophie : Le Moyen Âge et la Renaissance* (Paris : PUF, 1931) ; et de Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, vol II : *Medieval Philosophy*, Part 1 : *Augustine to Bonaventure* (Garden City, NY : Image Books, 1962).

moyennes villes du pays, ce n'est qu'en 1376 que nous trouvons la première trace d'un *pageant* ou *play* de Corpus Christi, à York. L'année suivante, il y avait un cycle — le nom singulier latin *ludus* désigne tantôt le cycle entier, tantôt un épisode ou une scène parmi les plusieurs douzaines qui le composaient — à Beverley. Il était considérable : trente-six *pageants* ; nous en avons la liste, mais, hélas, pas un vers n'a survécu. Ce n'est qu'en 1422 que nous trouvons dans les archives municipales de Chester mention d'une *Corpus Christi play* ; plus tard, elle sera détachée de cette fête et transférée à la Pentecôte. À partir du dernier quart du XIV^e siècle donc, et tout au long du XV^e, parfois jusqu'au dernier quart du XVI^e, des représentations dramatiques à grande échelle faisaient partie intégrante de la fête de Corpus Christi dans les villes des îles britanniques. (Il y est aussi question de pièces, même de cycles entiers, montés par des guildes ou confréries, sans que ceux-ci soient explicitement liés à la Fête-Dieu.) Et n'oublions pas, lorsque nous parlons d'un théâtre « médiéval », que beaucoup de ces cycles continuaient d'être joués, même après la Réforme, avec des modifications peut-être, comme la suppression des épisodes touchant la vie de la Vierge : la dernière performance attestée à York est en 1569, à Chester en 1575, et à Coventry en 1580 (Shakespeare avait déjà seize ans, et il habitait à vingt-cinq kilomètres seulement de Coventry). Ainsi y avait-il des cycles à Aberdeen, Bath, Bristol, Cantorbéry, Dublin, Ipswich, Leicester, Worcester, peut-être Lincoln et Londres — mais de tout cela il ne reste aucun texte. Seules quelques pièces individuelles ou des fragments ont survécu des cycles de Norwich, Northampton, Newcastle, Coventry. Aucune de ces pièces fugitives ne concerne la Passion.

Il nous reste quatre grands cycles, plus ou moins complets, et tous contiennent des séquences importantes de la Passion. Celui de York a plus de 13 000 vers. C'est le plus grand des quatre. Son unique manuscrit d'environ 1470 ne comporte pas moins de quarante-huit *pageants* ou scènes (il y en eut jusqu'à cinquante-sept à une époque), chacune placée sous la responsabilité d'une ou plusieurs des nombreuses guildes qui florissaient dans cette grande ville, siège de l'autre archevêché du

royaume. Comme tous les cycles, celui de York a pour sujet l'histoire du monde, de la Création au Jugement dernier, version biblique augmentée des apocryphes de l'Ancien et du Nouveau Testament, tels les évangiles de Nicodème et de Thomas, les commentaires patristiques, la vaste littérature des sermons, *La Légende dorée* et autres compilations en anglais de textes légendaires comme la *Northern Passion* et une *Life of Christ* écrite en strophes. Dans le cycle de York, avec ses subdivisions et découpages faits au fil des années pour satisfaire au nombre croissant de guildes et corporations qui en voulaient leur part, pas moins de quatorze *pageants*, ou plus d'un quart de l'ensemble, sont consacrés aux événements de la Semaine sainte, depuis l'entrée dans Jérusalem jusqu'à la Résurrection ; de ceux-ci, sept représentent les procès et tortures, les jugements, la procession au Calvaire, la crucifixion et la mort. C'est dans cette séquence, et nulle part ailleurs dans le cycle, que l'un des dramaturges les plus originaux du théâtre médiéval, surnommé le « Réaliste d'York », a fait sa contribution.

Dans le cycle de Wakefield, qui a emprunté un certain nombre de *pageants* à York (situé quarante kilomètres au nord) et qui survit lui aussi dans un seul manuscrit (plus de 12 000 vers) de la fin du XV^e, seules quatre pièces sur les trente-deux qui composent le cycle traitent de la Passion⁶. Mais nous y trouvons les brillantes *Coliphizacio* (ou *Buffeting*, la scène des soufflets lors de la comparution devant les grands prêtres) et *Flagellacio* (ou *Scourging*, devant Pilate) où l'anonyme « Maître de Wakefield » intègre en 450 et 415 vers respectivement, deux scènes d'une remarquable énergie dramatique. Nous y reviendrons dans un moment.

Pour compléter ce tableau, nous devons mentionner les deux autres cycles existants, qui, malgré leurs grandes — et très différentes — qualités respectives, vont nous concerner moins que les deux précédents. Le cycle de Chester, le seul à être préservé en plus d'un manuscrit — il y en a cinq, tous très tardifs (fin XVI^e début XVII^e), plus des fragments, dont un contenant le procès et la flagellation du Christ — consiste en

6. Le cycle de Wakefield est aussi connu sous le nom « Towneley », du nom de la famille qui posséda le manuscrit entre le XVII^e et le XIX^e siècle.

vingt-cinq épisodes ; sept d'entre elles représentent les événements de la Semaine sainte, jusqu'à la Résurrection. Enfin, nous avons un cycle en provenance de l'East Anglia, peut-être de la ville de Norwich, ou de Bury St. Edmunds ou Thetford : d'après les *banns* qui annoncent la représentation de la pièce, elle est connue sous le nom de « N. town » (N. pour *nomen*) ; elle est conçue pour être jouée n'importe où semble-t-il, et n'est donc pas associée avec les guildes de telle ou telle ville, ni, dans son intégralité, avec une fête religieuse⁷. Cette pièce est de structure assez différente et contient des scènes ou des personnages qui ne figurent pas dans les autres, ainsi y trouvons-nous la vie légendaire de Marie, ou sainte Véronique dans la montée au Calvaire. L'unique manuscrit, qui date lui aussi de la fin du XV^e, totalise un peu moins de 11 000 vers. Il y a une quarantaine d'épisodes, mais certains sont groupés de façon à ce que l'action continue sans interruption tandis que les acteurs passent d'une station à l'autre. Il ne s'agit pas ici de performance processionnelle sur des chars, mais de *place and scaffold staging*, c'est-à-dire, une place ouverte (*platea*) plus ou moins ronde, avec sur le périmètre un certain nombre d'échafauds ou estrades (*scaffolds*) qui représentent maisons, palais, cours, etc. selon les besoins. Une représentation à l'intérieur d'une grande église, avec les échafauds ordonnés dans la nef et les transepts serait aussi envisageable. Ainsi pouvons-nous parler d'un vrai « jeu » de la Passion, en deux parties, d'environ 3 000 vers au total, autonome, à l'intérieur de la grande séquence dramatique. Ce manuscrit est particulièrement intéressant d'ailleurs pour la richesse de ses didascalies, en latin ou en

7. Ce groupe de pièces est aussi connu sous les noms de *Ludus Coventriæ* (car l'on croyait au XVII^e siècle qu'il s'agissait du cycle de la ville de Coventry), et de « Hegge Plays » du nom du propriétaire du manuscrit dans la première partie du XVII^e siècle. Une excellente étude de ce cycle a été faite par Claude Gauvin, *Un cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Âge*, Collection « Le Chœur des Muses » (Paris : CNRS, 1973)

anglais, qui nous apprennent beaucoup sur la mise en scène originale. J'arrête ici ces généralités⁸.

Dans la première scène de la deuxième partie de la *Passion Play* de « N. town », Jésus est mené devant les grands prêtres juifs et les « docteurs » qui vont porter faux témoignage contre lui. Le prêtre Hanne⁹ dit aux juifs qui sont là : « Takyth hym to yow and betyth hym som del » (Prenez le et frappez le pas mal)¹⁰. Suit l'indication : « Here thei xal beten jhesus A-bout the hed and the body and spytten in his face... » (Ici ils vont frapper Jésus à la tête et au corps et lui cracher au visage). Jésus ne parle pas. Il est en suite conduit devant Hérode (qui occupe un autre *scaffold*) où il est fouetté ; dans les autres cycles, cet épisode suit le procès devant Pilate. Nous trouvons dans le manuscrit ces indications laconiques : « Here they pulle of jhesus clothis and betyn hym with whyppys » (Ici ils arrachent à Jésus ses vêtements et le fustigent avec des fouets). Après deux strophes dans lesquelles les fouets sont mentionnés deux fois et les « judei » sont incités à faire de leur mieux pour faire parler le « traître », qui a perdu sa langue, vient l'indication : « And qwan they han betyn hym tyl he is alle bloody than the herownde seyth... » (Et quand ils l'auront fouetté jusqu'à ce qu'il soit tout ensanglanté, Hérode dira...).

-
8. Le lecteur intéressé est renvoyé aux titres suivants parmi les récentes études générales des quatre cycles : Richard Beadle, ed., *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), chapitres 3 à 6 ; A. C. Cawley, Marion Jones, et al., *The Revels History of Drama in English*, volume I : *Medieval Drama* (Londres : Methuen, 1983), *passim* ; Martin Stevens, *Four Middle English Mystery Cycles* (Princeton, NJ : Princeton University Press, 1987).
9. Ou « Anne » (Annas) en français, selon la traduction de la Bible que l'on consulte ; il est le beau-père de Caïphas (Caïphe). Les deux apparaissent toujours ensemble dans les cycles, bien que dans les Évangiles le premier ne soit nommé que par saint Jean.
10. L'édition citée est celle de K.S. Block, publiée sous le vieux titre erroné de *Ludus Coventriae, or the Play called Corpus Christi*, Early English Text Society, E.S. 120 (London : Oxford University Press, 1922 ; réimp. 1974). Les traductions sont de l'auteur.

Comment faisait-on sur scène ? Il est difficile de faire semblant de flageller quelqu'un avec un fouet souple. Mais s'ils ne le touchent pas, comment deviendra t-il ensanglanté ? Les Évangiles disent que Pilate le fit battre avec des verges, et c'est ce que montrent beaucoup d'illustrations du Moyen Âge tardif. Un critique suggère que les verges ou baguettes auraient pu être badigeonnées de rouge et la flagellation, faite au ralenti (les acteurs vont agir en déployant une grande violence mais amortir leurs coups proprement dits), laisserait alors comme des marques de coups¹¹. Le spectateur, qui n'est pas supposé se poser des questions — c'est le pari du théâtre, n'est-il pas vrai ? — ne verra pas le Christ fouetté, certes, mais il verra, une fois la flagellation achevée, le corps de l'acteur qui joue le Christ apparemment ensanglanté.

Les trois épisodes où Jésus est soumis à la violence physique — le *buffeting*, ou scène des soufflets et coups de poing chez les prêtres, la flagellation (*scourging*), qui normalement suit le procès chez Pilate, et la mise en croix, la crucifixion elle-même avec la pose du corps sur la croix et l'enfoncement des clous — sont représentées très largement dans les quatre cycles. Le maître de Wakefield (qui n'est responsable que de cinq ou six pièces dans le cycle, et de quelques passages ici et là) fait du *Buffeting* une scène de violence déchaînée qui est stupéfiante. Les deux prêtres sont présents, avec un Caïphe furibond, obscène, retenu par Hanne lorsque sa rage folle l'amène à se jeter sur Jésus, un poignard à la main ; il dit qu'il va assurément exploser s'il ne peut pas tuer le traître sur le champ. Hanne, juriste, plus calme, propose d'agir autrement, mais il est d'accord pour que le prisonnier soit « knocked » (frappé)¹². Les deux bourreaux s'y mettent, aidé par leur garçon, Froward¹³, Caïphe se plaignant qu'il ne peut pas participer ; il offre sa bénédiction à celui qui « knockys hym the best » (le frappe le mieux). Il

11. Neville Denny, cité par T. W. Craik, « Violence in the English Miracle Plays », dans *Medieval Drama*, édité par N. Denny, Stratford-upon-Avon Studies, 16 (Londres : Edward Arnold, 1973), 173-95 (p. 193).

12. Je cite le texte de David Bevington, dans l'excellente collection *Medieval Drama* (Boston : Houghton Mifflin, 1975), pp. 536-52.

13. Ce mot obsolète, qui ne figure pas dans les dictionnaires bilingues, veut dire « impertinent » ou « pervers ».

n'y a pas de didascalie ; nous devons déduire ce qui se passe du dialogue, et il est très pittoresque. Là encore, Jésus ne dit presque rien : il n'a que 4 des 450 vers de la pièce, et ce avant le commencement de la correction. Les bourreaux inventent ce qui est un jeu de « Yule » (Noël) : les yeux bandés, la victime doit deviner qui lui a donné tel coup de poing. Ils le font s'asseoir sur un tabouret pour mieux ajuster leurs coups, et ils concourent les uns avec les autres à qui portera le coup le plus douloureux. L'un constate qu'il lui fait une bosse, l'autre incite ses comparses à le griffer avec leurs ongles. À la fin, le garçon déclare qu'ils l'auraient presque assommé, et il ajoute que le prisonnier semble ne pas vouloir partir, tellement il marche lentement : seule indication de l'effet de la correction sur la victime. Nous trouvons entre autres un analogue de cette représentation dans *La dérision du Christ* de Matthias Grünewald (c. 1503).

La scène de la flagellation (*scourging*) dans le cycle de Wakefield est similaire, avec trois tortionnaires et un Pilate nettement plus hostile que dans les autres versions (Bevington, pp. 553-68). C'est lui qui ordonne : « Ye gar his body blede and bett hym blak and bloo » (Faites saigner son corps et couvrez le de bleus). Jésus est lié à une colonne. L'un des bourreaux demande à l'autre pourquoi il se met si loin : c'est pour prendre son élan, répond-il. Il se vante : « Now fall I the fyrst to flap on hys hyde.... Let me rub on the rust that the bloode downe glyde/ As swythe. » (Je suis le premier à lui battre le cuir... Moi, je vais lui donner un coup là où la peau est déjà rouge pour faire couler le sang plus vite). Dans toute la pièce, qui comprend un long interrogatoire avant la flagellation, et la montée au Calvaire, 416 vers en tout, Jésus n'en dit que 17. Nous voyons dans ces chef-d'œuvre en miniature du théâtre de la cruauté que nous devons au maître de Wakefield la technique préférée des auteurs de scènes de la Passion : faire du héros-victime le point de mire, le centre d'attention de tous les personnages qui l'entourent et des spectateurs, créer autour de lui une activité frénétique, violente, bruyante, tandis que lui bouge peu, ne parle guère, mais assume son sort avec dignité. Il ne se montre point distant pourtant : c'est lui, l'homme, qui se soumet volontairement à ses tortionnaires.

Je veux évoquer une pièce encore, représentant la crucifixion elle-même, dans le cycle de York. Pour autant qu'elle soit vraiment remarquable, elle n'est probablement pas l'œuvre du grand « Réaliste » d'York. Dans cette scène de 300 vers, nous n'assistons qu'à la mise en croix, le *nailing*. Il y a la victime et quatre soldats (*miletas*), de simples hommes à qui on a donné cette fois-ci, comme bien d'autres, la tâche de crucifier un pauvre criminel, et cela avant midi, alors il faut se dépêcher. La banalité, la quotidienneté du travail sont brillamment établies. Chacun des quatre prend position à un point de la croix, qui est posée par terre avec Jésus allongé dessus ; il s'y couche de lui-même, à leur grand étonnement. Les soldats tournent constamment autour et enjambent même l'objet de leur travail, étendu sur le dos, et donc difficilement visible au spectateur. Et ils ont des problèmes, ils rognent, ils grognent : la croix est mal faite. Ayant cloué une main, ils découvrent que l'autre n'arrive pas à l'autre trou (les croix sont pré-percées, de taille unique, c'est de la fabrication en chaîne, version romaine, mais il y a dans ce cas une malfaçon). Tant pis, ils attachent une corde à l'autre main et ils étirent les bras du crucifié jusqu'à ce que la main soit positionnée au-dessus du trou. Alors un des soldats plante vite un clou pour la fixer. Même chose pour les pieds : le trou est trop bas. La même méthode est employée ; ils arrivent en fin tous les quatre, à lui clouer les pieds. Puis il faut lever la croix avec l'homme dessus, la porter là-haut sur la colline, et la fixer dans le trou préparé, en y plantant des cales pour qu'elle tienne debout (ce détail qui figure dans le dialogue laisse à croire que l'action jusqu'à ce point se joue à terre, avec Jésus étendu, immobile aux pieds de ses bourreaux, et qu'ils vont monter sur le char pour y ériger la croix). La première tentative est un échec ; l'un jure que son épaule est cassée, l'autre son dos. Ils râlent, ils soufflent, et laissent enfin tomber la croix avec Jésus dessus dans le trou, le secouant, pour lui infliger une dernière douleur¹⁴. Voilà, soudainement

14. L'auteur aurait trouvé ces détails élaborés de la douleur physique infligée au crucifié dans la *Northern Passion*, adaptation anonyme en vers de *La passion des jongleurs*. Le long poème anglais, qui date du XIV^e siècle, existe encore dans pas moins de quatorze manuscrits.

dressée devant le spectateur, l'image centrale de la foi. Jésus parle pour la deuxième fois seulement, s'adressant d'abord aux spectateurs, leur demandant de regarder bien son corps, sa tête, ses mains, ses pieds. Il fait un compte rendu de ses souffrances, les met en exergue devant les spectateurs. Puis il s'adresse à Dieu, pour qu'il pardonne ces hommes qui le font souffrir (il parle de « pyne », douleur). Les soldats l'insultent, disent qu'il n'a pas arrêté de bavarder comme une pie toute la journée. L'esprit comique du dramaturge prend le dessus ici : dans toute la pièce, Jésus a deux strophes, soit 24 vers sur 300. Dans la pièce suivante, celle de la mort, il attire à nouveau l'attention des spectateurs sur son corps qui est « bent » (distendu) et déchiré. Dans la scène de la descente de la croix, Joseph d'Arimathie et Nicodème parleront des blessures « wide » (larges) qu'il porte au dos et au flanc, et ils les désignent aux spectateurs.

Mais que voyaient effectivement ces spectateurs dans les rues d'York au XV^e siècle ? Auraient-ils vu là sur le char de la guilde des fabricants de clous et d'épingles — car c'était elle qui présentait la mise en croix — une image de la crucifixion semblable à celle du magnifique retable d'Isenheim de Mathias Grünewald, avec son Christ très humain, abandonné, visiblement agonisant, le corps lacéré¹⁵ ? J'en doute. Dans son ensemble, la séquence des épisodes de la crucifixion dans le cycle de York pourrait faire penser à l'un des grands chefs-d'œuvre de la peinture consacrés au sujet : celui de Tintoret (1565) à la Scuola di San Rocco à Venise, par exemple, avec sa foule dont tous semblent participer à la crucifixion des trois hommes. Mais dans ce tableau épique, c'est déjà le crucifié avec son auréole qui domine, et non pas l'homme Jésus souffrant. Si l'on doit chercher chez les peintres une représentation de la Passion qui semble proche de celle des dramaturges et leurs interprètes anglais du XV^e siècle, je crois que je n'irais pas plus loin, chronologiquement et géographiquement, que Bosch. *Le*

15. Ils n'avaient pas non plus la preuve terrible que nous apporte l'archéologie, tel le clou d'environ 18 cm. de longueur qui transperçait les talons d'un crucifié dont les ossements furent découverts près de Jérusalem en 1968. Par ailleurs, les tibias avaient été intentionnellement brisés (*Le monde de la Bible*, n° 2, s. d., p. 39).

Christ portant la Croix du Musée de Gand (après 1505), par exemple, montre un Christ calme, *patients*, les yeux fermés, la tête inclinée, entouré de quinze ou seize grotesques, le visage tordu par la haine ou la peur. C'est la brutalité des hommes que l'on remarque d'abord, et la tranquillité de la victime au centre du tableau ensuite.

Il est évident que les événements de la Passion constituent une part importante de tous les cycles existants. Les pièces qu'ont inspirées ces événements, narrés en quelques phrases dans les Évangiles, élaborés dans les apocryphes et les recueils de légendes sacrées, sont parmi les meilleurs écrits dramatiques qui nous restent du Moyen Âge anglais. Ils sont rendus dans le mode dramatique avec un riche sens du théâtral et du ludique, qui semble parfois menacer de brouiller le symbolisme et obscurcir le message qui est la raison d'être du projet. Mais ces symboles et ce message, n'étaient-ils pas trop bien gravés dans l'imaginaire médiéval pour être ainsi disloqués ? (Et, nous l'avons vu, l'image paroxystique de la mise en croix d'York n'est rien d'autre que le Christ en croix, dressé grandeur nature devant les spectateurs, image éloquente par sa familiarité-même.) C'est pourtant du théâtre populaire, voire amateur (bien que les textes eux-mêmes soient écrits par des clercs et que quelques professionnels tiennent les rôles les plus importants), joué dans les rues de villes anglaises devant un public très mixte. Un théâtre pareil est vivant, instable, aventureux, évanescent, et souvent osé ; le mouvement corporel et le geste de l'acteur aussi bien que le visuel du décor et le verbe font partie du jeu. Et comme dans tout théâtre, mais d'autant plus dans celui-ci, les spectateurs jouent aussi leur rôle. L'esprit carnavalesque médiéval si bien décrit par Bakhtine y est pleinement présent. Ces auteurs anonymes et leurs interprètes étaient loin d'être les primitifs, plongés dans les ténèbres d'une superstition mi-chrétienne, mi-païenne, et condamnés par l'ignorance et l'amateurisme à faire un théâtre rudimentaire et gauche, que nos historiens, à la recherche des origines du théâtre shakespearien, crurent y voir jusqu'à très récemment.

Ceci étant dit, la première chose qui frappe quand on regarde l'ensemble de ces textes, c'est l'immobilité et le silence de la victime au

centre des paroxysmes d'exécration et de violence dont il est l'objet. Jésus ne dit qu'environ six pour cent des 6 000 vers ou plus qui composent la totalité des séquences de la Passion dans les quatre cycles existants (je parle ici seulement des épisodes allant de la comparution devant les prêtres jusqu'à la mort). Souvent ce silence est total ou presque : dans le procès devant Hérode dans le cycle de York, par exemple, Jésus ne dit strictement rien : l'épisode contient 423 vers, et pas moins de huit personnages se pavanent, fanfaronnent et braillent autour de lui. Il n'y a pas de violence physique ici : la stupide cruauté verbale de ses moqueurs et la fureur folle du tyran suffisent sur la scène, où la figure solitaire et muette au milieu du clabaudage domine par son silence même. Le « Réaliste d'York » a pris à la lettre la phrase de saint Luc : « mais Jésus ne lui répondit rien ». Tout comme l'auteur de N. town qui reprend la phrase plus ou moins exactement dans la didascalie : « And here jhesus xal not speke no word to the herowde » (Et ici Jésus ne dira pas un mot à Hérode). (Démarche très intéressante d'ailleurs, où la narration de l'Évangile est empruntée pour servir la mise en scène).

Au théâtre, il y a des choses montrées et des choses dites ; le spectateur voit les unes et entend les autres. Les choses non-dites, il les entend aussi. Les grands cycles religieux du Moyen Âge anglais prétendent nous montrer, dirais-je, le *Corpus Christi* violenté, abusé, le corps-objet subissant, l'homme Jésus, en chair et en os soumis, à des outrages, humilié, lacéré, percé, brisé, tué. Mais nous montrent-ils vraiment la souffrance au sens affectif ? Dans ces textes et dans ce théâtre, voyait-on, entendait-on Christ le Fils de l'Homme souffrir ? Je n'en suis pas sûr. Il reste le Fils de Dieu. Les auteurs n'étaient-ils pas gênés, contraints en quelque sorte par la sainteté même du personnage et par la grandeur de cet événement central de l'histoire universelle qu'ils mettaient en scène ? Comment *écrire* Jésus Christ dans le mode dramatique au XV^e siècle ? Et ces acteurs anonymes, ils *représentaient* le Christ certes, mais dire qu'ils le *jouaient*, qu'ils assumaient le caractère et la personnalité humaine de Jésus comme le font les acteurs avec leurs rôles dans un théâtre moderne et naturaliste, serait trop dire.

D'ailleurs il y avait vingt-deux acteurs différents pour représenter le personnage dans les *pageants* d'York. Chacun ne paraissait que dans une seule scène de quelques centaines de vers au maximum (et d'une durée de vingt à trente minutes). Et puis chacun devait rejouer son rôle un bon nombre de fois (douze, seize) au fil de la très longue journée d'une représentation du cycle entier en défilé (à York les participants étaient convoqués à 4 h 30 du matin). Pas question dans ces circonstances théâtrales de développer le rôle, de chercher à exposer la profondeur ou la complexité d'une personnalité, ou de solliciter auprès des spectateurs une sympathie pour un individu humain¹⁶. Du coup les auteurs ont rajouté des éléments, enrichi, inventant des personnages — tortionnaires, bourreaux, soldats, juifs, serviteurs, sans oublier les diables, dans la descente du Christ aux Enfers — qui hurlent des obscénités et jurent et blasphèment, infligent indignités et supplices, laissant aux acteurs de ces rôles secondaires toute possibilité de jouer de façon plus naturaliste, ou encore en farce grotesque. C'est eux, bien sûr, ces personnages inventés, qui ont tant amusé les spectateurs, qui sont les damnés à qui sont réservés les tourments corporels *ad æternam*. Ils seront les mauvaises âmes, habillées en noir, dans les représentations du Jugement dernier qui concluent tous les cycles. Mais quant au Christ et à sa propre souffrance en tant qu'homme dans ce théâtre médiéval, il nous manque totalement les images qui nous permettraient d'en dire plus. Serait-ce pousser la recherche du paradoxe trop loin que d'y voir, au sein même d'une dramaturgie à la fois réaliste et grotesque, terre-à-terre et gothique, dévote et vulgaire, un Christ qui malgré toute son humanité, retient l'essence de sa divinité, et de constater que ce n'était rien d'autre que le plus grand des paradoxes qui fut recréé dans les rues de ces villes anglaises, l'Incarnation elle-même ?

16. Voir la discussion du style de jeu dans le théâtre religieux au Moyen Âge par Meg Twycross, « The theatricality of medieval English plays », dans *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, pp. 42-4.

Souffrance, image et dévotion à la fin du
Moyen Âge et au début du XVI^e siècle.
La messe de saint Grégoire dans quelques
livres d'Heures français du XV^e siècle

Sophie CASSAGNES-BROUQUET

La messe de saint Grégoire est une étrange innovation iconographique de la fin du Moyen Âge, elle n'apparaît pas avant le XIV^e siècle. Sa particularité tient au fait qu'elle ne repose sur aucun fondement scripturaire, tout en étant étonnamment précise. Si son origine se trouve dans la Rome des pontifes, elle connaît en réalité ses plus grands succès dans l'Europe du Nord-Ouest, France, Flandre et Saint-Empire. Dans ces contrées, elle se trouve confrontée à l'émergence d'une imagerie doloriste dont elle n'est que l'un des aspects les plus significatifs. Issue d'une image sainte, à laquelle on prête des vertus miraculeuses, la dévotion à la messe de saint Grégoire donne elle-même naissance à une iconographie, ainsi l'image engendre l'image. C'est cette généalogie des images pieuses que cette courte étude se propose d'aborder afin de mettre l'éclairage sur l'un des aspects les plus débattus des pratiques de dévotion à la fin du Moyen Âge, celui des rapports entre la lettre et

l'image. L'irruption d'une sensibilité doloriste au sein de la piété privée, en particulier féminine, a semble-t-il contribué à redéfinir le rôle assigné à l'*imago pietatis* depuis les premiers siècles de la période médiévale.

Longuement étudiée par l'historiographie germanique, la messe de saint Grégoire reste encore assez peu abordée par les auteurs français¹. Aucune synthèse récente ne s'est penchée sur cette iconographie bien spécifique. Elle fut pourtant l'un des thèmes de prédilection des imagiers français de la fin du Moyen Âge et du premier XVI^e siècle. Illustration d'abord savante réservée à l'élite des amateurs d'art et des dévots assez riches pour passer commande d'un livre d'Heures enluminé, elle se répandit rapidement dans les milieux populaires grâce à la diffusion des estampes gravées sur bois. Le succès de cette innovation iconographique tient sans doute à la conjonction savante de la foi et de la douleur, à la coexistence d'une réflexion dogmatique sur l'Eucharistie et d'une interprétation plus populaire centrée autour des âmes du purgatoire. Elle demeure, en tous cas, le témoin privilégié de l'irruption d'une sensibilité doloriste dans la religiosité de la fin du Moyen Âge. La messe de saint Grégoire n'en est d'ailleurs pas l'unique représentante, d'autres thèmes comme l'*Ecce Homo*, le Christ de Pitié, l'Homme de Douleur et la Vierge de Pitié lui sont étroitement liés. Elle offre cependant une particularité assez nette pour être soulignée : ici, l'image précède l'écrit. La représentation figurée semble avoir engendré la dévotion plus qu'elle ne l'a accompagnée.

Selon la légende, c'est alors que le pape Grégoire le Grand (590-604) célébrait le sacrifice de la messe que le Christ lui apparut,

1. Plusieurs églises romaines se disputèrent la localisation de ce miracle eucharistique. Certaines traditions penchent pour l'église vouée à l'apôtre saint André, fondée par le pape Grégoire sur le Mont Coelius, dédiée plus tard à Grégoire le Grand par le pape Grégoire II. Vloberg, *op. cit.*, t. II, p. 199. D'autres traditions évoquent aussi le Panthéon mais celui-ci n'était pas encore une église au temps de Grégoire I^{er} ; mais la majorité des auteurs s'accordent sur l'église Sainte Croix de Jérusalem.

couronné d'épines, les mains et les pieds transpercés par les clous de la Crucifixion. Les représentations de la Messe de saint Grégoire, qui abondent de la fin du XIV^e siècle jusqu'au XVI^e siècle, permettent d'établir une typologie de cette nouveauté iconographique. Elles peuvent se répartir selon deux groupes principaux : le premier, le plus dépouillé, se contente de restituer la vision du pape, c'est-à-dire, l'apparition du Sauveur, les mains liées devant lui. Le Christ ressuscité n'offre pas encore l'image du Dieu triomphant. Il ne paraît revenir vers les vivants que pour mieux affirmer la permanence de sa souffrance, et l'exposer toujours renouvelée, aux yeux des fidèles. Le thème n'est guère dissociable de celui du Christ de Pitié, il a connu un vif succès en Italie où il est souvent figuré sur les prédelles des retables, au dessus des sépultures et même à l'entrée des maisons qui pratiquaient le prêt sur gages, auxquelles il laissa le nom de Monts de Piété².

La France, les Pays-Bas et l'Allemagne, tout en n'ignorant pas l'iconographie du Christ de Pitié, ont préféré une représentation plus complète de la Messe de saint Grégoire qui figure la totalité de l'événement. Le Christ, couronné d'épines, apparaît émergeant à mi-corps du sarcophage ; il est parfois soutenu aux aisselles par deux anges ou par la Vierge et saint Jean. D'autres illustrations le montrent debout sur l'autel devant lequel le pape célèbre la messe. Les attitudes du personnage sont diverses, tantôt les mains liées devant la poitrine, tantôt les bras croisés. Souvent, il montre ses blessures, les bras grands ouverts, ou bien il presse de la main les lèvres de la plaie qu'il porte au flanc afin d'en faire jaillir le sang que reçoit un calice posé sur l'autel. Autour du Crucifié se déploie un décor symbolique, particulièrement soigné, groupant les instruments de la Passion : la croix, la lance, l'éponge, la colonne de la flagellation, les verges, le coq du reniement de saint Pierre, les dés avec lesquels les soldats ont joué la robe du Christ, les trois clous, la pince et le marteau, les trente deniers de Judas,

2. Voir le retable du Couronnement de la Vierge de Fra Angelico (actif de 1417 à 1455) au Musée du Louvre. Louis M. La Favia, *The Man of Sorrows : its origine and development in Trecento Florentine Painting. A new iconographic theme on the eve of the Renaissance*. Rome, 1980.

l'épée de saint Pierre avec l'oreille de Malchus, la couronne d'épines, une tête qui crache, la main qui a giflé le Sauveur, l'aiguière de Pilate, la robe sans coutures, les pots d'aromates des trois Marie, etc. Comme on l'a constaté avec ironie, c'est toute la Passion mise en rébus. Face à ce spectacle terrifiant, le pape est seul ou bien accompagné de simples clercs l'assistant dans la célébration de la messe, ou encore entouré du collège des cardinaux.

Tel qu'elle a été succinctement décrite ici, la messe de saint Grégoire connu dans l'Europe du Nord Ouest un succès considérable et devint l'un des thèmes favoris de l'enluminure des manuscrits ainsi que des retables peints ou sculptés. La gravure sur bois s'empara de cette iconographie à la fin du XV^e siècle et en multiplia les représentations. Quelques livres d'Heures français du moyen âge finissant vont nous permettre d'en préciser de façon plus concrète les implications.

Le choix du livre d'Heures n'est en aucun cas fortuit. Ouvrage de dévotion destiné aux laïcs, véritable « best-seller » de la fin du Moyen Âge comme on a pu l'écrire, le livre d'Heures s'ouvre volontiers aux nouvelles tendances de la sensibilité religieuse et en accueille assez précocement les représentations imagées³. Ainsi la messe de saint Grégoire y côtoie des innovations comme la Vierge de Pitié ou d'autres encore, liées à la part croissante de l'Office des morts, comme le Dict des trois morts et des trois vifs.

Parmi les livres d'Heures conservés à la Bibliothèque Nationale et analysés par Victor Leroquais, treize possèdent une enluminure de la messe de saint Grégoire⁴. Une étude systématique de l'ensemble de

3. J. P. Harthan, *L'âge d'or des livres d'Heures*. Paris-Bruxelles, 1977.

4. Victor Leroquais, *Les livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1927, *Supplément*, Mâcon, 1943. B.N. ms lat. 920, f. 294 ; ms lat. 1192, f. 114 ; ms lat. 1194 f. 38 v^o ; ms lat. 1363 f. 122 ; ms lat. 1376 f. 89 v^o ; ms lat. 1378 f. 209 ; ms lat. 1382 f. 106 ; ms lat. 1416 f. 156 ; ms lat. 10535 f. 138 v^o ; ms lat. 10538 f. 304 ; donation Smith-Lesouef ms 30 f. 17 ; donation Smith-Lesouef ms 36 f. 109 ; donation Smith-Lesouef ms 40 f. 57 v^o. On peut y ajouter deux manuscrits ms lat. 1172 f. 124 v^o et ms lat. 1181 f. 118 v^o dont l'iconographie est proche puisque les deux enluminures montrent l'apparition du Christ sanglant pendant la messe. Parmi les manuscrits français il faut encore signaler les Heures

cette production enluminée serait évidemment tout à fait souhaitable mais le cadre de cette communication ne le permet malheureusement pas, elle se limitera donc à l'étude de quelques uns de ces manuscrits.

Les Heures à l'usage de Paris, réalisées vers 1470, comportent les éléments traditionnels de ce type de manuscrit : un calendrier, des séquences des Évangiles, des prières à la Vierge dont celle d'*Obsecro te* (f° 21), les Heures de la Vierge, les psaumes de la pénitence, les litanies, les Heures de la Croix, du Saint Esprit, l'Office des Morts, les Joies de la Vierge, les sept requêtes à Notre Seigneur et une prière adressée à la Croix. La messe de saint Grégoire n'intervient plus comme illustration des suffrages mais elle suit le calendrier. Elle occupe en effet une partie des peintures de la page du mois de mars (f° 4) où l'on fêtait saint Grégoire. Le calendrier est entouré de décors intégrant de petites scènes. Le mois de mars est surmonté de deux figures traditionnelles dans l'iconographie des livres d'Heures : celle de son signe zodiacal, le bélier, et du travail agricole de la taille de la vigne. Les autres vignettes présentent sous des dais architecturés des figures de saints, Adrien, Victor, Corneille ainsi que deux autres saints non identifiés. La messe de saint Grégoire occupe la partie inférieure et centrale de la bordure.

La scène prend place dans un décor rythmé par trois arcs délimitant l'espace occupé par les trois personnages qui y assistent. À droite, un laïc, d'âge mûr, peut-être le commanditaire du manuscrit, est agenouillé, en prières devant un paysage que la porte ouverte de l'église, dans laquelle il se trouve, laisse percevoir. Il regarde dans la même direction que saint Grégoire placé devant lui. Le pape aurolé, coiffé de la tiare, célèbre le sacrifice de la messe, agenouillé devant un autel

de Catherine de Rochechouart-Mortemart possédant une vignette illustrée de la messe de saint Grégoire. Bibliothèque Sainte Geneviève ms 2697 BB 1 f. 92 v°. Les Heures de Boucicaut conservées au Musée Jacquemart-André ms 2, 242 ff., 274 x 190 et Les Heures de Diane de Croy illustrées par Fouquet vers 1465 portant au f. 16 v° une messe de saint Grégoire. Il existe bien d'autres manuscrits dans les collections parisiennes et provinciales (comme le livre d'Heures de la Bibliothèque de Clermont-Ferrand, ms 65 f. 72 v°).

portant un retable à fond d'or orné d'une crucifixion. C'est alors que lui apparaît la vision du Christ, émergeant à mi-corps de son sarcophage, les bras croisés devant lui dans une attitude tout à fait comparable à celle du manuscrit précédent. Le Ressuscité se détache sur un fond bleu portant les instruments de la Passion réduits ici, en raison de l'espace très limité, à la colonne et aux verges de la Flagellation, à l'éponge et surtout à la Croix. Même si l'enlumineur n'a pas accordé une peinture à pleine page à la messe de saint Grégoire, il est important de signaler que le commanditaire a tenu à se faire figurer sur celle-ci.

Les Heures de Louis de Laval offrent une version plus spectaculaire du thème⁵. Louis de Laval (1411-1489) se fit composer l'un des plus beaux livres d'Heures de la fin du XV^e siècle, tant par l'ampleur de ses textes que par l'abondance de son illustration. Le manuscrit fut réalisé en six phases de 1470-75 à 1485-59. Le noyau central du livre d'Heures occupe les folios 30 à 342. Il fut décoré de peintures par deux artistes parmi lesquels on peut reconnaître la main de Jean Colombe, encore très influencé par Jean Fouquet. Il est l'auteur des peintures à pleine page entourées d'un cadre architectural parmi lesquelles se trouve la messe de saint Grégoire. L'enluminure qui figure ce thème se déploie sur l'ensemble du feuillet, les premiers mots de la prière des suffrages étant reportés sur le cadre selon le parti déjà utilisé par Fouquet dans les Heures d'Etienne Chevalier.

La scène se déroule à l'intérieur d'une église sans aucune ouverture vers l'extérieur comme dans les deux livres d'Heures précédents. Agenouillé devant l'autel, le pape a abandonné sa tiare entre les mains d'un cardinal, il célèbre la messe en compagnie de deux assistants vêtus comme lui d'un surplis bleu rehaussé d'or. Le Christ se montre à lui debout sur l'autel secondé par deux anges. Il écarte les bras afin de bien montrer ses plaies et s'adosse à la croix. Le monde du surnaturel, auquel appartient l'apparition soudaine, est ici soigneusement délimité par l'artiste qui a pris soin de l'entourer de lueurs bleutées ainsi que les quatre anges qui présentent les instruments de la Passion, séparés ainsi

5. B.N. ms lat. 1176 parchemin 192 ff. 290 x 210 mm. Victor Leroquais, *op. cit.*, p. 112-113.

du collège des cardinaux. Reportés à droite, les instruments de la Passion n'ont plus ici une fonction décorative comme dans les enluminures précédentes, ils acquièrent une valeur intrinsèque et attirent le regard du spectateur presque autant que l'apparition divine. La colonne de la flagellation, l'éponge imbibée de vinaigre, les tenailles et le marteau, la lampe de Judas et la couronne d'épines précèdent le voile de Véronique. Les instruments de la Passion possèdent l'autonomie d'une iconographie bien particulière. Le thème des anges portant les instruments de la Passion est présent en cette même fin du XV^e siècle sur une série de tapisseries destinées à la cathédrale d'Angers⁶. Ainsi la souffrance du Christ prend dans cette peinture une dimension trinitaire à travers l'hostie, l'apparition du Christ et le voile de Véronique.

Le développement du thème des instruments de la Passion à l'intérieur de l'iconographie plus complexe de la messe de saint Grégoire est encore plus sensible dans le dernier des manuscrits abordés, celui des Heures à l'usage de Rome, dites Heures de Philippe le Bon⁷. Ces Heures furent enluminées au début du XV^e siècle par un artiste proche du maître de Boucicaut. Le duc de Bourgogne fit ajouter des peintures de la main de deux artistes flamands. Cependant, la messe de saint Grégoire qui occupe le dernier folio du manuscrit, est beaucoup plus tardive ; elle date probablement de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle. Saint Grégoire apparaît dans un petit oratoire situé à droite de l'enluminure, il célèbre la messe agenouillé, en prières, devant un petit autel portant un retable figurant la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean.

La part restreinte consacrée à la représentation du pontife permet une large ouverture vers l'espace surnaturel de l'apparition qui se situe sur le mont du Golgotha comme en témoignent la Croix du Christ et

6. Jean Colombe a très bien pu s'inspirer de celles-ci d'autant plus que Louis de Laval était originaire de cette région.

7. B.N. ms lat. 10538. 304 ff., 178 x 128 mm. f. 304. Enluminé pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon, ce manuscrit passa dans la collection du roi d'Espagne Philippe V, et fut ramené en France par Joseph Bonaparte, d'où sa dénomination aussi d'Heures de Joseph Bonaparte.

celles des deux larrons. Tenu sous les aisselles par un ange aux ailes déployées, le crucifié émerge d'un sarcophage de marbre rose. Son corps affaissé laisse entrevoir ses plaies sanglantes. Il porte encore la couronne d'épines et le nimbe crucifère qui atteste de la résurrection. Il est donc déjà mort et ressuscité mais sa souffrance ne semble pas devoir connaître de fin. La Vierge et saint Jean, présents autour de la Crucifixion devant lequel le pape célèbre la messe, sont à nouveau conviés ici pour témoigner de cette éternité de souffrance. Mais c'est surtout dans l'énumération invraisemblable de tous les instruments de la Passion que la vision prend toute son ampleur : les croix, l'échelle, la palme des Rameaux, la lanterne de Judas, la main qui soufflette, le visage qui crache, la lance, le glaive, la robe rose du Christ, la colonne et les verges de la Flagellation, le coq de la trahison de saint Pierre, le marteau, l'éponge imbibée de vinaigre, etc. Au sommet de la croix, le pélican rappelle le sacrifice du Christ. La vision du pape Grégoire le Grand devient donc le prétexte au déploiement des instruments de la souffrance divine, toujours renouvelée. Au bas de l'image une inscription en lettres gothiques confirme cependant l'identification de ce thème : *Quiconque dira par bonne et dévoute entencion devant ceste ymaige V pater nr et V ave Maria saint Grégoire luy donna le pardon de rom et avec ce XLII papes e XLVI evesques ont adioute LXXII ans VII mil vin cents et XL iours de vray pardon.*

Il existe bien d'autres enluminures dans les manuscrits français de la fin du Moyen Âge, bientôt relayées par les gravures sur bois des livres d'Heures du XVI^e siècle. Cependant, la messe de saint Grégoire ne fut pas l'apanage des enlumineurs, le thème se répandit dans toutes les formes de l'art français, comme la peinture murale, le vitrail, les monuments funéraires sculptés ainsi que la peinture sur panneaux de bois⁸.

8. Il ne s'agit pas ici d'établir un catalogue exhaustif de ces représentations, mais qu'il nous soit cependant permis d'en citer quelques unes. Peinture murale : Absie, église, Deux-Sèvres. Laives, chapelle de Notre-Dame de Bon Confort, fin XV^e siècle, Saône-et-Loire. Meilly-sur-Rouvres, église, XV^e siècle, Côte d'Or. Parly, église, XVI^e siècle (?), Yonne. — Vitraux : église de l'Invention de la sainte Croix, vers 1500, Saône et Loire. Nonancourt, Eure. — Monuments funéraires : Saint-

La source la plus ancienne concernant le pape Grégoire le Grand, la *Vita Gregorii*, rédigée par Paul Diacre au VIII^e siècle, ne fait aucune allusion à cette apparition du Christ au pontife. Ni les bollandistes, ni Jacques de Voragine ne connaissent l'épisode de la messe miraculeuse.

Il convient donc de s'interroger sur les éléments qui, dans la biographie de ce saint ou dans ses nombreux écrits, ont pu donner naissance à cette tradition apocryphe apparue à la fin du Moyen Âge. Né vers 540 dans une famille de l'aristocratie romaine, Grégoire le Grand entreprit d'abord une carrière politique et fut nommé en 571 par l'empereur Justin II prêtreur de la ville de Rome. Peu après, il décida de renoncer à tous ses biens et fonda sept monastères obéissant à la règle de saint Benoît, six en Sicile et un sur le Coelius à Rome. Il en devint plus tard l'abbé. Il fut aussi l'homme de confiance de deux pontifes, Benoît I^{er} qui le fit cardinal-diacre et Pelage II qui l'envoya en ambassade auprès de l'empereur Tibère à Constantinople. À son retour à Rome vers 584-5, il réintégra le monastère fondé sur le Coelius. À la mort de son protecteur Pélagie II, Grégoire fut élu pape, à son corps défendant, et sacré le 3 septembre 590. Il mourut le 12 mars 604.

Ce pape remarquable fut aussi un grand auteur et figure à juste titre parmi les Pères de l'Église. Outre un *Pastoral*, des *Dialogues* qui fondèrent la littérature hagiographique médiévale et une correspondance abondante, Grégoire le Grand composa un texte d'exégèse biblique, très renommé au Moyen Âge, les *Moralia in Job* et ses prédications firent l'objet de deux recueils importants : quarante Homélies sur les Évangiles prêchées en 590-591 et vingt autres Homélies sur Ézéchiël prononcées en 593 pendant le siège de Rome par les Lombards⁹. C'est sans doute dans la théologie de saint Grégoire qu'il faut chercher la

Léonard, cimetière, dalle tombale, aujourd'hui dans l'église, Oise. Cathédrale de Saint-Omer, monument du chanoine Jean de Lisbourg fin XV^e siècle. — Panneaux peints : Musée du Louvre, tableau de l'école d'Amiens, vers 1440-1450. Musée de Cluny, volet d'un triptyque. Musée de Beauvais, peinture mate à l'œuf sur panneau de bois, copie sur l'estampe de Dürer de 1511.

9. *Liber regulae pastoralis*, vers 591. Dialogues : *De vita et miraculis patrum italicorum* et *De aeternitate animarum*. *Registrum epistolarum*, 848 lettres.

source, très indirecte, de l'iconographie de l'apparition divine, bien plus que dans sa vie. Dans la lignée de saint Augustin, Grégoire le Grand souligne la présence réelle du Christ au cours de l'eucharistie¹⁰. Cette importance du sacrifice pendant la messe, il l'affirme avec vigueur dans ses Homélies sur l'Évangile : *Par le moyen de cette hostie en son mystère, Jésus souffre de nouveau pour nous, car autant de fois nous reproduisons sa Passion*¹¹. L'insistance sur le sacrifice de la messe dans la pensée de saint Grégoire n'a pas pu être la cause directe de l'émergence soudaine d'une iconographie nouvelle à la fin du Moyen Âge mais elle en a renforcé les fondements et a contribué à faciliter son adoption par les autorités ecclésiastiques qui ne s'y montrèrent nullement opposées, et, en particulier la papauté.

Si plusieurs églises revendiquaient le privilège d'avoir été le lieu où s'accomplit le miracle de l'apparition divine, nul ne doutait aux XV^e et XVI^e siècles qu'il avait eu pour cadre la ville sainte. Cette tradition a donc une source romaine qu'il convient de préciser, même si le thème iconographique connut ses plus grands succès dans les pays de l'Europe du Nord-Ouest. L'église Sainte-Croix de Jérusalem de Rome s'appropriait la paternité de la messe de Saint Grégoire¹².

La tradition née dans ce sanctuaire, renommé pour posséder de nombreuses reliques de la Passion, mettait en rapport la vision miraculeuse du pontife et la présence dans la crypte de cette église, la chapelle Jérusalem ou chapelle Sainte Hélène, d'une petite icône en mosaïque, figurant le Christ de Pitié. Celle-ci fut reproduite en 1495 par le graveur Israël van Meckenem et fut longtemps considérée comme le

10. *Moralia in Job*, I, XXII, c. XXVI.

11. Hom. 37 in Evang. citée par M. Vloberg, *op. cit.*, p. 200. Voir aussi A. Vacant et E. Mangenot, *Dictionnaire de théologie catholique*, t. VI, Paris, 1920. col. 1776-1781.

12. Dom Raimondo Besozzi, *Storia della basilica di Santa Croce in Gerusalem*, Rome 1750. Carlo Bertelli, « The image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme », in *The History of art, Essays presented to Rudolf Wittkower*, t. II, Londres, 1967, p. 40-55.

prototype des représentations de la messe de saint Grégoire¹³. La mosaïque aurait été la reproduction la plus fidèle de la vision du pontife. On croyait que c'était le pape Grégoire le Grand lui-même qui l'avait fait composer ; certaines traditions plus fantaisistes ajoutaient qu'il avait utilisé pour cela les os des martyrs. L'étude qu'en donna Aloïs Thomas en 1933 mit en doute cette hypothèse peu crédible, car la mosaïque ne semble pas dater d'avant le XIII^e siècle. Il s'agit probablement d'une œuvre d'origine byzantine de la fin du XIII^e siècle ou des débuts du XIV^e siècle, qui se trouvait peut-être au Sinaï d'où elle fut amenée en Italie par Raimondello Orsini del Balzo, qui fit un pèlerinage au mont Sinaï en 1380-81 et la donna à l'église de Santa Croce in Gerusalemme de Rome vers 1385-86¹⁴. Si cette dernière hypothèse émise par Carlo Bertelli est correcte, l'image de Santa Croce n'apporta aucun bouleversement iconographique ; le thème du Christ de Pitié était déjà largement répandu en Occident à la fin du XIV^e siècle. Pour mieux comprendre le rôle joué par la mosaïque de Santa Croce, il faut rapidement situer les lieux.

La chapelle souterraine dans laquelle se trouvait l'*imago pietatis* était un endroit surprenant où de nombreux vestiges de la Passion avaient été assemblés, composant un décor insolite et impressionnant pour les pèlerins venus de tout l'Occident. Les représentations de la messe de saint Grégoire qui n'omettent jamais de détailler tous les

13. La gravure porte la légende : « Hec imago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae imaginis pietatis custoditae in ecclesia sanctae crucis un urbe Romana quam fecerat pingi ss. Gregorius pontifex... propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem ». Aloïs Thomas, « Das Urbild der Gregoriusmesse », in *Rivista di archeologia cristiana*, X, 1933, p. 51 et ss. Israël van Meckenem fut un important peintre et graveur, installé à Bocholt où il mourut le 13 mars 1503 ; on conserve encore deux cent cinquante pièces gravées.

14. Il s'agit d'une mosaïque sur un petit support de bois de 23 sur 28 cm contenue dans un reliquaire de bois en forme de triptyque portant l'inscription : *Fuit S. Gregori Magni. Papae*. Le triptyque date probablement de la fin du XIV^e siècle mais il a subi de nombreuses altérations. Lors de la restauration entreprise en 1960 par l'Istituto centrale del Restauro, Carlo Bertelli eut l'occasion d'étudier la mosaïque.

instruments de la Passion s'en font l'écho fidèle. On disait que le pavement de pierre provenait du Golgotha, l'aspect souterrain de la chapelle rappelait le Saint-Sépulcre. Le pèlerinage, antérieur à l'apparition de l'icône, bénéficia à la fin du Moyen Âge d'un regain de vigueur en raison de la propagande active de l'ordre des Chartreux auquel Santa Croce appartenait. Son succès est à replacer dans le cadre de la pratique des indulgences accordée aux pèlerins venus visiter les principaux sanctuaires romains au cours des années saintes.

Une bulle apocryphe du pape Clément VI cite pour la première fois le sanctuaire de Santa Croce parmi les basiliques que les pèlerins sont tenus de visiter pour leur salut. Il s'agit bien sûr d'un faux, repris de la bulle authentique *Unigenitus Dei Filius* qui confirme les indulgences que les prédécesseurs de Clément VI avaient accordées aux principales églises de Rome. Lors du Jubilé célébré par Clément VI (1350) l'icône miraculeuse de Santa Croce se trouvait encore en Orient¹⁵. La bulle apocryphe se situe donc entre les deux jubilé de 1350 et de 1400. Ce texte est également le premier à mettre en valeur la fonction salvatrice de l'*imago pietatis*, accordant des indulgences aux pèlerins qui priaient devant certaines images vénérées de Rome comme la Véronique de Saint-Pierre ou le Christ de Pitié de Santa Croce. Cependant, il existe une différence essentielle entre ces images. La Véronique ou bien l'icône de la Vierge de Sainte-Marie Majeure étaient considérées comme des images d'origine miraculeuse, « archeiropoietai », divines, tandis que la mosaïque de Santa Croce apparut toujours comme une œuvre faite de la main de l'homme, commémorant un événement historique, la vision de saint Grégoire. L'*imago pietatis* prend donc ici une toute autre signification. C'est par ce qu'elle représente que l'image acquiert tout sa valeur et non par la sainteté de son créateur.

Cette sacralité s'accroît rapidement au XV^e siècle dans le cadre de la recherche des indulgences. Cette pratique connut une véritable mutation au cours du dernier siècle du Moyen Âge. L'enluminure des Heures de Philippe le Bon est accompagnée d'une inscription attestant

15. Carlo Bertelli, *op. cit.*, p. 51.

du lien essentiel entre la représentation de la messe de saint Grégoire et les indulgences. On assiste au XV^e siècle à un grand développement de cette pratique. Le pécheur doit réciter devant l'image de piété cinq pater, cinq ave et de courtes prières appelées les oraisons de saint Grégoire et il peut ainsi obtenir des années de pardon. Un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale affirme que c'est saint Grégoire lui-même qui a obtenu cette faveur du Christ¹⁶. Au cours du XV^e siècle on assiste à une inflation du nombre d'années d'indulgence : certains manuscrits parlent de 6 000 ans, un livre d'Heures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris évoque le chiffre de 14 000 ans, on en arrive à 46 000 ans à la fin du siècle dans certaines Heures¹⁷. Cependant, dans tous les cas, le pécheur doit avoir sous les yeux l'image de la messe de saint Grégoire : ainsi on comprend mieux le succès phénoménal de ce thème iconographique dans les livres d'Heures comme dans la peinture, le vitrail, la sculpture funéraire et surtout l'estampe.

Les deux thèmes de la messe de saint Grégoire et des âmes du Purgatoire sont donc indéfectiblement liés et assez contemporains dans leur développement grâce à la pratique des indulgences liées à la vénération de l'*imago pietatis*. La messe de saint Grégoire subit d'ailleurs lors du Concile de Trente les critiques portées contre l'inflation des indulgences et le thème n'y survécut pas.

L'apparition du corps souffrant du Christ à saint Grégoire se situe pendant la messe au moment de l'élévation de l'hostie. Le lien est donc direct entre la religiosité doloriste dont il a été question jusqu'ici et le sacrifice de l'eucharistie. Lorsqu'apparaît le thème de la messe de saint Grégoire, la doctrine de l'Eucharistie est solidement établie¹⁸. Le doute n'est plus permis quant à la présence réelle et à la transsubstantiation. Le culte adressé à l'Eucharistie connaît une vigueur nouvelle grâce à la

16. B.N. ms. lat. 10528, f^o 19 v^o.

17. Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms 2075, f^o 20. Bibliothèque de l'Arsenal, ms 428185, fin XV^e.

18. Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, III a, q LXXIII à LXXXIII.

célébration accentuée de la Fête-Dieu¹⁹. L'art se met au service de cette vénération en multipliant les ostensoirs et les représentations de l'hostie.

La fin du Moyen Âge et les débuts de la Renaissance font la preuve d'une grande innovation dans le domaine de l'iconographie de la douleur et de la Passion. L'*imago pietatis* occupe une place de choix dans la religiosité des laïcs et l'Église ne songe plus à la lui contester²⁰. La position de l'Église a considérablement évolué depuis le XII^e siècle. Face à la méfiance affichée par saint Bernard, l'image affirme de plus en plus sa vocation pédagogique et « émouvante » À la fonction didactique assignée par le pape Grégoire le Grand dès le VI^e siècle, viennent s'ajouter ses capacités de persuasion, l'image en sensibilisant le spectateur peut le porter à la croyance dans une « perspective dramatique²¹ ». Certes, la peinture est dangereuse, art de l'illusion, son discours peut être mensonger et se nourrir de faux-semblants, mais il peut aussi porter à faire le bien. L'image n'est donc plus seulement réservée aux ignorants, elle possède sa propre culture et peut s'adresser à un public de lettrés, comme le montre le développement de l'illustration des livres d'Heures destinés à une clientèle aisée. Gerson admet le rôle de l'image en tant qu'accessoire de la dévotion mais elle doit demeurer contenue dans des limites raisonnables, il critique vivement l'inflation des indulgences. L'ornement ne doit pas être recherché pour lui-même, il est le support de l'imagination du dévôt, pratiquée « *cum discretione et non nimis*²² ». La messe de saint Grégoire participe pleinement à cette floraison tardive des nouvelles images de la douleur christique.

19. M. Rubin, *Corpus Christi, The eucharist in the late medieval culture*, Cambridge, 1991.

20. Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle », in *Faire Croire, Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*. Rome 22-23 juin 1979, École de Rome. Rome. 1981, p. 131-146.

21. Lettre de Grégoire le Grand à Serenus, P.L.T. LXXVII, col. 1128.

22. Sixten Ringbom, « Devotional images and imaginative devotions. Notes on the place of art in late medieval private piety », *G.B.A.*, 1^{er} semestre 1969, t. 73, p. 165.

La Renaissance

La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630)

Olivier MILLET

Dans le genre dramatique de la tragédie la représentation du corps souffrant relève en droit d'une catégorie complexe, le *pathos*. La *Poétique* d'Aristote évoque le pathos sous un double jour. Il s'agit d'une

action [*praxis*] qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies représentées sur scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes choses du même genre¹.

Le pathos tragique se définit également par l'émotion qu'il suscite ; celle-ci relève, dans sa mise en œuvre, de la rhétorique, qui connaît bien ces mêmes passions comme ressorts affectifs de la persuasion. À partir de ce double aspect, nous évoquerons la présence sur scène et l'évocation du corps souffrant dans notre corpus en relevant la nature des événements dramatiques qui impliquent la souffrance corporelle. Nous examinerons parallèlement, en particulier en fonction des codes

1. *Poétique*, traduction de M. Magnien, Le livre de poche classique, 1990, XI (1452b), p. 121.

littéraires et culturels qui gouvernent leur expression, la façon dont ils sont utilisés dans le cadre d'une poétique du genre tragique, où la souffrance physique est subordonnée à l'expression d'une souffrance morale, pour dégager enfin ce qui nous semble être, plus qu'un thème, le fantasme autour duquel se noue la hantise de la souffrance, celui du « mort-vivant ». Nous nous appuyerons sur les tragédies de Garnier, celles de Montchrestien², et quelques autres pièces qui offrent des points de comparaison permettant de mesurer le principal phénomène qui affecte l'évolution du genre tragique humaniste (tragédie romanesque, tragi-comédie et pièces d'actualité politico-religieuse exclues) jusque dans les deux premières décennies du XVII^e siècle, la surenchère pathétique.

Des personnages sont mis en scène qui expriment leur souffrance morale en manifestant des symptômes physiques de celle-ci. Nous sommes dans le domaine des « passions », phénomènes qui se situent à la jonction de l'âme et du corps. D'autre part, des événements pathétiques sont soit mis en scène, soit, le plus souvent évoqués rétrospectivement par les personnages, dans des narrations mises dans la bouche d'un témoin, le plus souvent un messager. Dans les deux cas, ce qui frappe, c'est le caractère hautement prévisible, parce que culturellement ritualisé et littérairement codifié, des manifestations du corps souffrant.

En ce qui concerne les passions, nous mentionnerons d'abord le corps en deuil. Réagissant aux malheurs qui les frappent, les personnages adoptent presque toujours une attitude de deuil accompagnée de

2. Les pièces seront mentionnées d'après les éditions suivantes. Robert Garnier, éd. R. Lebègue, Les Belles Lettres : *La Troade, Antigone*, 1952 ; *Porcie, Cornélie*, 1973 ; *Marc-Antoine, Hippolyte*, 1974 ; pour *Les Juifves*, édition M. Hervier, Classiques Garnier, 1991. Montchrestien, *Tragédies (Hector, Les Lacènes, Aman, La Reine d'Écosse, David, La Cartaginoise)*, éd. Petit de Julleville, Plon, 1891. Jean de la Taille, *Saül le Furieux, La Famine ou les Gabéonites, Tragédies*, éd. E. Forsyth, Nizet, 1968. P. Matthieu, *Clytemnestre*, éd. G. Ernst, Droz, 1984. L. Des Masures, *Tragédies saintes*, éd. Ch. Comte, Nizet, 1932. Nous nous contentons de renvoyer, par un simple chiffre, à la page de l'édition indiquée. L'examen des pièces de Hardy, avec leur exhibition de scènes sanglantes, ne changerait rien aux données fondamentales dont nous allons faire état.

lamentations. La passion s'exprime généralement par une invitation, adressée à soi-même ou aux autres, à manifester cette douleur par une extériorisation physique dont les modèles se trouvent notamment dans la littérature tragique gréco-latine. Deux éléments sont nécessaires et suffisants : les pleurs, ou les sanglots, et les coups que l'on s'assène sur la poitrine. Éventuellement, les cheveux que l'on s'arrache peuvent compléter cette composition du corps souffrant. Antigone constate ainsi le deuil que mènent les chœurs des filles qui l'entourent :

Vous degoutez de pleurs, vos yeux en sont noyez,
Ne larmoyez pour moi, mes sœurs, ne larmoyez.
Pourquoi sanglotez-vous ? Pourquoi vos seins d'albâtre
Allez-vous meurtrissant de force de vous battre ?
(*Antigone*, 224 ; cf. *Troade*, 39) ;

les filles répondent alors :

Que nos cheveux retors / Sortent flotans dehors : / Que nos faces soient
teintes / de sanglantes atteintes.
// Que notre sein ouvert/ Soit d'ulcères couvert, / Que le sang en
degoutte, / Et tombe goutte à goutte. // Que sans cesse les pleurs /
Humectent nos douleurs, / Que jamais ils ne cessent, / Et l'un sur l'autre
naissent (224-225 ; cf. *Troade*, 23 et 24).

Retenons ici trois traits caractéristiques, fréquents dans le corpus. L'évocation des gestes du rite antique est complétée par la mention des seins « d'albâtre », qui provient de la topique laudative de la poésie amoureuse pétrarquiste. La rhétorique du blason hante dans nos pièces l'évocation du corps, ou plutôt de la beauté défigurés. Les « cheveux flotants » détruisent le réseau serré de la coiffure, souvent chanté par les *canzonieri*, et la mention du visage sanguinolent s'oppose implicitement à la blancheur rougissante du teint érotique³. Dans *Marc-Antoine*, la mention des manifestations du deuil de Cléopâtre succède, dans la bouche de Diomède, à l'évocation pétrarquiste de ses beautés

3. Pour un contre-blason appuyé, voir *Cornélie*, 234.

(45-46) : elles effacent le premier portrait, qui a été dressé selon les règles du genre. Poétiquement, la souffrance physique ne s'oppose pas ici au plaisir, mais à la beauté. D'autre part, la constatation d'Antigone donne lieu à une surenchère de la part des filles du chœur, par amplification rhétorique du thème, ce qui se marque d'une part par l'adjonction du troisième élément rituel, celui des cheveux, et surtout par le mouvement lyrique qui déploie les thèmes portés par les gestes. Ordinaire dans notre corpus, cette amplification par description analytique produit les effets suivants. Une souffrance morale d'abord soudaine se répercute de façon durable dans le corps en deuil, ainsi rendu lui-même souffrant. La violence du coup moral est à la fois célébrée comme lancinante, et elle peut être bercée (*cf.* le rythme métrique, strophique, répétitions et anaphores), comme si le corps transformé en plaie permettait — dans l'accord de l'âme et du corps — une sympathie de soi à soi-même. La liquidité des larmes absorbe en quelque sorte celle, d'abord nécessaire, du sang, et se confond avec elle, comme dans une cure homéopathique (« humectent ») qui a déjà valeur de consolation/adoucissement⁴. Cet état s'oppose à la rage ou fureur, qui s'exprime comme une opposition antipathique de l'âme et du corps ; il est plutôt l'apanage des chœurs en deuil, destinés à survivre ; enfin, il indique peut-être, en le mimant, la souffrance par sympathie éprouvée par le spectateur, qui délègue ainsi celle qu'il est invité à partager au corps spectaculaire du témoin qu'est le chœur (*cf. Lacènes*, 188).

Les tragédies bibliques peuvent jouer sur un registre rituel différent, inspiré de la civilisation biblique et où les coups qui ensanglantent n'apparaissent pas⁵. Dans *la Famine* de La Taille nous retrouvons les larmes et le « poil rompu », chez Montchrestien aux pleurs s'ajoutent les prières, la « crasse » apparaît, le dos est couvert d'une haire, le chef grison « couvert de poussière » rappelle la cendre des repentants (*Aman*, 255). Mais cette attitude d'un Mardochée est interprétée par les témoins comme la manifestation d'une « mélancolie » à laquelle il se

4. *Cf. Troade*, 21 ; *Marc Antoine*, 27-28 ; *Hector*, 68 : « aise » et « tourment » à la fois.

5. *Les Juifves* de Garnier combinent les deux registres (201).

laisserait emporter (256), ce que leur suggère notamment la mention préalable d'une « face » « palle et seche », et la comparaison du désolé avec un « mort parlant qui du sépulcre sort » : registre médical, et registre infernal viennent ainsi gauchir, en le modernisant, le motif biblique. Dans la *Clytemnestre* de P. Matthieu, grand amateur de signes cliniques, le « repentir » présente des traits assez proches :

L'ardeur du sang s'éteint,/ L'ouye se perd, l'œil devient triste et cave,/ Ridé le front et le visage have,/ De blanc le chef se peint (138).

Mais ces signes sont détachés des attitudes rituelles, car ils ne sont que le prodrome du remords comme rage (cf. 150).

Dans les pièces tardives, on insiste de plus en plus sur l'idée que le corps représente⁶ par des signes visibles la violence humorale de la passion. Voici le désespoir d'Œdipe, en 1614⁷ :

Sa cholere excessive il portraict en sa face,
La douleur qui le point luy sort par le dehors,
Une froide sueur luy descend par le corps (23 v°).

Avant même qu'il se les arrache, ses yeux sont déjà exorbités (*ibid.*).

Autre passion qui se manifeste corporellement, la peur ou l'angoisse partagent avec l'effroi et l'horreur, celle qui par exemple accompagne les récits horribles du messager, des symptômes physiques stéréotypés. La poitrine bat de façon pénible, ce que la mention d'un pouls irrégulier ou nul peut préciser ; le sang se « glace » ; une sueur froide envahit la face ou le corps entier ; les forces manquent aux membres (*Antigone*, 234 ; *Lacènes*, 161 ; *Hector*, 18 et 20 ; *Clytemnestre*, 71-72). La face peut pâlir (*Troade*, 99). Liste de symptômes, qu'il faut souvent interpréter, en l'absence du terme propre pour nommer la passion, comme

6. Jean-Édouard Du Monin, *Le Phœnix*, Paris, G. Bichon, 1585, [*Orbec-Oronte*], p. 83 : « Quel non preveu pinceau d'une couleur si promte [...] », métaphore maniériste reprise p. 85.

7. Jean Prévost, *Les Tragédies et autres œuvres poétiques*, [*Edipe*], Poitiers, J. Thoreau, 1614.

une désignation de la peur ou de ses équivalents. Leur manifestation dans le corps d'Andromaque (*La Troade*) suffit d'ailleurs à apprendre à Ulysse que celle-ci a peur, en l'occurrence pour son fils Astyanax. Même en présence du terme propre, l'énumération des signes reste analytique, et elle ne laisse guère place à l'expression d'une perception synesthésique du corps propre. Mais le rythme métrique et syntaxique, et la répétition lancinante de certains mots, peuvent suggérer cette perception, celle d'une angoisse lancinante qui ébranle les sens et les membres (*Antigone*, 234). Réduite à des signes, la peur dont le corps est le théâtre reste elle-même un signe, qui indique en quelque sorte de façon ponctuelle la tonalité des propos qui vont suivre. De même, la pâmoison, si fréquente dans nos pièces, et qui peut servir à marquer la fin d'un acte (*Lacènes*, 184). Liés à l'attente, la peur et l'effroi ne sont qu'une première étape, qui prépare à d'autres manifestations du corps souffrant, plus durables et plus adaptées à l'expression rhétorico-lyrique de la sensibilité, le deuil ou la rage.

L'amour, au contraire, permet des manifestations très riches et durables du malaise corporel. Ici se combinent, comme dans la lyrique amoureuse de la Pléiade, les expressions psycho-physiologiques empruntées au langage pétrarquiste, à l'élégie érotique latine, et à la pathologie médicale et philosophique de cette passion. Le David de Montchrestien, amoureux de Bethsabée, présente des symptômes externes et internes évidents dont la description, encore que poétiquement stylisée, est encore plus directement clinique que ceux de la Phèdre d'un Garnier imitant Sénèque. Corneille, à une époque où l'on sera plus respectueux de la bienséance, surtout en matière de sujet sacré, en sera d'ailleurs choqué (*Montchrestien*, 306). Insomnie, yeux brûlants, teint « terni, livide et jaunâtrement blanc », « esprits animaux épuisés », « cervelle cuite » et os « épuisés de leur moëlle » affectent le « patient qui se plaint fort », comme le dit l'*Avis au lecteur* (304). Ces précisions invitent les spectateurs à déchiffrer l'apparition sur scène du personnage selon des codes littéraires et médicaux, et ont aussi valeur de didascalie. Le plus souvent, il est impossible de discerner l'indication littérale de symptômes physiques, de l'expression imagée et hyper-

bolique, elle-même signe linguistique d'une passion qui affecte simultanément le corps et l'esprit. P Matthieu se distingue par le rôle obsédant que jouent dans sa *Clytemnestre* les comparaisons et les métaphores empruntées au langage médical. « Épilepsie », « ophtalmie », « fièvre », « ulcère », « chancre » « cachexique corps », « plaie renaissante » etc. Ces ornements poétiques rappellent le caractère concrètement physique des passions. Mais en même temps, ils indiquent en creux les limites imposées à la représentation de la souffrance par une certaine bienséance : difficile à représenter corporellement ou décemment par les acteurs, elle est figurée au moyen de ces similitudes hyperboliques. Peut-être ne faut-il pas exagérer cependant ces contraintes. Les amours tragiques, quand ils sont forcenés, exploitent sans doute en vue d'effets scéniques ce langage, et on insiste sur le spectacle physique offert par la possédée (*Hippolyte*), spectacle qu'une comparaison exprimée par le chœur invite à déchiffrer, et peut-être à jouer, selon la stylisation du rite dionysiaque :

Comme une Ménade troublée/ Hûlant d'une voix redoublée./ Fait, yvre,
mille ardens efforts/ Des pieds, des mains, de tout le corps/ [...] Celle-là
forcène en la sorte./ Voire d'une fureur plus forte (171 ; cf. pour le
désespoir *Porcie*, 137).

D'autre part, en racontant l'histoire d'amants infortunés qui vont finir leur vie dans le sang, la tragédie confère aux réseaux de thèmes et d'images de la topique lyrique un poids narratif et les leste d'une réalité concrète en les intégrant à des situations dramatiques. Misères physiques de la mélancolie amoureuse, signes de désespoir, agonie et mort deviennent « réels » à travers les récits des protagonistes ou des témoins. Le sang devient, avec la mort des amants, une réalité susceptible de couler effectivement. Les larmes d'amour versées par une Cléopâtre peuvent ainsi à appeler échanger leur qualité d'humeur vitale avec le sang : « Que le sang sorte donc de ma lampe jumelle », hyperbole métaphorique qui va trouver quelque vers plus loin une sorte de réalisation métonymique, lorsque les « soupirs sanglotans » de l'héroïne accompagnent le geste final du suicide. De même pour le

motif de l'empoisonnement amoureux, qui domine la *Cartaginoise* de Montchretien. D'abord évoqué par Mégère comme instrument de pure torture destructrice, à côté du feu et du fouet, susceptible de « suffoquer l'esprit, boire le sang des veines, brûler les intestins » (133), le poison réapparaît ensuite, à propos de l'amour de Massinissa pour Sophonisbe, comme un « venin brûlant » qui passe des yeux au cœur etc. (135-138). Lorsque l'héroïne reçoit à la fin le poison que lui envoie son amant, il sera inutile de décrire les effets physiques de l'empoisonnement qui la tue sur scène : les images précédentes ont acquis par anticipation une valeur de commentaire — sinon de didascalie — de l'action dramatique. Les tragédies où le thème amoureux est dominant permettent dans ce cas à la fois de porter à son point paroxystique la phraséologie des tortures physiques engendrées par la passion amoureuse, de vérifier ensuite la pertinence littérale du langage imagé traditionnel qui exprime cette passion, et de mettre en scène la destruction des corps sans se départir d'une noblesse abstraite dans l'évocation de la souffrance physique.

Sur un autre plan, qui n'est plus celui des passions, mais celui des souffrances infligées violemment au corps, notamment au moyen d'une arme ou d'un instrument de supplice, il y a représentation du corps souffrant sans expression de la souffrance. Il s'agit en général (avec l'exception notable de Hardy), on le sait, de récits, sauf dans le cas des suicides, qui peuvent être admis sur la scène. Mais ce n'est pas le mode du récit qui empêche par lui-même l'expression de la souffrance. Son absence doit être attribuée au registre épique qui conditionne l'évocation héroïque des personnages en train de succomber. L'objectivation physique nécessaire au grandissement épique exclut en particulier toute mention concernant la sensibilité ou les résonances subjectives de la souffrance. Cette objectivation peut être renforcée par une idéologie stoïcienne qui exclut, au moment ultime, la plainte subjective sur la misère physique, signe et source de faiblesse ; ainsi, le récit du suicide de Porcie qui avale des charbons ardents insiste sur les détails matériels de l'acte sans aucun écho à la souffrance :

Et tombant renversée,/ Nous fit bien presumer qu'elle fut trespassee
(137).

Dans le seul cas de l'*Hector* de Montchrestien, le terme « sentir » apparaît à propos du héros-victime, suivi d'un détail physique qui nous semble exceptionnel :

Il sent le coup au ventre, / La part où le nombril dedans soy-mesme
rentre
[...]
Il sent echapper son ame par sa playe (63).

Encore s'agit-il dans ce cas de la conscience que le héros éprouve que la vie lui échappe, même si l'évocation du nombril qui « rentre » suggère une sensation aiguë du corps atteint dans sa sensibilité intime. L'acte se décompose toujours en trois éléments : mention de l'arme qui pénètre le corps, en général jusqu'au « pommeau », mention du corps (*Cornelie*, 231), ou mention générique de la partie du corps pénétré, et, en particulier dans le cas des meurtres, évocation du sang qui noie le corps voire tout l'espace (*Lacènes*, 159), ou ensanglante l'arme. Les variations sur ce schéma sont minimales, et seulement amplifiées par une pièce tardive comme l'*Œdipe* de Prévost (23 v^o). Par exemple, l'arme peut « cheminer », et traversant la « poitrine » atteindre les « rognons » (*Antigone*, 182). La Polyxène de Garnier offre au sacrificateur le choix entre sa poitrine et son « gosier », mais nous ne saurons pas quelle partie du corps atteint le « glaive poignant » qui « va baignant » « dans le sang de la vierge » (*Troade*, 101) : la mort n'en est que plus « honnête ». La dignité héroïque est sauvée même dans le cas de la profanation du corps royal de Marie Stuart (106). La valeur symbolique du geste meurtrier efface la réalité concrète du corps, ce qui s'effectue au moyen de la métonymie ou de la synecdoque, alors que la métaphore et la comparaison règnent dans le cas des symptômes de la passion. Ce qui compte, c'est d'une part la valeur de spectacle de la scène⁸, prépa-

8. *Lacènes*, 198-199 ; *Antigone*, 222 ; *Troade*, 89 ; *Juifves*, 253.

ratifs et conséquences funèbres compris, scène que les témoins ou les messagers invitent à voir ou à se représenter comme tel. Les épithètes significatives jouent ici un rôle essentiel. Ainsi, la qualité objective des aiguilles qui vont crever les yeux de Polymestor — « bien poignantes » — tient lieu de notation de la sensation poignante subie par le supplicié (*Troade*, 119). D'autre part, la souffrance physique est immédiatement transcrite dans un registre moral : la main supplicante est souvent « cruelle », le poignard « outrageux ».

Les supplices comme tels sont donc décrits de façon très ponctuelle, sauf dans les pièces tardives qui insistent par les figures de la description (analyse des gestes) et de l'accumulation (tortures successives), mais toujours à propos des éléments objectifs, eux-mêmes teintés d'appréciations morales (*Aman*, 242 ; *Famine*, 137). Les morts guerrières obéissent au même principe d'objectivation épique, même si la bataille ajoute une dimension d'accumulation désordonnée, de corps à corps animalisé et de carnage qui démembrer les corps (*Porcie*, 119 ; *Cornélie*, 228). L'imitation de Lucain par Garnier le conduit à accumuler les détails physiques macabres : cervelle sortie qui « tremblottoit », « mourantes mains [...] soutenant « leurs boyaux qui trainoient » etc. Dans cette table de dissection, ce sont les gestes et les cris qui signifient directement la conscience souffrante (*Cornélie*, 230). Mais celle-ci est surtout représentée à travers la suggestion d'un corps collectif des guerriers (*Porcie*, 60, 74) déformé par les coups échangés ou étouffé dans de monstrueuses étreintes.

Dans le cas de supplices plus complexes ou exceptionnels, Hippolyte par exemple, victime du monstre marin, subit une défiguration progressive. Décrite de façon détaillée par Garnier, elle est plus que jamais un spectacle qui débouche sur la conclusion attendue : « sa belle âme le laisse » (p. 195). C'est une beauté qui a été déchirée, comme le rappellera Phèdre (198-199), pas un corps sensible doué d'une conscience de soi, alors que chez Sénèque ce portrait qui se défait progressivement était susceptible de rester « toujours palpitant » dans

son supplice⁹. Dans les pièces tardives, la défiguration est décrite avec un luxe de détails analytiques, comme l'aveuglement du héros de l'*Œdipe* de J. Prévost, dissection qui s'étend sur 18 vers : extraction des organes, dévastation systématique des chairs pour vider les orbites, « nettoyage » final (23 v°). Une seule fois, le mot « sentir » apparaît, dans une métonymie qui porte sur la fureur. Une pièce biblique comme la *Famine* de Jean de la Taille présente un cas exceptionnel : la crucifixion des fils de Saül donne lieu à un récit qui intègre au point de vue ordinaire du spectacle pathétique comme un écho des souffrances éprouvées par les victimes :

On leur pertuize, hélas, d'un fer pointu les pieds
Et l'une et l'autre main, si fort [...]
Le bois geint sous l'acier [...]
[...] misérablement à la croix tourmentez
Quand elle vit leurs chefs qui sur l'épaule chéent,
Leurs visages mourans, et leurs bouches qui beent
A la mort, et les yeux qui nagent à leur fin
[...] (160)¹⁰.

La surimposition de l'image du Christ en croix suggère une agonie vécue subjectivement. Les autres pièces bibliques du corpus me semblent sinon relever d'une pudeur presque puritaine dans l'évocation des souffrances physiques (Des Masures fuit soigneusement les détails pathétiques), ou bien illustrer les *topoi* ordinaires du genre tragique (La Taille, Montchrestien).

Enfin, dans le cas la description de désastres collectifs comme la peste ou la famine, nous avons affaire à des listes de symptômes, parfois très développées comme dans l'*Œdipe* de Prévost, mais la tradition littéraire de la description de la peste nous met en garde contre

9. Notation que l'on ne retrouve qu'une fois dans notre corpus, dans l'*Orbec-Oronte* de Du Monin (115 v°).

10. Ces détails ne se trouvent pas dans la source de la pièce, Flavius Josèphe, qui mentionne simplement le supplice du gibet. Cf. l'*Antigone*, où c'est aussi la contemplation du visage de la mourante qui suggère sa douleur (242).

l'idée d'une observation réaliste. La description de la famine, chez La Taille, est mise dans la bouche du chœur : c'est une pure *descriptio* (113 ; cf. *Juifves*, 188).

L'effacement des traces subjectives de la souffrance résulte de la poétique du genre, qui s'attache davantage aux résonances mentales de la souffrance physique qu'à l'expression sensible de celle-ci. Les images de la souffrance physique sont répercutées de façon obsédante par deux procédés majeurs. Le premier réside dans la dissémination, tout au long de la pièce, du champ sémantique corporel et sensible appliqué à la souffrance morale. Polynice est « espoind » d'un regret misérable (*Antigone*, 171), le « creve-cœur » est celui qu'on produirait « en nous arrachant nostre cœur » (*Troade*, 37), etc. Les pièces frénétiques ou tardives renchérissement aussi dans ce registre, comme elles le font dans la description objective des supplices. Dans l'*Orbec-Oronte*, Oronte déclare : « Je sens en ma poitrine entrer une aspre main, / Qui m'entraîne le cœur de son croc inhumain » (81 v°) ; les mots « daguent » l'interlocuteur (114), etc. Le messager qui va raconter les atroces supplices subis par cette victime et par son fils déclare : « O sanglants trets fichés dans le but de mon âme », ce qui annonce le spectacle « énormément étrange » des deux couteaux enfoncés dans le crâne des victimes.

Il y a d'autre part les effets d'anticipation dont un Garnier joue admirablement dans la *Troade*. Le projet du supplice d'Astyanax y est annoncé sobrement par Ulysse à la mère de l'enfant :

On devoit votre fils, tiré d'entre vos bras,
Monter sur une tour et le rouer en bas (p. 53).

Ce spectacle menaçant est alors *imaginé* par la mère, en deux temps :

Pourras-tu voir son corps eslané d'une tour
Pirouetter en l'air de maint et de maint tour :
Puis donnant sur un roc d'une cheute cruelle,
Se moudre, se broyer, s'écraser la cervelle ? (55) ;

Que de cet enfaçon ils tirent les entrailles,
Et rouges de son sang en battent les murailles,
Escarbouillent son chef contre un rocher froissé (57).

Cette deuxième image n'aura pas de correspondant dans le récit ultérieur du messager. Le meurtre, qui finit par se produire après avoir été annoncé brièvement (« On l'a précipité du feste des murailles », 90), peut alors faire l'objet d'un long récit où le supplice lui-même est réduit comme d'habitude à une brève information :

L'enfant [...] s'elance de la tour
Sur le dos des rochers.

raccourci qui fait l'ellipse de ce qui avait déjà été imaginé, et analysé par Antigone. Le messager poursuit en décrivant minutieusement le corps déchiqueté d'Astyanax, mais le résultat — un cadavre pulvérisé — tient lieu d'évocation de la souffrance subie par l'enfant. La mère peut alors qualifier ce meurtre en reportant ce résultat sur l'acte qui l'a produit : « Meurtrir ce pauvre enfant ? le faire torturer [...] ? » (94). Ainsi, les souffrances d'Astyanax font l'objet d'une double description, au demeurant purement objective, par prolepse puis par analepse, et n'affectent, si je puis dire, que la sensibilité de la mère. Ce type de structure, plus ou moins développée (*David* ; *Hector* ; *Lacènes*) est général dans nos pièces : en l'absence d'une représentation scénique des faits sanglants, les épisodes de récit, produisent, par la disposition fonctionnelle des éléments d'information qui les précèdent ou les suivent, une représentation du corps souffrant des victimes qui intéresse essentiellement l'esprit des autres personnages.

C'est pourquoi aussi, la souffrance tragique peut devenir l'objet d'un fantasme, dans lequel je verrais volontiers la clef du pathos tragique à cette époque. Éprouvée dans un corps passionné ou supplicié, elle appelle, chez les bourreaux ou les victimes, une réalisation absolue, signifiée par le thème infernal qui en projette la réalité sur un plan surnaturel. L'existence infernale est envisagée, dans la passion suprême

de la rage (haine et vengeance) qui déchaîne les puissances d'en-bas, ou en appelle à elles, comme un mode d'existence portant à son extrême limite la capacité de souffrir, et où la vie corporelle, dans la mort elle-même, serait définie comme souffrance à l'état pur. Sur le plan dramatique, l'omniprésence des figures infernales héritées de la tragédie antique permet la représentation ou l'évocation de corps souffrants cloués dans leur supplice (catalogue des damnés de la mythologie), en particulier en début ou en fin de pièces. Les Furies viennent déchaîner, avec les passions, les tourments corporels, ceux-ci étant le strict équivalent de celles-là. L'ombre, notamment protatique, du revenant qui vient hanter les vivants, combine les qualités suivantes. Substance sans corps, souvent fantôme d'un assassiné ou d'un meurtrier, elle continue d'éprouver cependant les passions et l'horreur physique qui affectaient le sujet vivant ; elle éprouve généralement en enfer un châtement « physique » perpétuel : ici aussi, expression de la passion et langage de la torture se confondent. Par leur fonction dramatique, ces figures signalent d'emblée la destination infernale de leurs victimes : celles-ci sont vouées à partager dans la mort l'état de souffrance ultime, définitif et absolu, incarné par ces bourreaux. Dans les pièces à sujet biblique ou d'inspiration chrétienne également, un enfer dont l'évocation est colorée par la même tradition littéraire peut s'ouvrir devant le pas des héros malheureux (*La Famine*, *Juifves*, *Aman*). Je n'insisterai pas sur la nature des supplices en question : leur répertoire topique et leur expression phénoménologique n'ajoutent finalement rien aux manifestations de la passion supplicante ou de la torture infligée à un corps. En ce qui concerne les ombres, nous savons qu'elles se présentent sur scène comme des morts vivants, plus précisément des cadavres qui éprouveraient dans leur charogne animée les souffrances qui ont provoqué leur perte, à quoi s'ajoute l'horreur du corps défiguré : blême et décharné, soufflant, plein de crasse et de sang, œil creux, linceul « saigneux » et déchiré, corps pourri, « souillard » et « noirci de la terre¹¹ » ; ou port triste et dolent, yeux cavez de larmes, nez mi-rongé,

11. *Tragédie* de Piérard Poulet [*Charite*], Orléans, F. Hotot, 1595, p. 55.

front blême et parcourue de rougeurs, os perçants la peau, squelette décharné, membres vacillants (*Lacènes*, 161).

Ce fantasme du mort-vivant commande largement le pathos de la souffrance tragique. En effet, ombres et Furies incarnent l'état ambivalent dans lequel les héros malheureux se décrivent souvent eux-mêmes : ni morts, ni vivants, conjuguant la capacité du corps matériel et sensible à souffrir, et l'éternité immatérielle qui réduit l'existence terrestre en cauchemar spirituel. D'une part l'existence corporelle et terrestre est vécue comme une expérience anticipée de l'enfer, avec les motifs de la « gehenne » et de l'emprisonnement (*Troade* : 71, cf. 69 ; 81 ; *Juifves*, 173). Ce motif peut s'inscrire dans une perspective dualiste, d'inspiration platonicienne ou chrétienne, selon le topos *sôma/sèma*. L'existence corporelle, source du mal, est alors identifiée au principe de la souffrance, et la mort envisagée comme une libération (*Antigone*, 222 ; *la Reine d'Écosse*). Mais la quête du repos dans la mort est ambiguë, puisque l'enfer signifie aussi le contraire du repos (*Antigone*, 182). D'autre part, les alliances de termes expriment le paradoxe d'une mort vivante, qui définit le comble de la souffrance, qu'elle soit infligée par une vie qui dure trop :

je vivois en la mort, mais je meurs en la vie (*Lacènes*, 186)

ou par une mort refusée (*Juifves*, 218), ou déplorée dans le cas du supplice de l'enterrement du vivant :

J'entre vive en ma tombe, où languira mon corps,
Mort et vif, esloigné des vivans et des morts (*Antigone*, 223).

L'appel de la mort apparaît aux enragés comme la seule solution de leurs maux parce qu'elle leur permettra de réaliser de façon paroxysmique l'état que leur corps et leur passion actuelle anticipent (*Antigone*, 138-139). Souffrances physiques, passions morales et peines infernales sont envisagées comme les divers aspects d'une même réalité, celle de

la présence de l'enfer sur la terre comme celle d'une descente aux enfers.

Enfin, sur le plan idéologique, la représentation des figures infernales, Furies ou revenants, héritée de la tragédie antique, rejoint les conceptions et les hantises chrétiennes du surnaturel démoniaque, systématisées à la même époque, avec un pic autour de 1590, par les spécialistes de la question, qui exploitent notamment, pour étayer la croyance au retour sur terre des âmes en peine, les témoignages poétiques et dramatiques de l'antiquité païenne¹². La description qu'ils donnent dans leurs traités de l'apparition de ces substances sans corps, capables de souffrir corporellement, permet de compléter les images scéniques que j'ai mentionnées, et correspond au langage de nos pièces. Mais c'est surtout le thème-clef de la souffrance tragique, celui d'une communion monstrueuse des principes de la vie et de la mort, communion déjà vécue ici-bas et destinée à s'éterniser dans l'au-delà de la mort, que l'on retrouve chez les démonologues. De ce point de vue, le reflux des spéculations en la matière, dans les années 1620, accompagne sur le plan littéraire le renouvellement de l'esthétique tragique qui s'effectue notamment à partir d'une application nouvelle des principes de bienséance et de vraisemblance ; mais le statut de la souffrance, avec l'enjeu surnaturel qu'elle implique dans nos pièces, s'est trouvé également transformé, au bénéfice d'un plus grand « naturel ». En particulier, l'effet de *patch-work* que produit dans nos pièces, pour l'expression de la souffrance, l'utilisation des registres et des *topoi* que j'ai signalés, sera progressivement effacé. D'autre part, après Hardy, la terreur reprendra progressivement ses droits sur l'horreur, et, comme le dit Gombauld en 1658, l'on découvrira que « la cruauté même [...] contribue à la douceur du spectacle¹³ ». Plus précisément définie en fonction du principe esthétique de la délectation, la tragédie renoncera

12. Voir à ce sujet notre communication « L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », Colloque de Nancy *Ruptures, doutes, tourments aux XVI^e et XVII^e siècles*, Champion, 1995.

13. J. Ogier de Gombauld, *Les Danaïdes*, Paris, A. Courbé, 1658.

alors à la représentation fantasmagorique du corps souffrant, au profit d'une nouvelle cruauté. Des pièces encore « infernales » comme la *Niobè* de N. Frénille (1632) ou les *Danaïdes* de Gombauld illustrent déjà cette évolution, pour ne pas mentionner le renouveau sénéquien des années 1635 (cf. la *Médée* de Corneille), qui utilise le modèle antique dans un esprit libéré de ces accents hyperboliques et surnaturels.

Au total, durant la période concernée, la souffrance corporelle semble inscrite plutôt que ressentie dans le corps. D'autre part, elle sollicite davantage l'imagination que le regard, en raison des registres littéraires qui la désignent plutôt qu'ils ne l'expriment, et de la disposition habile des éléments qui disséminent son évocation tout au long des pièces. Ritualisée, stylisée et hyperbolisée, elle devient enfin fréquemment le signe d'un inquiétant empire du mal, où convergent réminiscences antiques et obsessions modernes.

La littérature portugaise, miroir de l'âme dolente : réflexions sur le *corpus dolens*

Yvonne DAVID-PEYRE

Le concept de la douleur implique une hiérarchie qui va de la douleur éphémère et supportable à la douleur répétée, récurrente, en un mot insupportable. Le praticien évoque pour sa part les douleurs exquises, térébrantes, erratiques, fulgurantes, gravatives, pongives, pulsatives, tormineuses, chacune caractérisant des affections spécifiques¹. Il n'est pas de véritable souffrance lorsque la douleur, même fulgurante, passe comme un éclair. Qui dit souffrance introduit la nécessité d'une force d'âme que tout patient n'a pas. Souffrir (lat. *sufferire*) signifie endurer et subir, de même que le patient (lat. *patior*) est le malade qui subit et supporte tant bien que mal sa maladie, réagissant selon des caractéristiques animiques ou corporelles différentes selon son pathos. D'où la nécessité d'un vocabulaire nuancé, difficilement interchangeable, ce qui rend parfois les traductions délicates et imprécises.

1. Garnier et Delamarre, *Dictionnaire de termes techniques de Médecine*, 1^{re} éd. Paris, Maloine, 1956.

C'est au Portugal qu'il m'a été donné de trouver chez un même auteur les définitions les plus exactes concernant, non la maladie qui n'est pas le véritable objet de ces réflexions, mais le mal-être que laissent dans l'âme ou dans l'esprit la fatigue physique, la solitude ou la lassitude morale suscitées par des affections corporelles négligées ou mal jugulées. L'auteur de l'ouvrage intitulé *O leal Conselheiro*², écrit entre 1435 et 1437, est le roi D. Duarte de Portugal. Riche en enseignements, parfois livresques mais dans une triple tradition cicéronienne, sénéquiste et augustinienne³, ce texte est surtout le reflet fidèle et personnel d'une expérience livrée en tant qu'*exemplum* à la réflexion des familiers de la Cour. Duarte dut assumer, jeune encore, la lourde responsabilité d'un royaume en guerre décimé par la peste, alors que son père D. João I se battait au Maroc et que son frère Fernando dit le Saint était fait prisonnier comme otage. Ce dernier devait, après avoir subi les pires sévices, y mourir ; après quoi il fut pendu nu et attaché par les pieds aux créneaux de la muraille de Ceuta. J'ai étudié à deux reprises la neurasthénie dont était victime D. Duarte sous le choc de ces deuils répétés et de travaux accablants. La peur de la mort devenait chez lui une psychose et il fallut celle de sa mère alors que le Roi s'embarquait pour l'Afrique, et que la peste s'attaquât à la reine, pour que se produisît un choc psychologique tel qu'il libéra D. Duarte de cette peur. On laissera de côté la mélancolie que de nombreux chapitres évoquent

-
2. *LEAL CONSELHEIRO / o qual fez / DOM EDUARTE / Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta* / Edição crítica et anotada, organizada por Joseph M. Piel ; e preparada pela Faculdade de Letras de Coimbra, sob o patrocínio do Instituto para a Alta Cultura. Livraria Bertrand, Lisboa, 1942.
 3. Cicéron et Sénèque sont ses deux principales références non chrétiennes, dont les principaux ouvrages se trouvaient dans sa bibliothèque (cf. Joseph Piel, *op. cit.* p. 414-416). Nous citerons *Définitions* et *Tusculanes* III, IV et V. Ce qui réunit Cicéron et Duarte est l'analyse du chagrin (*aegritudo*) et de la tristesse (*tristitia*). L'influence de Sénèque est moins importante que celle de Cicéron, tous deux traduits à l'époque en espagnol ou en portugais. De Sénèque, il cite surtout le *De ira* et les *Lettres à Lucilius*. Lire à ce sujet de Robert Ricard, *Études sur l'Histoire morale et religieuse du Portugal*, Fund. Gulkbenkian, Paris, 1970.

soit en clair soit en filigrane, au profit de ce que l'on considère comme spécifique au Portugal : la *saudade*⁴.

On rappellera simplement ici que ce mot n'est pas un dérivé de *sauve*, du latin *saluta* = santé. Qu'est-ce que saluer = *saudar*, sinon souhaiter la santé ? Cette dérivation du sens était tentante, puisque *saudades* peut signifier, encore de nos jours, *saudações*, *cumprimentos* à la fin d'une lettre. *Saudade* était alors orthographié *soidada*, *soydada*, car c'est de *solitate*, bas latin de *solitudo* que dérive ce mot. Or depuis le roi-troubadour Dom Dinis, le thème de la solitude, aussi bien charnelle que morale, ne cesse d'être privilégié par les poètes, non seulement du Portugal mais aussi de l'Espagne⁵. Chez tous les poètes qui s'en sont inspirés, l'on sent une douleur, une souffrance réelle, dont l'écho nous arrive encore à travers les *soleas* andalouses : souffrance de l'âme ou du cœur, perte d'un être aimé ; ambiguïté aussi, car quelle est la part de la souffrance d'un corps frustré et celle d'un cœur dolent ? Cela nous conduit à analyser l'ambivalence de la *saudade*. La solitude et la souffrance qu'elle génère sont dues au départ de l'être aimé, plus encore à un double déchirement — de qui s'en va et de qui reste seul. Et Dieu sait si les occasions étaient nombreuses : l'éloignement passager (guerres), temporaire (croisades), hypothétique (navigations et découvertes). On rappellera que la solitude intérieure était telle sur les nefes et les galions qu'il était recommandé d'embarquer, non seulement un chirurgien barbier, mais quelques marins sachant jouer d'un

4. Il a été beaucoup écrit sur la *saudade*. Mais c'est D. C. Michaelis de Vasconcelos qui en a donné l'évolution linguistique et historico-littéraire, dans *A saudade portuguesa*, Porto, 1914.

5. Dans son *Esaiio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*, publié dans l'ouvrage *Poesia e Drama*, Gradiva, Lisboa, 1990, Antonio José Saraiva résume ainsi l'analyse qu'il propose de la *saudade* : « Et ainsi nous touchons du doigt l'essence même de la *Saudade*. Dans sa plus limpide expression, la *saudade* est la projection du Désir dans la distance. Projeté dans le temps, le désir fait surgir dans le passé ou l'avenir un monde de perfection idéal qui sert de refuge ou de consolation à la misère du présent : projeté dans l'espace, il peuple les mers d'îles enchantées d'où viendra un Roi Arthur ou un D. Sébastien, pour libérer un peuple entier de l'humiliation et de la tristesse. Ainsi le Désir est toujours distant, de même que les montagnes ne se montrent bleues et aériennes que de loin » (p. 114-115) (N. trad.)

instrument. C'est dans ce climat qu'intervient la « douce remembrance », souvent douce-amère, parce qu'évocatrice d'images heureuses, mais aussi de l'absence qui exacerbe le désir jusqu'à la douleur poignante⁶. État tout différent de celui qui caractérise la mélancolie érotique, — le mal d'amour⁷ et son cortège de symptômes paroxystiques⁸.

Les poètes se sont inspirés de ce mal-être, sourd et lancinant, dès que les aventures maritimes sont devenues au Portugal un fait sociologique qui a marqué les relations amoureuses : corps et âme frustrés, souffrants mais non malades ; et les troubadours qui circulaient dans toute l'Europe méditerranéenne en furent les vecteurs au Moyen Âge : la première peste, les famines et les guerres y apportaient une part non négligeable !

C'est, semble-t-il, Duarte de Portugal qui, le premier, analysa les différentes espèces de tristesse prêtes à aggraver des symptômes considérés d'abord comme sans gravité, ce qui fut le cas du fils de D. João. Dans l'ouvrage cité écrit entre 1435 et 1437, et pour lequel il demanda la collaboration des lettrés de la Cour, D. Duarte utilisa des notes prises au jour le jour⁹, afin d'illustrer les différentes espèces de tristesse qu'il est indispensable de définir. Ainsi

a tristeza (tristesse) remplit le cœur continuellement
o nojo (chagrin) est passager
o desprazer (déplaisir) est divers suivant les raisons qui le causent
o pesar (douleur) est plus profond, plus lourd
o aborrecimento (aversion) plus instinctive

-
6. Cf. Antonio José Saraiva, *ibid.* « Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo ».
 7. D. Duarte sait fort bien faire la différence et n'accepte nullement des médecins les conseils repris depuis l'Antiquité concernant la mélancolie érotique.
 8. Cf. Jacques Ferrand l'Agenais, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou Mélancolie érotique*, Toulouse 1610, ainsi que Massimo Ciavolella, « *La malattia d'amore* » *dell'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma, 1976.
 9. Cf. Joseph Piel, *op. cit.*, Introduction.

o enfadamento (asthénie) un aspect complexe où l'influence du corps et de l'esprit se rejoignent
a sanha (fureur) n'accompagne que rarement les autres sentiments précités.

Mais D. Duarte souligne que « ceux-ci sont différents des autres bien qu'on ait coutume de les employer improprement alors que ceux qui utilisaient de telles distinctions dans le vocabulaire savaient en percevoir la réalité¹⁰ ». C'est ainsi que la *saudade* n'est pas une conséquence de chacun des sentiments définis par D. Duarte. « Elle remplit le cœur à travers le cœur et non à travers la raison, en privilégiant chagrin et tristesse. Or pour comprendre cela il n'est pas nécessaire de lire des livres, car peu nombreux sont ceux qui abordent ce sujet ; mais que chacun lisant ce que j'écris, considère son cœur ainsi qu'il a pu le ressentir à diverses occasions : il pourra ainsi constater que je suis dans la vérité¹¹ ». D. Duarte est le premier, ainsi que le précise Joseph Piel¹², à observer que le mot *saudade* n'a pas d'équivalent dans les autres langues. Peut-on invoquer la maladie ? Non. D. Duarte décrit avec la même perspicacité, le même choix des expressions, ce que l'on appelle mélancolie qui, elle, peut dégénérer, si l'on n'y prend pas garde, en une affection décrite par la médecine ancienne¹³. C'est que D. Duarte évoque son cas personnel, sur lequel nous nous sommes arrêtée naguère¹⁴. Il ne se penche pas sur la mélancolie érotique qui lui est parfaitement étrangère, mais il y fait une courte allusion pour en rejeter la thérapie en cours à l'époque. Les écrivains se chargeront de développer ce thème que le roi Seleucus rendit célèbre.

10. *Ibid.*, p. 94.

11. *Ibid.*, p. 95.

12. *Ibid.*, note 1.

13. Cf. Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. et présentation de J. Pigeaud, Paris, 1988.

14. Y. David-Peyre, « Neurasthénie et croyance chez Duarte de Portugal », in *Arquivos do Centro Cultural português*, Fund. Gulbenkian, Paris, 1988 ainsi que « D. Duarte, Roi du Portugal, Une névrose exemplaire », in *La mélancolie dans la relation de l'âme et du corps, Littérature, médecine et Société* n° 1, Université de Nantes, 1979.

La volonté de D. Duarte fut remarquable. Appliquant les conseils de Cicéron fort affligé de la mort de sa fille Tulliola, ceux d'un autre malade célèbre, Sénèque, et les enseignements de l'Église, il parvint à reprendre le dessus. Mûri, aussi par la mort de sa mère qu'il aimait tendrement¹⁵. Malheureusement Ferdinand le Saint mourait dans les conditions que l'on sait et une grave rechute aggravée par l'endémie pesteuse, la chaleur caniculaire et la fatigue physique causa la mort de D. Duarte, alors Roi de Portugal.

Mon second exemple sera pris chez le plus grand homme de théâtre du Portugal, Gil Vicente, alors que l'art dramatique du Moyen Âge laisse la place à des représentations plus profanes, où la variété et le caractère des personnages s'affirment et où les thèmes s'enrichissent à la fois de la tradition et de l'actualité¹⁶.

Nous avons choisi la *Comedia de Rubena*¹⁷, exemple curieux qui met en scène un accouchement. Certes M. de Monmerqué rappelle dans sa remarquable étude *intitulée Théâtre français au Moyen Âge*¹⁸ que l'un des traits communs des *Miracles Notre Dame* était de représenter un accouchement avec l'assistance de servantes et de « ventrières ». G. D. Witowski, pour sa part, cite dans son livre *La médecine au théâtre, du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle*¹⁹ le *Miracle de la Fille du Roy*, où la parturiente demande le secours de la Vierge. Gil Vicente désacralise le genre, puisque la sage-femme qui va conforter Rubena

15. D. Duarte, qui avait l'obsession de la mort et de tout ce qui pouvait la provoquer, change radicalement d'attitude : « J'en fus si chagriné que je perdis toute crainte. Durant sa maladie, je ne m'écartais plus de son chevet et la servis sans la moindre réticence comme si je n'avais pas ressenti une telle douleur. Et ce fut le début de ma guérison, car souffrant de la voir ainsi, je me détournai de ma propre souffrance ». Éd. cit. p. 71, l. 20-25.

16. Cf. Antonio José Saraiva, *op. cit.*, p. 145 sq.

17. Cf. Yvonne David-Peyre, « La Comédie de Rubena — Une pièce insolite de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, n° 5, t. 32, Livraria Bertrand, Lisboa, 1971.

18. L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel, *Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, 1842.

19. G. D. Witowski, *La médecine au théâtre du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle*, Paris, 1905.

n'est ni sainte ni ange, mais plutôt sorcière, personnage fréquent dans le théâtre de l'auteur. Elle a des accointances avec des diabolins bon enfant. Elle ne demandera pas à la Vierge d'intercéder et en laissera l'opportunité à Rubena, fille d'un prêtre et engrossée par l'assistant de ce dernier. L'accouchement s'effectue normalement et la fille qui naîtra sera protégée par la Vierge. Quant à Rubena, elle ira cacher sa honte dans la forêt, après un dernier avis à la sorcière :

« Si l'on demande après moi,
dites que je m'en suis allée avec la mort²⁰ ».

Nous voilà bien devant des accents de douleurs sans qu'il y ait de maladie. Si la description de la douleur du corps souffrant est possible dans le roman ou dans la poésie, les difficultés commencent lorsqu'il s'agit de théâtre. Le visage du comédien doit prendre le masque de la douleur et en rendre la gestuelle. Elle doit s'exprimer aussi dans le ton et l'expression de la voix, avec toutes les exagérations inhérentes à l'art théâtral. En outre, la difficulté augmente lorsque la douleur qui s'inscrit dans le drame ou la tragédie par le biais du récit est portée sur la scène. Seul le théâtre comique ou burlesque peut se permettre de projeter devant le public des personnages goutteux, catharreux, difformes, plus risibles que pitoyables. Molière ne fait rire d'un malade que lorsqu'il est imaginaire ou feint. Or que fait Gil Vicente ? Il fait présenter par un « argumentador » une histoire dont on pourra tirer une moralité. Le spectateur peut voir sur scène une jeune femme dont les gémissements émeuvent, mais que le public très divers de l'époque perçoit parfaitement : un accouchement clandestin, des amours doublement coupables, un jeune clerc qui s'enfuit pour échapper au courroux d'un père qui lui-même a péché dans sa jeunesse, ce qui le rend d'autant plus sévère pour sa fille ! L'évocation des faits quotidiens rend indulgents les spectateurs des deux sexes. C'est une Rubena jeune, pitoyable, douloureuse, repentante à travers ses prières à la Vierge, que Gil Vicente nous présente. L'heureux événement d'une naissance s'accompagne ici de solitude

20. Cf. note 17.

morale, d'abandon, de crainte vis-à-vis du père qui dort dans la chambre voisine. L'auteur joue habilement sur une réalité bien connue qui rend vraisemblable le personnage. Les moments de rémission, durant le processus de l'accouchement, permettent à la parturiente de reprendre son souffle ; le soulagement qu'elle ressent à s'exprimer — même d'une façon tantôt véhémence, tantôt balbutiante ainsi que le requiert tout paroxysme, qu'il soit de douleur ou de joie — est fort bien perçu par le public féminin. Une autre manière de faire reculer la souffrance est de s'appliquer à prier, non pour soi, la culpabilité en empêcherait Rubena, mais pour le nourrisson. À une époque où l'accouchement était souvent problématique, où la parole biblique « Tu enfanteras dans la douleur » allait de soi²¹, la ventrière était un personnage de premier plan. C'est de Genebra que viennent les mots de réconfort, les invectives à l'adresse des hommes. C'est elle qui fait mordre à Rubena du masepain, afin de l'aider dans ses efforts, car, dit-elle, « l'enfant est très haut », qui accueille les femmes venues la réconforter et l'aider de leur présence. C'est Lope de Vega qui écrivait dans une comédie :

« Tu verras
lorsqu'une femme accouche,
que les femmes mariées ou les jeunes filles
en regardant la parturiente
font également des efforts
tout comme si elles accouchaient²² ».

Telle est la première partie de cette pièce où les accents tantôt poignants, car douloureux, tantôt drôles, dans leur réalisme et leur naturel, rappellent cependant le peu de distance qui sépare une vie d'une mort.

21. On rappellera que la poésie religieuse, en s'emparant du thème de l'enfantement, soulignait la joie sereine de la Vierge et l'atmosphère d'allégresse qui l'entourait. Là, point n'est besoin de matrone et fray Montesinos, poète religieux du Siècle d'Or, nous présente la Vierge enceinte, le visage transfiguré, qui chemine avec grâce sans que son fardeau alourdisse ses pas. Cité par Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, 1965, p. 176. cf. également B.A.E. XXV, p. 437.

22. Cf. Y. David-Peyre, « La Comedia de Rubena », *art. cit.* p. 26.

La seconde partie présente Cismena, enfant trouvée, recueillie par une noble dame qui l'éduque et en fait son héritière. Protégée par des fées, prudente et sage, elle épouse un prince déguisé qui se rend compte que seul le mariage la fera accéder à ses désirs²³.

C'est encore à Gil Vicente qu'on demandera le troisième exemple, écrit un an après la *Comedia de Rubena*²⁴. *O pranto de Maria Parda* est une déploration en vers, parfois dialoguée dont les effets scéniques et la langue sont plus proches du théâtre que du monologue²⁵.

Il est, on le sait, deux attitudes possibles devant ce « refus de l'inévitable qu'est la souffrance » et qui, selon Bergson, « est un effort, mais effort d'autant plus pesant qu'il est impuissant ». On peut, première attitude, tenter de supprimer les causes objectives qui la génèrent, ou alors, deuxième attitude, tenter d'agir sur le sujet souffrant et sur le retentissement des causes objectives agissant dans la conscience ainsi que l'écrit Jeanne Russier²⁶. Mais on peut aussi se décider pour une troisième voie, à travers l'attitude passive bien connue qui est la lamentation. Malgré son caractère passif, la lamentation a une action apaisante. Elle renvoie à un pouvoir cathartique de la parole, tel que Pedro Laín Entralgo le définit dans son remarquable ouvrage, réédité, *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*²⁷. N'est ce pas la voie choisie par Gil Vicente ? On connaît le rôle joué par ce genre depuis l'Antiquité.

Pranto, de *plangere*, *planctu*, a donné en provençal le nom de la lamentation en vers, le *planh* qui ajoute à la lamentation une connotation plus lyrique. Maria Parda (Marie la mulâtresse) se lamente et se plaint. Elle clame bien haut la douleur qui la tenaille, la tristesse qui l'habite et qu'elle semble vouloir exorciser en la criant, en l'arrachant d'elle-même. Mais de quelle douleur, de quelle souffrance est-il

23. *Ibid.* p. 11 sq.

24. La *Comedia de Rubena* fut écrite en 1521 et le *Pranto de Maria Parda* en 1522.

25. Cf. Yvonne David-Peyre, « Maria Parda, témoin de son temps », in *Arquivos do centro Cultural Português*, vol. XXVIII, Lisboa / Paris, 1990.

26. Jeanne Russier, *La souffrance*, passim, PUF, Paris, 1963.

27. Pedro Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, 2^e éd., Antropos, Madrid, 1987.

question chez cette métisse misérable, mal vêtue, édentée, sans âge, qui parcourt les ruelles tortueuses de l'Alfama à Lisbonne ? Nous sommes en 1522. La peste est endémique, on a construit spécialement un Hôpital, O Hospital de Todos os santos à Lisbonne, où l'on soigne, outre les diverses affections traditionnelles, la syphilis qui a envahi l'Europe. Le corps de Maria Parda en porte les marques, bubon pesteux cicatrisé à la gorge, chancre guéri à la lèvre. Et pourtant elle ne se plaint pas de ce qu'elle a enduré et surmonté. Elle évoque cette période faste pour elle puisqu'elle y mangeait correctement : viandes, poissons grillés et vin étaient abondants et peu chers. Elle trinquait avec ses compagnons d'infortune ou de bonne fortune à l'abord des hospices et des Miséricordes où elle se faisait soigner. Est-ce le froid, la faim qui la torturent alors que la guerre en Europe ne permet pas au Portugal de se ravitailler correctement, et que la mortalité des grandes épidémies prive la terre de cultivateurs ? La souffrance physique semble lui être étrangère tant une idée fixe l'habite. Son discours témoigne d'une souffrance morale causée par un désir qu'elle ne peut assouvir : Maria Parda est une dipsomane et le manque de vin que le Portugal envoie non plus en Guinée mais au Brésil est un manque funeste pour Maria Parda privée de sa drogue ! Les dialogues qui entrecourent ses lamentations permettent d'imaginer les répliques des personnages ou cabaretiers, qui, l'un après l'autre, refusent d'avancer un pichet à la buveuse. Mais derrière l'humour, la truculence et les outrances qui suggèrent les mimiques et les gesticulations des interlocuteurs plus proches de la farce que de l'élégie, apparaît l'aversion d'un monde volontairement renversé. Maria connaît des pulsions suicidaires et un dégoût caractérisé de la vie, puisqu'elle décide de faire son testament dans un élan de générosité qui la pousse à donner ce qu'elle ne possède pas aux plus démunis, aux plus pauvres, aux filles abandonnées comme elle, et à récompenser ceux qui ont partagé sa passion pour le vin. On peut déceler alors une mélancolie, nullement érotique, étant donné sa déchéance, mais telle que la présente le problème XX du pseudo-

Aristote²⁸. Maria Parda, représentante de toute une classe de pauvres gens vaincus par les fléaux de l'époque est atteinte à un point tel qu'elle a perdu cette *paciencia*, mot qu'il n'y a pas si longtemps on lançait aux mendiants qui harcelaient les passants afin qu'ils aillent quémander ailleurs une aumône ; et cela n'a rien à voir avec cette mélancolie réservée aux élites, jeunes nobles ou damoiseaux dont les valets plus réalistes ne cessaient de se moquer, ce que Camoens ne manque pas de faire dans sa pièce intitulée *El rei Seleuco*, par la bouche de la servante.

Ces affections de l'âme ou de l'esprit qui pouvaient conduire à une destruction de soi, sinon au suicide, ont suscité au Portugal une tradition ininterrompue chez les écrivains et les poètes ainsi que nous avons eu l'occasion de le démontrer dans divers travaux. L'une des thérapies accueillie tant chez les poètes que chez les dramaturges est la musicothérapie. On ne sera pas étonné de constater que l'auteur de trois chapitres sur cette branche de la médecine est un médecin portugais qui publie son *Medicus Politicus* à Hambourg en 1614. Il s'y était installé en 1594, date où se préparait une seconde diaspora redoutée par les *conversos* très nombreux au Portugal, et très imprégnés, lorsqu'ils étaient médecins, des traditions d'Averroès et de Maïmonides, ainsi que le rappelait dans une étude I. S. Revah²⁹. Ce *Medicus Politicus* publié alors que R. de Castro avait 68 ans était en quelque sorte son Testament médical. Or à la fin de ce gros ouvrage, le livre IX, le dernier, semble vouloir combler les lacunes, traitant d'une grande variété de sujets. Or il n'a guère parlé de la musique alors que ses lectures lui offraient maints exemples où elle était traitée, non comme un Art, mais plutôt comme une thérapeutique. Et c'est donc avec trois essais sur la musique qu'il va curieusement terminer l'ouvrage³⁰. Or, si on laisse de côté l'importance, pour les médecins d'alors, d'avoir une oreille capable de percevoir les pulsations, les rythmes et les arythmies, dans la détection d'affections cardiaques et de certaines fièvres, il reste encore à

28. Cf. note 13.

29. I. S. Revah, « *Ropica Pnefma* de João de Barros », in *Mélanges Bataillon*, Bordeaux, 1962, p. 586.

30. *Medicus politicus*, liber IV, cap. XIV, XV, XVI, p. 265 à 277.

considérer la musique comme un moyen d'atténuer la douleur et l'anxiété, de guérir même certains troubles causés par des névroses et des psychoses reconnues comme telles sous d'autres noms depuis l'Antiquité. Si certains médecins y faisaient allusion, ce n'était qu'en passant. L'étude physiologique des patients traités par la musique restait anecdotique³¹. R. de Castro semble bien être le seul à revoir la question, en trois chapitres que l'on peut considérer comme la thèse, l'antithèse et la synthèse. Je renvoie à l'étude que j'en fis en 1973³². R. de Castro avait certainement dans l'esprit les nombreuses observations concernant la mélancolie et ses multiples causes ainsi que les ravages qu'elle faisait dans la société d'alors. Encore son départ du Portugal l'avait-il empêché de lire tout ce que les écrivains avaient produit sur ce thème, dans son pays en particulier. Il y aurait retrouvé une problématique qui lui était chère, car le lyrisme portugais privilégie le rôle du chant et de la musique instrumentale, et ce au point de les considérer comme des thérapeutiques et de débattre sur leurs effets bienfaisants ou non. L'on se contentera de quelques exemples qui mettent en lumière à la fois le bien-fondé et parfois le danger de cette thérapeutique, préconisée par les uns et rejetée par les autres, depuis l'Antiquité. Le malade peut s'opposer au choix judicieux des musiciennes envoyées par le médecin au chevet de son malade ; ainsi dans la *Tragicomédie de D. Duardos*³³ la musique ne fait qu'augmenter la tristesse des amants au point d'inquiéter Artada et Amandria, toutes deux musiciennes, lorsque D. Duardos est près de s'évanouir. Flerida la Princesse ressent elle aussi les effet malheureusement conjugués de l'amour naissant et des mélodies mal adaptées. La *Tragicomédie*

31. Cf. Yvonne David-Peyre, « Le concept de la mélancolie à travers quelques dialogues portugais du XVI^e siècle » in *La Renaissance au Portugal*, séminaire de Tours, Juillet 1978.

32. Yvonne David-Peyre, « Le *Medicus Politicus* de Rodrigo de Castro et la musique-thérapie », in *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*, Nouvelle série t. 33 et 34, 1972-1973. Également in *Revue d'Histoire de la Médecine hébraïque*, n° 103 (Juillet 1973, et 105, Décembre 1973).

33. *Tragicomedia de don Duardos*, in Gil Vicente, *Obras dramáticas*, « Castellanas », Madrid, sd. p. 161.

*d'Amadis de Gaule*³⁴, inspirée comme la première du roman pastoral, est plus favorable à la musicothérapie. L'héroïne Corisanda lutte contre ses pulsions suicidaires grâce à la musique et au chant de ses deux suivantes : « Dieu leur a inspiré une telle musique / qu'étant donné ma tristesse / elles me délivrent de la mort ». *A farsa dos físicos*³⁵ se fait l'écho de l'emploi approprié que font de la musique les médecins de l'époque dont la clientèle mélancolique est abondante : point de musique douce et langoureuse. Quatre chanteurs sont appelés auprès du prêtre amoureux. Le morceau devra être gai, enjoué, un tantinet libertin. Le lyrisme ne fait qu'atténuer les évocations quelque peu gaillardes³⁶ !

Gil Vicente n'indique pas le nom des instruments ; mais l'on sait, à travers d'autres textes, que les chanteurs s'accompagnaient de flûtes, de rebecs, de hautbois, auxquels il faut ajouter la viole, le cistre, le théorbe, la mandore³⁷.

Il est vrai qu'à l'époque ce que l'on appellerait aujourd'hui le « stress » n'épargnait aucune classe sociale. Mais le rôle complexe d'une musique susceptible d'amollir l'âme de ceux qui l'écoutent ou du lecteur qui se met à la place des personnages mis en scène, fait réfléchir patients et médecins. Rodrigues Lobo³⁸ nous apporte tous les éléments d'un débat qu'un musicothérapeute doublé d'un historien de la médecine pourrait tenter. Si l'on essaie de rapprocher les thèses présentées par Jost³⁹ et le tableau décrit par Rodrigues Lobo au XVII^e siècle, on s'aperçoit que la musique et les vers constituent de petits psychodrames

34. *Ibid.* p. 287.

35. Gil Vicente, *Auto dos físicos*, in *Obras Completas*, Lisboa, sd, t. VI, p. 97.

36. Y. David-Peyre, « *Le Medicus Politicus...* » *op. cit.* p. 34.

37. *Ibid.* p. 41 sq.

38. Nous nous sommes aperçue de l'ignorance de l'existence même de Rodrigo de Castro et de son *Medicus*, non seulement en France mais aussi au Portugal. Écrit en latin et best-seller au XVII^e siècle, qui le lirait de nos jours ? Et pourtant il fut adressé à Louis XIII. Cf. Marilyn Lambert, *Les sources antiques du Medicus Politicus de Rodrigo de Castro*, Mémoire de maîtrise dactyl., soutenu à Nantes sous la dir. de J. Pigeaud et Y. David-Peyre, 1979.

39. Cf. J. et M. A. Guilhot et J. Jost, *Musique, psychologie et psychothérapie*, Paris, 1964, passim.

lyriques où le sujet souffrant peut s'exprimer sous le masque d'un personnage conventionnel⁴⁰.

L'on pourrait certes multiplier les exemples, et l'on se rendrait compte d'une constante : la présence, tant au côté de D. Duarte qu'après des nobles de la Cour et des gens d'Église, de médecins *conversos* ou marranes, convertis depuis une ou deux générations⁴¹. Gil Vicente a campé un admirable personnage de médecin *cristião novo*, Mestre Fernando, dans *sa Farsa dos Físicos*. Rodrigo de Castro est le prototype du philosophe médecin, *converso* également. Il est en outre considéré comme le pionnier des maladies des femmes⁴², ce qui élargit la clientèle qui fut la sienne avant son départ du Portugal⁴³. Ce type de médecin se retrouve fréquemment dans les dialogues à la manière d'Érasme, qui fleurissent à la Renaissance, éclairant d'un jour nouveau la relation médecin-malade. C'est l'époque aussi, où *El examen de Ingenios* de Huarte de San Juan connaît une étonnante diffusion en Europe. Nous renvoyons au chapitre concernant le médecin « donde se prueba que la teórica de la medicina, parte de ella pertenece a la memoria y parte al entendimiento, y la práctica a la imaginativa » (cap. XII)⁴⁴.

Ce qui réunit tous ces écrits fort divers est une dialectique souvent grave, parfois humoristique autour du *corpus dolens*. Le médecin « converso » y joue un rôle important. Or en 1964, Marcel Bataillon

40. Cf. « Le *Medicus politicus*... » B.E.P.B., *op. cit.* p. 41.

41. Le médecin attitré de D. Duarte était le Dr Guedelha, surnom du médecin juif à cause de sa « papillote » ou mèche longue traditionnelle.

42. Cf. *De universa muliebrium morborum medicina*, Hambourg, 1603-1604. On trouve également le titre suivant : *De universa mulierum medicina*.

43. Tous les éléments utilisés dans son ouvrage de gynécologie sont antérieurs à son départ pour les Pays-Bas.

44. Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios para las ciencias*, edición preparada por Esteban Torres, Editora nacional, Madrid, 1976, cap. XII, p. 226-252. Sur Huarte de San Juan, cf. Yvonne David-Peyre, *Le personnage du Médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique au XVI^e et XVII^e siècles*, Ed. Ibero-americanas, Paris, 1972, et J. Pigeaud, « Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l'*Examen des Esprits* de Huarte de San Juan », in *La mélancolie dans les relations de l'âme et du corps*, L.M.S. n° 1, Université de Nantes, 1979.

s'interrogeait : « Melancolía renascentista o melancolía judía ? » J'avais tenté de répondre à la première partie de la question en 1978⁴⁵. M. Bataillon, pour sa part, faisait un rapprochement très subtil entre les déchirements, les exils, les fuites de ces Portugais découvreurs, voyageurs impénitents, pionniers déracinés, et le parcours des Hébreux sans cesse recommencé tout au long de l'histoire. D'où selon lui, la propagation d'un sentimentalisme mélancolique souvent qualifié de romantique et à laquelle contribua la grande famille des imprimeurs judéo-portugais de Ferrare. M. Bataillon souligne la nouveauté que fut, à l'époque, la mélancolie qui se dégage du célèbre roman *La Diana* de Montemayor, d'ascendance portugaise et *converso* de surplus⁴⁶. Il faut cependant remarquer que si l'on peut évoquer l'héritage multiséculaire qu'est chez le peuple juif la mélancolie renforcée par l'amertume de l'exil, il s'agit là d'un mouvement littéraire générateur de catharsis, autant que pouvaient l'être les *Psaumes* ou les *Lamentations de Jérémie*⁴⁷. Mais le terme de Mélancolie est bien vague et bien complexe⁴⁸. Il faut le dissocier de toutes les approches d'écrivains ou de médecins

45. Marcel Bataillon, « Melancolía renascentista o melancolía judía ? », in *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, (B.R.H. Ensayos y estudios, t. 77), et Yvonne David-Peyre, « Le concept de la mélancolie dans quelques dialogues portugais du XVI^e siècle », *op. cit.* à la note 31.

46. M. Bataillon, *op. cit.* p. 39-50.

47. Cf. Samuel Usque, *Consolaçam às tribulações de Israel*, ferara, composto em caracteres góticos — en casa de Ben Usque — Anno de creação 5313 (de Christo 1553) — 27 de setembro in-octavo, 270 fol. Reimpressão feita em Amsterdam Car. redondos. in-12, 1790.

48. La mélancolie, intégrée à la littérature, devenait un concept qui permettait à l'écrivain de dépasser le simple constat psychologique, d'en réduire le caractère médical à quelques traits sans cesse repris dans le roman comme dans le théâtre. J. Pigeaud nous rappelle en revanche, dans une « physiologie de l'inspiration poétique », in *Études classiques*, t. XLVI, Namur, 1978, le lien qui relie l'humeur au trope. Une crase (équilibre) que l'on pourrait appeler idéale et qui consisterait dans un mélange des quatre humeurs à égalité de puissance, serait sans intérêt parce que non marquée, car seul le tempérament mélancolique qui marque un écart par rapport à la crase idéale est celui du génie. En outre il y a une santé du mélancolique, ce fou virtuel. Le terme recouvre donc aisément les maux de l'âme et du corps les plus divers.

dont les connaissances ne dépassaient pas celles qu'offraient les *Scholies* et *Répertoires* de l'époque ; ce que l'on ne peut imputer à Rodrigo de Castro⁴⁹.

J'ajouterais volontiers au dyptique présenté par Marcel Bataillon un troisième volet entre les écrivains humanistes chrétiens et les écrivains d'ascendance juive évoquée plus haut et que l'apologétique anti-juive tenta un moment d'intégrer à la société catholique de la Péninsule. Ce sont bien sûr les médecins, philosophes à la fois, devenus célèbres pour leur connaissance profonde de l'homme, de son âme et de son corps, et pour leur écrits concernant l'*ars medica*⁵⁰. C'est à eux en partie que l'on doit peut-être une vision plus humaine, plus nuancée, que celle due à la satire traditionnelle venue de l'Antiquité sur le *corpus dolens* et les troubles de l'âme. Ne s'y trompaient pas les humanistes qui, dans les dialogues à la manière d'Érasme, mettaient en scène le médecin juif, ni Huarte de San Juan, dans son livre célèbre, ni cet apologéticien catholique que fut João de Barros dont je citerai la phrase bien connue de son ouvrage *Ropica Pnefma* (c'est-à-dire *Marchandises de l'âme*) : « Quel fut le médecin juif ou maure, dont la vue ne fût plus salutaire à un chrétien souffrant, que celle d'un confesseur triste et sourcilieux⁵¹. »

Les Grands et les Prélats de cette époque ne s'y trompaient pas, puisqu'ils les mandaient à leur chevet afin de trouver les causes de leurs maux et d'y porter remède.

49. Cf. note 44, *op. cit.* p. 473-483 (Appendice I : ce que doit être la bibliothèque du médecin).

50. Cf. I. S. Revah, *op. cit.* p. 572 à 592.

51. João de Barros, *Ropica Pnefma*, repr. fac-similada da edição de 1532. Leitura, notas e estudo fr. I. S. Revah, 2 vol., Lisboa, 1952-1955, p. 27.

Inès de Castro, « La Reine morte » :
Châtiments, supplices et exécutions.
De l'histoire à la légende et à la littérature

Adrien ROIG

Inès, galicienne, descendante de sang royal par bâtardise répétée, appartenant par son père à l'illustre famille des Castro, puissante à la Cour de Castille, vint au Portugal, en 1340, comme dame d'honneur et amie intime de l'Infante Constance, épouse de l'Infant Don Pedro, le fils d'Alphonse IV. Inès était très belle. Sa beauté singulière lui avait valu le surnom *de Cuello de Garza*, « Cou de héron », ou mieux « Port de héron », ou « Gorge de Cygne », la blancheur et l'éclat du teint, l'élégance du cou et la perfection de la poitrine faisant partie du canon de la beauté de la Renaissance. D. Pedro tomba amoureux d'Inès, la força peut-être, et la prit comme amante. Constance meurt en 1345, en donnant le jour à son troisième enfant, D. Fernando, le futur Roi. Malgré toutes les oppositions (Roi, conseillers, Cour, peuple — « Que le Portugal n'aille pas à sa perte pour une faible femme ! » —) malgré l'exil temporaire d'Inès, les amours des deux amants continuent. Ils eurent quatre enfants. D. Pedro eut l'impudence d'installer Inès au

Palais de la reine (Sainte-Isabelle), près du Monastère de Santa Clara, à Coimbra, ce qui aggrava le scandale.

Le 7 janvier 1355, Inès est exécutée dans ce palais. D. Pedro voudra venger Inès et lui rendre les honneurs, comme si elle était une Reine. L'ensemble peut se diviser en six grands moments auxquels correspondent des séries de six gravures : I. Les amours d'Inès ; II. Le mariage secret ; III. Les adieux ; IV. Inès présente ses enfants au Roi ; V. Mort d'Inès et stupéfaction du Prince ; VI. Le couronnement d'Inès après sa mort.

Notre étude, dans le cadre du thème *corpus dolens* s'organisera en trois parties : nous présenterons d'abord les châtiments atroces infligés par D. Pedro « le Cruel ». Nous examinerons ensuite l'exécution d'Inès. Nous exposerons enfin l'horrible supplice des deux Conseillers et les honneurs rendus *post mortem* à Inès. Notre point de départ sera toujours l'histoire, à partir des Chroniques. Nous signalerons les transformations apportées par la légende et les éléments mis en œuvre dans des œuvres littéraires (XVI^e et XVII^e siècles surtout) de différents genres¹ pour aboutir à la création d'un mythe.

1. Châtiments atroces de D. Pedro « Le Cruel »

À la mort de son père, l'Infant devint Roi sous le nom de Don Pedro I (1357-1367). On lui donna le surnom de *O Cru*, « Le Cruel », et d'autres l'appelèrent *O Justiceiro*, « Le Justicier ». Sa personnalité, fort complexe, a été l'objet de bien des controverses et reste encore une énigme. Très bègue, maniaque, déséquilibré, irascible, Herculano le considère comme fou ; Júlio Dantas voit en lui un épileptique. Excessif et rigoureux, il était capable de grandes colères. Il se montrait impitoyable en présence de certains délits, surtout dans le domaine sexuel.

1. Voir Adrien Roig, *Inesiana ou Bibliografia geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1986, XXIV, 365, 4 p. et 12 illustrations. Cet ouvrage qui comprend 2318 entrées a obtenu le Prix International de Bibliographie « Daniel Cordeiro » à New York, Syracuse University, 1987.

Sa justice était expéditive : il châtiât sur le champ les coupables et le plus souvent de sa propre main. Parmi les nombreux châtiments consignés par Fernão Lopes, chroniqueur portugais nommé dans sa charge en 1434, nous avons relevé quelques exemples frappants² :

— « On lui amenait des prisonniers des confins du royaume et on les lui présentait où qu'il se trouvât ; il se levait de table, s'ils arrivaient tandis qu'il mangeait, pour les faire mettre aussitôt à la torture et portait lui-même la main sur eux lorsqu'il voyait qu'ils ne voulaient pas parler, les torturant cruellement jusqu'à ce qu'ils avouassent » (VI, p. 45).

— « Son peuple le traitait de bourreau puisqu'il châtiât les hommes de sa propre main, ce qui n'était pas son rôle, aussi coupables fussent-ils » (VII, p. 53).

— Si un muletier ne respectait pas les prix de la paille ou du foin, « qu'à la première infraction il fût fouetté et eût les oreilles coupées, et qu'à la seconde il fût pendu » (V, p. 43).

— « Il fit décapiter deux de ses familiers pour avoir volé un juif et l'avoir tué » (VI, p. 47).

— « Comment le roi voulut faire mettre un évêque à la torture parce qu'il dormait avec une femme mariée » (VII, p. 51).

— Pour ce même délit, il fit atrocement châtier un de ses écuyers : « il lui fit couper ces membres auxquels les hommes accordent le plus grand prix, de sorte qu'il ne restât de chair jusqu'aux os qu'elle ne fût coupée. On pansa Afonso Madeira : il s'en tira, ses jambes et son corps grossirent, il vécut quelques années, le visage ridé et glabre et mourut d'affliction » (VIII, p. 57).

— Il fit décapiter, dès qu'il l'apprit, un valeureux écuyer de noble famille, pour « avoir coupé les cercles d'un foudre de vin d'un pauvre paysan » (IX, p. 61).

— Il fit pendre un de ses écrivains du Trésor « qui avait reçu onze livres et demie à l'insu du Trésorier » (IX, p. 61).

2. Fernão Lopes, *Chronique du roi D. Pedro I, Crónica do rei D. Pedro I*, texte établi par Giuliano Macchi, Introduction, traduction et notes de Jacqueline Steunou, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

Dans les *Chroniques*, ses atrocités sont toutefois présentées comme des manifestations de l'amour de la justice. Fernão Lopes, dans le Prologue, fait l'éloge de la « vertu de justice » dont « le roi D. Pedro fit grand usage » (p. 17). De Cruel on passe à Justicier. Fernão Lopes déclare que ce n'est pas sous ce règne que pourrait être confirmée la maxime de Solon : « Les lois et la justice sont comme des toiles d'araignées », parce que les moucheron s'y accrochent et périssent, alors que les grosses mouches passent à travers (IX, p. 61).

Acenheiro³ le désigne, au début de sa chronique par cette flatteuse périphrase : « ce Trajan empereur de la Justice » (p. 118). Comme il s'attaquait aux puissants, Pape, ecclésiastiques indignes, seigneurs qui outrepassaient leurs droits, il était aimé du peuple.

D'autre part, il était généreux et charitable, « heureux de donner », dit Fernão Lopes, « il demandait souvent qu'on lui desserrât la ceinture, afin que ses mouvements fussent plus aisés et qu'il pût donner plus largement (I, p. 21). Francisco Rodrigues Lobo⁴ l'appelle *O Justicoso* et rapporte qu'il était « généreux envers les pauvres et faisait même confectionner la manche de son bras droit plus ample et plus longue pour les atteindre tous, quand il distribuait ses dons ».

De plus quand il ne pouvait pas dormir, il organisait des jeux et des fêtes où il se mêlait au peuple, mangeait, buvait, dansait avec lui, au son de longues trompettes d'argent (XIV, p. 83-87). Fernão Lopes termine sa *Chronique* par cet éloge : « Et les gens disaient qu'il n'y avait jamais eu au Portugal dix années comparables à celles pendant lesquelles le roi D. Pedro avait régné » (XLIV, p. 249).

Nous assistons donc dans les *Chroniques* à une idéalisation de D. Pedro. Sa cruauté est atténuée par les louanges de son souci de

3. Cristovão Rodrigues Acenheiro, chroniqueur portugais, né dans le dernier quart du XV^e siècle, *Chronicas dos senhores reis de Portugal*, in *Collecção de ineditos de Historia Portuguesa*, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1824, t. V. Nous traduisons les citations.

4. *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*, Lisboa, Sá da Costa, 1972, p. 149.

justice, de son bon gouvernement dans la paix et la prospérité, dans l'amour du peuple⁵.

Dans les productions littéraires, pour toute la période des amours, l'idéalisation de D. Pedro est complète : tendre, affectueux, sans violence aucune. Le chœur de la tragédie *Castro* d'António Ferreira évoque, pour cette transformation par l'amour, Hercule filant aux pieds d'Omphale (I, 559-567)⁶.

2. L'exécution d'Inès

L'exécution d'Inès est consignée dans deux documents anciens⁷ :

— *Breve chronicon alcobacense* : « Era m^a. ccc^a. lxxxx^a. iii^a. vii. dies Ianuarii occidit rex alfonsus domnam agnetem colimbrie. » (In *Portugaliae Monumenta historica*, vol. *Scriptores*, p. 22, col. I).

— *Chronicum conimbrigense* ou *Livro de Noa de Santa Cruz* : « Era m. ccc. nonagesima tertia VII dies Ianuarii decolata fuit Dona Enes per mandatum domini regis Alfonsi IIIJ » (Apud Caetano de Sousa, *Provas Historia Genealogica*, t. I, p. 382).

Ces deux documents précisent la date : 7 janvier 1355 ; l'auteur de l'ordre d'exécution : le Roi Alphonse IV ; et pour le second, le procédé : décapitation, réservée aux nobles.

Dans la rosace du tombeau de Don Pedro à Alcobaça, la décollation est confirmée dans deux représentations où l'on voit : 1. Le bourreau

-
5. N'oublions pas que dans la suite du temps, le chroniqueur avait une charge royale et dépendait d'un souverain qui était, dans la lignée des rois, un descendant de ce Don Pedro, Infant puis Roi de Portugal.
 6. António Ferreira composa cette tragédie à Coimbra (1554-1556) ; cf. Adrien Roig, *António Ferreira, Etudes sur sa vie et son œuvre*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1970, 216 p. ; *La tragédie Castro d'António Ferreira*, Etablissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française, Paris, Centre Culturel Portugais, 1971, 399 p. ; *O Teatro Clásico em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 76, 1983, 150 p.
 7. Cf. António de Vasconcelos, *Inês de Castro, Estudo para uma série de lições no curso de história de Portugal*, Porto, Marques Abreu, 1928, 189 p., présente les principaux documents p. 19-33.

saisissant la longue chevelure d'Inès et l'obligeant à renverser la tête en arrière pour dégager le cou qu'il va trancher ; 2. Le corps décapité d'Inès, avec la tête détachée par terre⁸. La décapitation historique est bien confirmée, mais on ne la retrouve guère dans les œuvres littéraires, si ce n'est dans les ouvrages modernes : Pierre-Simon Ballanche⁹, Mário Domingues¹⁰.

Pero López de Ayala, castillan, premier chroniqueur connu à mentionner la mort d'Inès, dans la *Crónica del rey D. Pedro de Castilla*, n'emploie que le verbe *matar*, « tuer » ; « le roi la fit tuer à Santa Clara de Coimbra où elle était installée¹¹ ». Il ne précise pas le mode d'exécution.

-
8. Voir reproduction dans A. de Vasconcelos, p. 152-153.
9. *Œuvres inédites de P. S. Ballanche : Inès de Castro*, avec une introduction et des annotations de Gaston Frainnet, Lyon et Paris, A. Storck, 1904, 93 p. avec une gravure représentant l'exécution.
10. *Inès de Castro na vida de D. Pedro*, Lisboa, Romano Torres, 3^e éd., 1970, p. 295-296 : « On plaça sa tête sur le billot, la nuque très blanche tournée vers la douce clarté qui tombait du ciel. Elle n'opposa aucune résistance. Elle poussa un faible gémissement et demeura les yeux fermés, comme si elle dormait. Bras, le bourreau, recula d'un pas, regardant fixement cette tête blonde, immobile, déjà anéantie par la terreur. Il leva brusquement la grosse hache — la dernière seconde de vie de la malheureuse — et il l'abattit dans un sinistre éclair, avec un « han » d'effort. Tout fut rapide et simple. Un seul coup avait suffi. Un jet de sang jaillit qui éclaboussa les exécuteurs et rougit l'honorable barbe du représentant du roi. Le corps tomba, flasque, sur un côté, tandis que la tête roula de l'autre, encore animée d'une vie intense, et, laissant une traînée sanglante, elle alla s'immobiliser, quelques pas plus loin, dans un creux du sol, sur l'épaisse couche dorée des cheveux qui se défirent, la face tournée vers le ciel, les yeux glauques ouverts avec stupeur et scintillant comme les dernières étoiles du matin, et les lèvres bougèrent encore machinalement, sans aucun son, comme si elles prononçaient, au delà de la mort, le nom de Pedro qui avait rempli toute sa vie. »
11. Pero Lopes de Ayala, chroniqueur castillan (1332-1407), contemporain des événements, *Crónica de los reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, Atlas, 1953, p. 506a.

Fernão Lopes (nommé en 1434) ne rapporte pas la mort d'Inès : il dit qu'il en a longuement parlé avant, probablement dans la *Chronique d'Alphonse IV*¹² qui ne nous est pas parvenue.

Rui de Pina (qui a pris sa charge en 1490) dans *Crónica del rey D. Alfonso IV*, introduit une entrevue pathétique entre le vieux roi et Inès ; et Inès vient à sa rencontre, précédée de ses quatre enfants, « comme bouclier de sa vie ». Elle supplie le souverain de lui accorder pardon et miséricorde. Pris de pitié, le roi s'en retourne en lui laissant la vie sauve. Cet épisode qui diminue la responsabilité du roi (même si ensuite il laisse faire, comme Ponce Pilate) a été repris dans de nombreuses œuvres. Il constitue la scène pathétique dans la tragédie *Castro* d'António Ferreira (IV, 1) et donne de beaux vers dans les *Lusiades* de Camoëns¹³ :

Il voulait lui pardonner le roi clément
Ébranlé par ses paroles poignantes.
Mais le peuple opiniâtre ou sa Destinée
(qui l'a voulu ainsi) ne lui pardonnent point (III, 130).

Un changement important apparaît dans une chronique d'Alphonse, *Crónica de Manízola*, existant à la Bibliothèque d'Évora¹⁴ : « La sentence étant donnée, ils revinrent aussitôt... Ils la tuèrent cruellement à coups de glaives ». Ce n'est donc plus le bourreau de service qui exécute Inès, par décapitation, de manière expéditive, mais les conseillers du roi qui la transpercent de coups mortels. Le souverain, présenté comme bon, capable de pardonner, humain, sera ainsi disculpé. Toute la responsabilité retombera ainsi sur ses conseillers, sanguinaires, bêtes féroces, monstres assoiffés de sang. À l'exécution légale, faisant suite à

12. Portugais sous le règne de D. Manuel I., *Cronicas*, Porto, Lello e Irmão, 1977, p. 465-466.

13. La première édition de cette épopée portugaise est de 1572. Nous traduisons en gardant la disposition des vers. Les *Lusiades* de Luís de Camoëns, traduction de Roger Bismut, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1961.

14. Cf. Eugenio Asensio, « Inés de Castro, de la crónica al mito », *Boletim de filologia*, Lisboa, 1965, t. XXI (1962-63), fasc. 3, 4, p. 339-346.

une sentence, se substitue un sombre complot, un affreux assassinat, perpétré par plusieurs conseillers, chacun portant son coup à l'infortunée Inès. Les gravures les représentent avec leurs glaives, épées ou poignards dégainés, jetant de froids reflets métalliques dans l'ombre, guettant Inès (parfois dans son lit, avec ses enfants) ou frappant la malheureuse et éclaboussant de sang ses enfants agrippés à ses vêtements, terrifiés, pleurant à grosses larmes¹⁵.

Dans les *Trovas* de Garcia de Resende qui constituent la première manifestation du thème dans la poésie¹⁶, nous trouvons un processus identique :

Deux chevaliers furieux
d'entendre ses paroles
très cruels et sans pitié
se précipitent sur moi
les épées à la main.
Ils transpercent mon cœur
sans confession aucune¹⁷.
Voilà la récompense
que m'ont donnée mes amours.

Le sang va jouer désormais un rôle prépondérant dans les diverses productions littéraires. L'une des premières, importante pour l'évo-

15. Ces gravures, reproduites en noir et blanc ont été parfois aquarellées à la main, les couleurs et les taches de sang différant de l'une à l'autre. C'est le cas dans les exemplaires de l'édition de la *Nova Castro*, tragédia de João Baptista Junior suivie de *Poesias dos melhores autores relativas à historia de D. Ignez de Castro*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

16. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1993, vol. IV, p. 307.

17. Mourir sans confession était la pire des choses, plus redoutée que la plus grande des souffrances morales ou physiques.

lution du thème avec l'idéalisation de l'héroïne est la « Vision d'Inès de Castro » par Anrique de Mota¹⁸ :

« Je la vis tomber sur le lit avec de grandes blessures, sa belle et délicate poitrine percée de mortels coups d'épée, sans voir qui les assénait ; le sang en coulait abondamment, rougissait non seulement ses longs vêtements précieux et sa fine chemise blanche artistiquement brodée d'or et de soie, mais couvrait aussi le lit où elle était et les carreaux du sol de la chambre. Au même instant, je vis arriver un beau cavalier sur un magnifique cheval au galop... Il entra dans la chambre où se trouvait cette dame blessée, s'approcha d'elle, la prit dans ses bras, s'assit sur le lit où très vite il fut rougi du sang qui coulait abondamment de ses blessures ».

Dans la tragédie *Castro*, la compassion, la douce pitié, fondement de la tragédie d'après Aristote est surtout marquée par les allusions au sang innocent d'Inès versé lors de l'exécution qui ne se produit pas sur scène, par respect de la bienséance, mais qui est évoquée ou rapportée à six reprises, toujours liée au sang, aux êtres cruels et aux instruments qui le font couler¹⁹. Voici un passage du récit du rêve prémonitoire où elle a vécu les affres de la mort :

Je rêvai alors qu'étant seule dans un bois
Sombre et triste, d'une nuit profonde
Tout enveloppé, j'entendais des rugissements de bêtes effroyables.
La terreur qu'elles m'inspiraient
Faisait frissonner mon corps et paralysait
Ma langue et mes pieds ; l'âme presque anéantie,
Sans bouger, j'étreignais mes enfants.
Sur ce, un lion féroce venait vers moi,
L'air menaçant, puis, tout à coup apaisé,
Retournait sur ses pas ; mais comme il s'en allait,

18. Cf. Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 355-356.

19. Cf. Adrien Roig, « La *Castro* d'António Ferreira, tragédie du sang », in *Mélanges à la mémoire de Louis Michel*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1979, p. 423-448.

Sortaient je ne sais d'où plusieurs loups féroces²⁰
 Qui, s'élançant sur moi, de leurs griffes
 Déchiraient ma poitrine... (III, 47-59)

Le Chœur présente la victime, juste après l'exécution :

Elle gît la malheureuse, baignée dans son sang,
 Au près de ses enfants, vers qui elle se précipitait.
 Ils n'ont rien pu pour elle, n'ayant point la force
 De saisir les fers acérés,
 Avec lesquels ils voyaient ces hommes cruels
 Transpercer son sein avec tant de fureur ». (IV, 365-370)

Le Messager fait à Don Pedro le récit de la mort sanglante de son amante :

Transperçant cruellement son sein,
 Ils l'ont tuée tandis qu'elle étreignait ses enfants
 Qui ont été eux-mêmes rougis de son sang. (V, 68-70)

Nous avons procédé au relevé exhaustif du champ thématique du vocabulaire dans la *Castro* : *sangue* : 36 occurrences ; *cruel* : 51 ; *cru* : 31²¹.

20. Le lion représente le roi. Dans les bois et dans les fables, les loups dévorent les brebis. Le prénom Inès a probablement favorisé l'association d'idées, à partir de son étymologie, du grec « pur, chaste ». Il a été rapproché du latin *agnus*, l'agneau, symbole de pureté et d'innocence. En français, Agnès fait penser à « agnelle ». Dans l'imagerie populaire, sainte Agnès a souvent comme attribut une brebis. Dans la *Castro* :

« Mais cette douce brebis
 Innocente, belle, simple, chaste,
 Quelle haine méritait-elle ? » (V, 102-104)

21. Le portugais a deux séries de mots pour exprimer la cruauté : *cru* vient du latin *crudus*, « encore rouge, saignant » ; *cruel*, du latin *crudelis* qui, comme *crudus* est apparenté à *cruor*, « le sang rouge, le sang qui coule ».

Dans les *Lusiades* :

Tels contre Inès les sauvages tueurs,
Dans le cou d'albâtre qui supportait
Les appas avec lesquels Amour séduisit
Celui qui la fit ensuite Reine,
Ensanglantant leurs épées et les blanches fleurs
Qu'elle avait inondées de ses larmes,
Ils s'acharnaient, furieux et cruels,
Sans penser au châtimement futur. (III, 132)

Les coups qui ôtent la vie détruisent en même temps la beauté d'Inès, particulièrement celle de son cou, de sa poitrine, de ses seins qui sont aussi des attributs essentiellement maternels de la belle amante-mère. Les gravures représentent Inès au sein transpercé et ses enfants éclaboussés de son sang²².

La légende rapporte que D. Pedro, à Coimbre, communiquait avec Inès en confiant des billets d'amour, sur des petits morceaux de bois ou de liège, au petit canal qui amenait l'eau au bassin du cloître. Ainsi naquit la légende de la « Quinta das Lágrimas » et de la « Fonte dos Amores » célébrée dans les *Lusiades* :

Ses eaux sont des larmes et son nom est Amours. (III, 135)

Larmes d'Inès, de ses compagnes, de son amant, sur les lieux des amours où elle a été tuée. L'on voit encore dans l'eau du canal et du bassin de la fontaine flotter de longs filaments jaunes qui seraient des cheveux de la blonde Inès. L'on distingue encore, sur les pierres du fond et des parois, des taches rougeâtres qui perpétuent le souvenir du sang innocent versé et dénoncent le crime affreux. Hélas, la science a fait reculer la légende et les croyances superstitieuses : les taches rougeâtres sont dues à une variété d'algues microscopiques dont le nom

22. Cf. supra n. 15.

scientifique est *Hildenbrandtia rosea* Kg. Mais beaucoup continuent à y voir le sang d'Inès²³.

Inès a souffert dans son corps, mais sa douleur a été aussi morale et affective. Elle est empreinte de *saudade*, sentiment spécifique des Portugais, mot intraduisible dans les autres langues. Dans l'édition de 1587 de la tragédie²⁴ nous avons relevé 5 emplois du terme et un de l'adjectif *saudosamente*. Le mot *saudade* exprime tout à la fois la solitude de l'être qui aime, la douleur, le regret, l'angoisse de se trouver séparé de l'objet aimé, l'amère évocation de souvenirs heureux dans un moment de malheur. Dans la tragédie *Castro* :

« Je mourais
De tant de *saudade* qu'il me semble encore
En être oppressée²⁵. » (III, 61-63)

La décapitation a été remplacée par les coups de glaives, comme une transverbération où la femme, l'amante-mère, est immolée sur l'autel de l'amour. Mais cette substitution, contraire aux indications des documents historiques, a été aussi exigée par la scène du couronnement *post mortem*. Le cadavre d'Inès est placé sur le trône, puis couronné. La mise en scène serait beaucoup plus délicate et le tableau plus repoussant s'il fallait superposer la tête sur le tronc décapité, puis la couronne sur cette tête détachée... L'équilibre serait fort instable et aléatoire et le spectacle burlesque et choquant pour les spectateurs.

23. Cf. A. de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 33-34.

24. « La tragédie *Castro* », *op. cit.*, p. 166.

25. Il y a dans les vers portugais comme une « localisation » de la *saudade*, avec le retour de l'adverbe de lieu *cá*, « ici » : « que me ficava cá », « parece que a cá tenho », « Qui me restait ici », « il me semble que je l'ai ici » (III, 10 et 63) ; indications scéniques intrinsèques qui obligent l'actrice tenant le rôle d'Inès à porter la main sur son cœur, sur sa poitrine.

3. L'horrible supplice des deux conseillers et les honneurs rendus *post mortem* à Inès

Lors de l'exécution, D. Pedro qui n'aurait pas voulu tenir compte des avertissements de ses amis au sujet des dangers qui menaçaient Inès, était absent de Coimbra, parti à la chasse, un de ses passe-temps favoris. En apprenant la terrible nouvelle, il entre dans une grande colère. Nous le retrouvons violent et cruel, comme l'histoire l'a caractérisé et tel qu'en lui-même la mort d'Inès le change. Il promet de venger Inès. Le Chœur avait pressenti cette vengeance dans ces vers de la *Castro* à consonance biblique²⁶ :

Ce sang qui crie au ciel vengeance (IV, 299)
 Toi, Dieu, qui as voulu cela, entends la juste clameur
 De ce sang qui Te demande
 Une cruelle vengeance. (IV, 886-888)

Avec une troupe de partisans et les frères d'Inès, D. Pedro se souleva contre son père et envahit les provinces du Nord du Portugal, dans une sanglante guerre civile. Le père mort, l'Infant devint roi. Les trois nobles impliqués dans la mort d'Inès, Diego Lopes Pacheco, Alvaro Gonçalves et Pero Coelho se réfugièrent en Castille, à Valladolid. Mais D. Pedro signa un traité avec le roi de Castille qui s'appelait aussi Pedro, également premier du nom et surnommé également « le Cruel », (Camoëns pour éviter la confusion l'appelle *Cruíssimo*, III, 139). Par ce traité, les deux souverains convenaient d'un échange de prisonniers politiques, échanges « d'ânes contre des ânes », dira Fernão Lopes. Un

26. *Ancien Testament, traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 1475, *Livre de Job*, « Le témoin du crime », 16, 18 :

« Terre, ne couvre pas mon sang,
 et que ma clameur ne trouve point de refuge ».

Ezéchiel, « Marmite rouillée, ville sanguinaire », 24 :

« Pour faire monter ma fureur,
 pour exercer ma vengeance,
 je laisse sans le recouvrir
 le sang qu'elle a versé sur la roche nue »

seul put s'échapper : Diego Lopes Pacheco, qui était à la chasse aux perdrix fut avisé par un mendiant ; ils échangèrent leurs habits et il put se réfugier en Aragon, puis en France à Avignon. Laissons la parole à Fernão Lopes pour la suite :

« Alvaro Gonçalves et Pedro Coelho furent conduits au Portugal et arrivèrent à Santarém, où se trouvait le roi Dom Pedro : celui-ci, satisfait de leur arrivée, vint à leur rencontre et dans une cruelle colère, sans pitié, il les soumit à la torture de sa propre main, afin qu'ils avouassent quels étaient les responsables de la mort de dona Inès et ce que son père tramait contre lui tandis qu'ils étaient brouillés à la suite de cette mort. Aucun d'entre eux n'apporta à ces questions une réponse qui satisfît le roi. Et l'on dit que fou de rage, il donna un coup de fouet en plein visage à Pedro Coelho, qui se répandit alors en gros mots et en injures contre le roi, le qualifiant de traître, parjure, bourreau et boucher d'hommes. Le roi se fit apporter de l'oignon et du vinaigre pour le lapin²⁷, et exaspéré par eux, donna l'ordre de les tuer. Leur exécution racontée en détail constituerait un récit bien étrange et cruel : le roi ordonna en effet d'arracher par la poitrine le cœur de Pedro Coelho et par le dos celui d'Alvaro Gonçalves. Et les mots qu'il prononça, aussi bien ceux prononcés par celui qui leur arrachait le cœur et pour lequel ce travail était peu habituel, seraient bien douloureux à entendre. Pour finir il donna l'ordre de les brûler ; et tout cela fut fait devant les appartements qu'il habitait, si bien qu'il pouvait regarder, tout en mangeant, ce qu'il avait ordonné de faire ».

La légende ajoute qu'il aurait mordu ou même dévoré les cœurs des deux suppliciés.

Le récit de cette mort horrible et infamante a été complété par Acenheiro. Comme le bourreau n'était pas habitué à pratiquer ainsi le supplice, alors qu'il cherchait en vain le cœur de Pedro Coelho, celui-ci lui

27. Jeu de mots d'humour noir, à partir du patronyme portugais *Coelho*, qui est aussi en portugais le nom commun signifiant « lapin ». L'oignon et le vinaigre n'étaient pas ici des ingrédients culinaires, mais mis sur les plaies, des éléments de torture pour accroître la douleur du supplicié.

cria : « Plonge ta main du côté gauche et tu le trouveras plus gros que celui d'un taureau et plus loyal que celui d'un cheval » (p. 126)

Le moine galicien Jerónimo Bermúdez a eu le mauvais goût de présenter sur scène l'abominable supplice, dans la tragédie *Nise laureada*²⁸ :

« Roi — Que sont ces clameurs ?
 Alcade — Seigneur la foule
 crie de plaisir et de joie
 en voyant le châtiment du premier.
 Chœur — Aïe ! Comme le bourreau le charcute !
 Quel sang si corrompu s'écoule de lui !
 Bourreau — Je ne trouve pas son cœur.
 Gonzales — Je l'ai là.
 Cherche le bien et tu le trouveras plus fort
 que celui d'un lion et plus loyal et entier
 que celui d'un Maure de Fez, et plus noble
 que celui de ce roi tyran !
 tu lui diras de se repaître,
 tu lui diras de se rassasier
 de mon sang, de ce...
 Bourreau — Tu ne crâneras plus ! Voici le brave
 Et vaillant cœur du grand *merino*²⁹.
 Voilà comment j'aime le mouton...
 Chœur — Aïe ! Comme il coupe son cœur en quatre,
 puis en morceaux, pour voir ce qu'il y a dedans ! »
 C'est ensuite, et longuement, au tour de Coelho...

Manuel de Faria e Sousa, dans *Epítome de las historias portuguesas*³⁰ ajoute cette considération atroce : « D. Pedro leur infligea les

28. Il a publié, sous le pseudonyme de Antonio da Silva, *Primeras tragedias españolas : Nise lastimosa y Nise Laureada*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577. Nous utilisons l'édition de Mitchell D. Triwedi, Madrid, Editorial Castalia, 1975.

29. Alvaro Gonçalves était *merino mor*, nommé par le roi ; cette charge tenait de celle des baillis et sénéchaux de France. L'homonymie avec *merino*, « mérinos », explique le jeu de mots : le supplicié étant, cette fois, assimilé à un mouton à la chair délicieuse lorsqu'elle est bien « préparée ».

30. Tome II, Oficina de Francisco de Villela, 1673, p. 86.

châtiments qu'il put, mais ils n'eurent pas assez de vie pour subir tous ceux qu'il avait prémédités ».

Il s'employa, d'autre part, à rendre les honneurs de Reine à Inès. Le 12 juin 1360, il proclama solennellement à Cantanhede qu'ils avaient contracté un mariage secret, dans une église de Bragance, il y avait à peu près sept ans. Elle devait donc être considérée comme reine et ses enfants comme légitimes et Infants.

Il fit édifier dans l'église d'Alcobaça deux magnifiques tombeaux en albâtre ; l'un pour Inès, l'autre pour lui, avec les gisants respectifs. Les tombeaux sont disposés pieds contre pieds, afin que le jour de la résurrection des morts, les deux amants, après avoir regardé le ciel, se lèvent, se regardent et continuent de s'aimer.

D. Pedro fit exhumer le cadavre d'Inès à Coimbra et ordonna de le transporter en grande pompe à Alcobaça, entre deux rangées de flambeaux. Fernão Lopes décrit ce transfert avec admiration³¹.

D. Pedro aurait fait installer le cadavre d'Inès sur un trône et l'aurait lui-même couronné. Il aurait ensuite obligé les membres du clergé, les Grands du Royaume et toute la Cour à baiser la main putréfiée de leur nouvelle reine.

Cet épisode macabre serait une invention d'origine espagnole. Il a été également mis en scène par Jerónimo Bermúdez, dans la tragédie *Nise Laureada*, dont il a inspiré le titre³². D. Pedro s'adresse au cadavre

31. *Op. cit.*, p. 247 : « Il fit ensuite transférer son corps depuis le monastère de Santa-Clara de Coimbra, où il gisait, avec le plus d'honneur que l'on pouvait rendre. Elle venait en effet sur une litière, dressée avec une grande recherche pour l'époque, portée par des chevaliers de haut rang et escortée par de nobles gentilshommes et de très nombreuses autres personnes, femmes, jeunes filles et membres du clergé. Le long du chemin se tenait un grand nombre d'hommes, des cierges dans les mains, placés de telle sorte que son corps se trouva tout au long du trajet entre des cierges allumés. Ils arrivèrent ainsi jusqu'au dit monastère, situé à dix sept lieues de là, et, tandis que l'on disait de nombreuses messes, elle fut mise dans ce tombeau, en grande solennité. Ce fut la translation la plus remarquable jamais vue au Portugal jusqu'à ce jour. »

32. *Laureada* dérive de *laurel*, « laurier » ; dans l'Antiquité les couronnes des héros, des personnages honorés, étaient en laurier. Le fait que le gisant du tombeau d'Inès

d'Inès, et lui remet le sceptre et la couronne, comme le prouve, par une indication scénique intrinsèque, ce vers :

« Reçois cette couronne et ce sceptre » (IV, 1423).

Et cela en présence de ses vassaux (IV, 1459).

En 1587, un *romance* de Gabriel Lasso de Vega fait le récit de cet étrange couronnement³³ :

« Il a été couronné, le Portugais,
selon son droit à Coimbra,
couronnant conjointement
comme reine et épouse légitime
les restes de Dona Inès
qu'il avait fait déterrer,
célébrant en un même jour
funestes noces et obsèques ».

Manuel de Faria y Sousa dans *Europa Portuguesa, Epítome de las Historias Portuguesas* et dans son commentaire aux *Lusiades* insiste sur la cérémonie macabre complétée par l'affreux et répugnant baise-main³⁴ :

« Il fait déterrer D. Inès et la placer sur un trône ; il obligea ses vassaux à baiser ces os qui avaient été jadis de belles mains ».

Le couronnement sera désormais présent dans les diverses œuvres, comme dans le poème épique, en espagnol, de Juan Soares de Alarcón,

porte une couronne sur la tête a fait logiquement penser que le couronnement d'Inès avait effectivement eu lieu.

33. *Romancero general...* por Don Agustín Durán, *Bibliotheca de Autores españoles*, Madrid, Atlas, 1945, p. 218, n° 1237.

34. *Lusiadas de Luis de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, reproduction fac-simile de l'édition de 1639, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, col. 175.

*La Infanta coronada*³⁵. Dans les pièces de théâtre du XVII^e siècle, le couronnement d'Inès et le baise-main sont célébrés juste après l'exécution, alors que son cadavre est encore chaud, dans une cérémonie funèbre « corps présent », plus vraisemblable, et qui ne choque pas les spectateurs. Ce sera le cas dans la *Tragedia famosa de Inés de Castro, reina de Portugal* de Mexía de la Cerda (1612) et de Comedia de Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir* (1652). Cette dernière pièce a eu une importance capitale pour la transmission du thème, puisque sa traduction française par Charles Habeneck (1862) a été le point de départ d'Henry de Montherlant pour sa composition de *La Reine Morte* (1942)³⁶. Nicolau Luis traduisit la pièce de Guevara en portugais, au XVIII^e siècle, pour le théâtre de *cordel*, « de colportage », genre de littérature populaire qui eut un rôle capital pour la démocratisation de la légende³⁷.

Il est curieux de constater que les premières éditions de la *Nova Castro* de João Baptista Gomes Junio (1803) ne présentaient pas le couronnement ; mais il apparaît à partir de la cinquième édition de 1826, « avec la brillante scène du couronnement par José Joaquin Bordalo³⁸ », adjonction justifiée ainsi : « à cause du fait que de

35. João Soares de Alarcão, *La infanta coronada por el Rey D. Pedro, D. Ines de Castro*, en octava rima, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1606, in 8^o, 87 f. Nous possédons un exemplaire de cet ouvrage rarissime. Le dernier chant (Canto VI) est intitulé : « comme le roi D. Pedro couronna D. Inès de Castro, dans sa sépulture, comme reine du Portugal ».

36. Cf. Henry de Montherlant, *La Reine Morte ou Comment on tue les femmes*, drame en trois actes, suivi de *Régner après sa mort*, drame de Luis Velez de Guevara, Paris, NRF, Gallimard, 1942, p. 187 : « C'est la lecture de cette pièce, que me signalait Jean-Louis Vaudoyer, qui m'a, en effet, fourni le sujet de *La Reine Morte*. Au public de juger s'il y a eu « adaptation ». « Il s'agit de la traduction de Charles Habeneck, parue dans *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Paris, J. Hetzel-librairie Claye, 1862, p. 200-271. Exemplaire de notre bibliothèque.

37. Adrien Roig, « Inès de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (*Teatro de cordel* et autres *folhetos*) » in *Hommage à Raymond Cantel*, Paris, Fondation Gulbenkian, 1982, p. 73-83.

38. *Nova Castro*, tragedia de João Baptista Gomes Junior, Quinta edição, correcta de muitos erros e augmentada com a brilhante Scena da *Coroação* por José Joaquin

nombreux spectateurs désiraient voir à la fin de cette tragédie un Couronnement ».

Même après le transfert et le couronnement, le cadavre d'Inès n'a pas connu le repos absolu, la paix réservée aux défunts, *Requiescat in pace* : la perverse curiosité de plusieurs souverains ayant fait ouvrir (ou essayé de faire ouvrir) les tombeaux d'Alcobaça. En 1810, les soldats de l'invasion française de Napoléon commandés par Masséna (division du Comte Drouet d'Erlon) ne pouvant parvenir à soulever les lourdes dalles supérieures n'ont pas hésité à détruire à coups de pioche une partie des parois latérales sculptées, afin de tirer les restes des deux amants, pour voler d'éventuels bijoux, de précieux tissus en fil d'or ou d'argent, ou... les cheveux d'Inès qui ont été ainsi dispersés³⁹.

Le comble des tourments semble avoir été atteint. Eh bien non ! Pour les conseillers, jugés coupables de l'exécution d'Inès, leur supplice se prolonge encore dans la symbolique des tombeaux d'Alcobaça : ils figurent sous forme de monstres à tête humaine qui soutiennent le tombeau d'Inès, écrasés et grimaçants de douleur sous la masse. C'est une manière de symboliser l'éternité de l'expiation en enfer, cet enfer qui figure aussi sur la face latérale, au-dessous des pieds d'Inès.

Notre étude nous a permis de suivre comment on était passé de la sécheresse des chroniques, souvent laconiques et fragmentaires, à un

Bordalo, Lisboa, na Imprensa da Rua dos Fanqueiros, 1826, 82 p. Nous avons consigné dans notre *Inesiana* 32 éditions différentes de cette tragédie, n° 1336 à 1367.

39. Cf. A. de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 82 : « Le corps de D. Pedro était momifié, enveloppé de l'habit pourpre avec lequel il avait été enseveli ; la tête d'Inès, détachée, conservait encore sa belle chevelure blonde. Tout fut enlevé, profané, mis en pièces, dispersé dans l'église, objet de dérision pour cette horde de sauvages... » Nous avons pu voir une mèche des cheveux d'Inès, il y a une trentaine d'années, au Musée Ethnographique de Coimbra, dans un médaillon, conservée comme une relique, avec une attestation d'huissier certifiant leur authenticité et leur provenance.

enrichissement progressif du thème. La légende d'Inès, d'origine littéraire et artistique, devient, au cours des temps, populaire.

À la souffrance des corps se joint constamment l'affliction de l'esprit, la profonde et lyrique *saudade* des deux amants. Les derniers vers de la tragédie *Castro* proclament l'éternité de l'amour au-delà de la mort :

« Ton amour
M'accompagnera toujours, jusqu'à ce que je laisse
Mon corps auprès du tien et que mon âme aille
Reposer auprès de la tienne, pour toujours. » (V, 171-174)

Le dernier mot en écho est « toujours », pour affirmer un amour éternel, tout comme l'inscription lapidaire au bas de la rosace du tombeau de D. Pedro :

ATE A FIN DO MUNDO
JUSQU'A LA FIN DU MONDE

Ainsi la mort tragique d'Inès est adoucie par l'élévation, l'apothéose finale, par l'amour, avec promesse d'éternité. Le thème, repris au cours des siècles, à travers diverses littératures et créations artistiques, dans un long et continu processus de « fermentation » de l'histoire⁴⁰, est devenu un Mythe : le triomphe de l'Amour sur la Mort.

40. Cf. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, p. 111 : « La realidad, fermento del mito ».

Barbarus dolens : le corps souffrant de l'Amérindien sous le regard de l'Européen

Michel BIDEAUX

Quand le père jésuite Jean de Brébeuf, écrivant pour ses lecteurs français sa « Relation de ce qui s'est passé au pays des Hurons en 1637¹ », entreprend de leur conter « les excessives cruautés » qui s'y commettent « sur la personne d'un prisonnier de guerre », il ne saurait prétendre leur apporter une information en tout point nouvelle : ils savent depuis quelque temps que ce prisonnier sera torturé d'abord, mangé ensuite.

L'anthropophagie est, depuis le premier voyage de Colomb, une composante obligée de tout discours sur les mœurs américaines. L'Amiral n'a-t-il pas rapporté combien les paisibles Arawaks, première nation qu'il ait rencontrée et quelque peu fréquentée lors de son débarquement, redoutaient les féroces « Caribs », mangeurs d'hommes, qui entreprenaient, à partir de l'île voisine où ils avaient leur résidence, des raids pour se fournir de chair humaine ? Mais ce qui n'était encore

1. Relation adressée à Paul Le Jeune, Supérieur de la mission de la Compagnie de Jésus en Nouvelle-France. Édition moderne : R. G. Thwaites, *Jesuit Relations and Allied Documents*, Cleveland, 1898, vol. XIII.

que confiance faite par les indigènes allait devenir, dès le deuxième voyage, spectacle de répulsion quand Colomb découvrait, à la Guadeloupe, les apprêts d'un festin cannibale. Assurés de tenir là un sujet de bon rapport, voyageurs et illustrateurs allaient, fascinés et horrifiés, pendant plus d'un siècle, au fil des découvertes et des impressions, multiplier les discours et les images sur ce sujet. Les relations de voyage, bientôt relayées par le discours des livres d'emblèmes, imposaient ainsi pour longtemps l'image d'une Amérique ensauvagée, abandonnée à Satan, et le cannibalisme devenait comme une composante essentielle de cette représentation.

Il se trouvait cependant des esprits moins flexibles à la *doxa* sur l'Amérique (Léry, Montaigne) pour ne pas s'en tenir au premier mouvement de répulsion inspiré ordinairement par cette pratique et tenter une interprétation anthropologique : intégré à la culture de l'Autre, le cannibalisme cessait d'être attribut d'une nature primitive ou perversie ; il devenait même possible dès lors d'interpeller, depuis cette culture considérée en sa totalité, une civilisation européenne qui vivait alors une époque historique abondamment fournie de guerres, de cruautés, de rapines, d'exactions de toute nature.

Mais dans les premières décennies du XVII^e siècle, la pénétration française qui s'intensifiait selon le réseau fluvial du Saint-Laurent (re) découvrait des nations iroquoiennes accompagnant une anthropophagie que Cartier et Roberval n'avaient guère eu le loisir de soupçonner d'une pratique systématique de la torture que, jusque là, les Mexicains comme les Amérindiens du sud paraissaient avoir ignorée, y compris dans les sacrifices humains en honneur chez les Aztèques.

Si Lescarbot paraît (ou préfère) n'avoir rien² vu, Champlain, lui, rapporte dès 1613 la torture pratiquée par les Montagnais sur un Iroquois³ qui sera ensuite mangé. Ainsi les Français qui, en 1633,

2. Très peu explicites en effet les deux chapitres (l. V, ch. 4, « Cruauté envers les prisonniers » et l. VI, ch. 14, « De la guerre ») de son *Histoire de la Nouvelle-France* (éd. 1617-1618) qui pourraient aborder le propos.

3. *Voyages*, éd. H. Deschamps, PUF, 1951, ch. X, p. 145-146. Mais il n'a pas été clairement témoin du rituel cannibale.

s'intéressent au progrès de l'entreprise coloniale et missionnaire en pays de Canada savent désormais que les deux pratiques sont conjointes régulièrement à la conduite de la guerre par les autochtones. Cette année-là paraît en effet chez Cramoisy la relation, par le père Paul Le Jeune, de la mission qui le conduit, depuis l'été précédent, auprès des Montagnais (famille algonquine). Dès son arrivée à Tadoussac, le 18 juin 1632, il note en effet : « Il n'y a cruauté semblable à celle qu'ils exercent contre leurs ennemis », avant de relater le détail des tortures qu'ils font subir à leurs prisonniers et de conclure : « enfin, pour dernière catastrophe, ils les mangent et les dévorent quasi tout crus » (Thw., V, 28-30). Quelques mois plus tôt, le frère récollet Sagard venait, dans son *Voyage du pays des Hurons*, de rapporter des pratiques semblables, quoique sur un ton beaucoup plus détaché. Nous devons, non au hasard des premières rencontres, mais à l'engagement précoce des Français aux côtés des Montagnais et des Hurons, le fait que les premières victimes attestées de tels traitements soient ces Iroquois dont la cruauté allait bientôt devenir légendaire : pour être aisément explicable, le paradoxe n'en est pas moins piquant. En tout cas, par cette universelle attestation, la torture suivie de consommation anthropophage allait vite apparaître, aux yeux des lecteurs européens, non comme une aberration locale, mais comme le signe même de la « barbarie » de l'Amérindien du nord. Il s'est à ce point intégré au discours commun qu'en 1634, abordant à nouveau le sujet, le père Le Jeune peut se contenter d'écrire :

« J'ai fait voir dans mes lettres précédentes combien les Sauvages sont vindicatifs envers leurs ennemis, avec quelle rage et quelle cruauté ils les traitent, les mangeans après leur avoir fait souffrir tout ce qu'un démon incarné pourroit inventer. Cette fureur est commune aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, voire mesme elles les surpassent en ce poinct ». (ch. VI)

Pourquoi faut-il, devant la banalisation attestée de ce discours, que la *Relation* de 1637 fournisse la narration la plus circonstanciée que puisse présenter le corpus des *Relations des jésuites*, y compris lorsqu'il leur faudra bientôt rapporter comment ce supplice sera infligé

à certains missionnaires par les Iroquois, entre 1642 et 1649 ? Deux raisons peuvent être avancées, inégalement décisives.

C'est, d'abord, que les jésuites nous entretiennent maintenant du pays des Hurons, dans lequel ils se sont installés en 1635 après en avoir évincé les récollets : épilogue d'une longue querelle qui a vu les premiers l'emporter grâce à leurs protecteurs métropolitains, en tête desquels le tout-puissant cardinal de Richelieu. Conduite par la haute figure intellectuelle et morale de Jean de Brébeuf, la mission jésuite en Huronie ne saurait abandonner à l'humble frère Sagard le monopole du discours ethnographique sur le peuple huron. Mais surtout, les progrès réalisés dans leur implantation et dans leur pratique de la langue indigène ont servi l'évangélisation. Des Indiens sont baptisés, et, précisément, l'un d'eux, Iroquois de nation, reçoit ce sacrement alors qu'il est conduit au supplice par les Hurons qui viennent de le capturer. C'est à cet événement qu'est consacré en son entier le deuxième chapitre de cette relation, intitulé

« Les excessives cruautés des hommes, et les grandes miséricordes de Dieu sur la personne d'un prisonnier de guerre, Iroquois de nation. »

Le narrateur paraît avoir été saisi d'un scrupule : ne lui reprocherait-on pas de traiter avec complaisance une matière aussi répugnante ? « J'ay horreur d'escryre tout cecy », confie-t-il à son supérieur, premier narrataire de sa relation. Il n'y a pas lieu de soupçonner la sincérité de ce *horresco referens*, même si la crainte de la rhétorique est régulièrement alléguée par ces maîtres de la rhétorique que sont les missionnaires jésuites. Il ne saurait en tout cas se prévaloir de la nouveauté de la chose, on l'a vu, pas davantage d'une découverte personnelle, puisqu'il écrit, dès qu'il apprend que « chaque prisonnier en particulier seroit bruslé et mis à mort⁴ » : « D'abord nous avions quelque horreur

4. Le récit manifeste en ce point quelque flottement puisque nous lisons, dans la phrase précédente, que ce prisonnier est attribué à un certain « Saouiandaoïas-coïay, qui est une des grosses testes du pays » et, pour lors, absent du village ; quand il reviendra, il décidera de faire mettre à mort ce prisonnier : mais le récit donne en d'autres lieux à entendre que la décision a déjà été prise, et que la torture signifie un commencement d'exécution.

d'assister à ce spectacle ». Il n'en laissera pas moins une « vive peinture » qui, au regard de l'hypotypose, ne laisse rien à désirer. Mais ses scrupules ne sont pas pour autant factices, puisqu'il ajoute aussitôt, afin de se justifier aux yeux du lecteur : « neantmoins tout bien considéré, nous jugeasmes à propos de nous y trouver, ne desesperans pas de pouvoir gagner ceste âme à Dieu ». C'est donc fort de cette espérance que le missionnaire-narrateur peut ajouter un peu plus loin —le prisonnier vient alors d'arriver, portant trace des sévices déjà endurés— : « Nous nous approchâmes pour le regarder de plus près », une attention dépouillée de tout ce qui pourrait ressembler à une curiosité de mauvais aloi puisque celui-là même qui en est l'objet la paie de retour : « Il nous regarda fort attentivement, mais il ne sçavoit pas encor le bon heur que le Ciel luy preparoit par nostre moyen au milieu de ses ennemis ».

Puisque l'enjeu du conflit spirituel (la prédication missionnaire face au rituel « barbare ») primera sur l'intérêt du spectacle, nous ne ferons ici que rappeler brièvement les étapes obligées du supplice. Après avoir été moqué et molesté en chemin (on lui arrache les ongles), le prisonnier arrive, encordé, au village de ses ennemis. L'y accueillent cris de mort et déploration lugubre des guerriers tués, pour attiser la vindicte. Il est paré et peint pour le supplice, mais festoyé ; il chante et offre lui-même un festin. Vers vingt heures, on allume une double rangée de feux, entre lesquels il doit passer et subir divers tourments (tisons, cordes enflammées, colliers de haches rougies au feu). Les moments de répit ne servent qu'à prolonger davantage le supplice. Au matin, il est conduit sur un échafaud, démembré, assommé, mangé.

Sommes-nous en mesure, au terme de cette brève évocation, de reconnaître quelque signification culturelle qui recouvrirait la trame anecdotique et syntagmatique constituée par ce rituel de torture ? Nous pouvons tenter d'abord de l'appréhender au moyen de la parole indigène, quel que soit le mode de discours par lequel elle s'exprime.

Sa première manifestation est pour exprimer le regret de n'avoir pas capturé davantage de prisonniers : avec celui-ci, leur nombre s'élève à sept, sur une bande de vingt-cinq ou trente Iroquois surpris dans leur

activité de pêche : bilan honorable, somme toute, mais « pas un, dit-on, n'eust échappé si nos Hurons ne se fussent point si fort précipitez⁵ » : la déception qui se lit dans cette rumeur est à la mesure de l'importance de la capture des prisonniers dans les pratiques guerrières des Amérindiens du nord : on sait qu'un certain nombre d'entre eux hommes, femmes ou enfants, étaient épargnés et qu'ils se voyaient adoptés par leurs vainqueurs, qui reconstituaient par cette voie une population décimée par les maladies, les privations ou la guerre. Certes, l'auteur rapporte, au début de sa relation, que « c'est l'ordinaire que lorsque quelque personne notable a perdu en guerre quelqu'un de ses parens, on luy fasse present de quelque captif pris sur les ennemis, pour essayer ses larmes, et appaiser une partie de ses regrets » ; mais comme il ne précise pas quand et par qui a été prise la décision de lui donner la mort ou de l'épargner, par l'intégration à la nation huronne, il s'ensuit que la fonction unique du présent qu'il constitue est d'« appaiser » le ressentiment et le désir de vengeance du vainqueur : la seule « resolution prise » à son sujet concerne son attribution à Souïandaoücoüay, et il est ensuite transféré immédiatement au lieu de son supplice. Certes, ce dernier personnage, quand il arrivera au village, évoquera devant son prisonnier un autre « possible narratif », qui complète la signification anthropologique de la guerre chez ces nations : quand j'appris que tu m'étais attribué, lui dit-il, j'imaginai que ce neveu « que j'ay perdu en guerre estoit comme ressuscité et retournoit en son país : je pris en mesme temps resolution de te donner la vie. Je pensois desjà à te preparer une place dans ma cabane, et faisois estat que tu passerois doucement avec moy le reste de tes jours. » Une résolution que le « notable » huron abandonne vite, en considérant l'état lamentable du prisonnier, qui a « les doigts emportés, et les mains à demy pourries » : « je m'asseure que tu aurois toy-mesme regret maintenant de vivre plus long temps : je t'obligeray plus de te dire que tu te disposes à mourir,

5. Une précipitation qui paraît constituer une des grandes faiblesses des Hurons : Champlain la déplore lorsqu'elle ne lui permet pas de remporter une victoire plus éclatante sur les Iroquois qu'il combat à leurs côtés (*Voyages*, 1619, éd. citée, p. 201).

n'est-il pas vray ? » Le prisonnier accepte vaillamment ce verdict, qui paraît ne pas le surprendre beaucoup, après ce qu'il a déjà enduré. On voit donc qu'en ce lieu le code amérindien de la guerre se trouve passablement brouillé, même s'il n'est pas tout à fait occulté.

Il apparaît encore dans le rappel insistant des bons traitements qui sont faits au prisonnier avant de le conduire au lieu de son supplice, exception faite de quelques sévices qui ont suivi sa capture : si l'on peut en effet, au bénéfice du doute, rapporter certaines blessures à l'affrontement guerrier lui-même, il est avéré par contre qu'il doit à la rudesse de ses geôliers ce « doigt non coupé mais arraché par violence », ces « jointures des bras toutes brulées, et en l'un une grande incision ». Mais le « pauvre misérable », paré pour son exécution, « estoit revestu d'une belle robe de castor, il avoit au col un collier de porcelaine, et un autre en forme de couronne autour de la teste », et c'est en le voyant ainsi arriver que le narrateur note : « Je diray icy que jusques à l'heure de son supplice nous ne vismes exercer en son endroit que des traits d'humanité ». Parmi ceux-ci, une nourriture abondante, dont l'objet n'est pas seulement, comme on le rapporte parfois⁶, de le rendre plus gras en vue de la consommation espérée, mais bien de l'honorer : tout le long du trajet qui le conduisit du lieu de sa prise au village, « partout où il avoit passé, on luy avoit donné de quoy faire festin » et, ici encore, « on ne manqua pas (...) à cette courtoisie », jetant « un chien en la chaudiere ». Un empressement qui fait même fi des lois culinaires les plus universellement reçues, puisque cet animal « n'estoit pas encor demy cuit, qu'il fut mené dans la cabane » où devait se faire « l'assemblée pour le banquet ». Mais en qualifiant aussitôt ses gardiens de « barbares que la seule cruauté rendoit affables et humains », le narrateur manifeste qu'il ne perçoit pas le sens des égards prodigués alors au prisonnier, et il confirme ainsi le commentaire par lequel il ponctuait un peu plus haut une brève harangue adressée par un capitaine au prisonnier que l'on avait contraint de chanter : « Mon neveu, tu as bonne raison de chanter, car personne ne te fait mal, te

6. Ainsi Sagard, *Grand Voyage du pays des Hurons* (1632), éd. M. Trudel, Montréal, HMH, 1976 p. 148.

voilà maintenant parmy tes parens et tes amis. » « Bon Dieu, quel compliment », s'exclame alors le missionnaire⁷, « tous ceux qui estoient autour de luy, avec leur douceur estudiée et leurs belles paroles, estoient autant de bourreaux, qui ne luy faisoient bon visage que pour le traiter par après avec plus de cruauté ». Bonne mine et paroles fardées : figures cardinales de la sémiotique du mensonge pour achever de réduire, en fin de compte les « traicts d'humanité » à de très frustes prodigalités alimentaires et rapporter tout le reste à un raffinement de cruauté, ainsi que paraît l'autoriser, d'ailleurs, l'incontestable disposition de ces nations à la raillerie. Ces Indiens, en effet, sont de grands « gausseurs », et les *Relations des Jésuites* nous en fournissent d'éloquentes et innombrables preuves. Mais comme elle s'exerce ici sur fond de torture somatique, cette propension au sarcasme se colore aussitôt de reflets sataniques : imitant, copiant, dénaturant le discours de la bienveillance, les Indiens deviennent, comme le prince des ténèbres, les singes de Dieu et révèlent ainsi une appartenance maléfique qui se confirmera avec éclat à l'heure du supplice lui-même : « La colere et la rage ne paraissoit pas sur le visage de ceux qui le tourmentoient, mais plustost la douceur et l'humanité ; leurs paroles n'estoient que railleries, ou des tesmoignages d'amitié et de bienveillance. »

Mais il faut bien entendre que, si les premières sont explicites, les autres ne prêtent guère à équivoque, tant ces marques de sympathie font un usage constant de l'ironie et de l'antiphrase. Un exemple seulement, parmi la bonne dizaine que consigne le narrateur, visiblement fasciné par cette perversion systématique du discours : « Ça, mon oncle, où avez vous pour agreable que je vous brusle ? Et il falloit que le pauvre patient luy designast un endroit particulier ».

On ne voit pas très bien quelle illusion pourrait se faire un Iroquois du XVII^e siècle sur la « douceur et humanité » de tels propos, et

7. Il lui faudra toutefois reconnaître (implicitement) un peu plus loin, devant certaines attentions délicates dont le prisonnier fait l'objet, que l'appellation n'était pas totalement injustifiée : « A voir le traitement qu'on luy faisoit, vous eussiez quasi jugé qu'il estoit le frere et parent de tous ceux qui luy parloient. »

comment, dans le supplice auquel il est soumis, il pourrait y trouver un surcroît de souffrance : c'est pourtant ce qu'assure le narrateur, qui croit déceler dans ce prétendu double langage « une chose qui accroissoit beaucoup le sentiment de ses peines ». Il faudrait, pour avoir quelque chance de le savoir, entendre la réponse que pouvait faire le prisonnier à cette série d'interrogations qui clôt cet épisode de son supplice :

S'il refusoit de manger : « Eh quoy, luy disoit-on, penses tu estre icy le maistre ? Et quelques uns adjoustoient : Pour moy je croy qu'il n'y avoit que toy de Capitaine dans ton pays ; mais viens çà, n'estois tu pas bien cruel à l'endroit des prisonniers ? dis nous un peu, n'avois tu pas bonne grace à les brusler ? tu ne pensois pas qu'on te deust traiter de la sorte ? mais penses tu avoir tué tous les Hurons ?

Mais nous n'entendrons pas la réponse hautement vraisemblable faite à ces défis, car elle est insoutenable et inconcevable, nous le verrons tout à l'heure, dans la recomposition globale de l'épisode telle que l'impose la logique missionnaire : en son lieu et place, un autre discours, authentiquement chrétien celui-là, qui s'annexe même le vaillant maintien du supplicié, une disposition qui ne pouvait qu'être agréable à une éthique religieuse pétrie de stoïcisme : « Une chose nous consola, de voir la patience avec laquelle il supporta toutes ces peines, parmy ces brocards et ces risées : jamais il ne luy eschappa aucune parole injurieuse ou d'impatience »...

Nous n'entendrons pas davantage, et pour les mêmes raisons, le contenu du chant auquel se voit contraint le prisonnier, bien qu'il soit mentionné à plusieurs reprises et que le narrateur soit particulièrement attentif à son mode d'énonciation :

De temps en temps on luy commandoit de chanter, ce qu'il faisoit avec tant de vigueur et une telle contention de voix, que, veu son âge, car il paroissoit avoir plus de 50 ans, nous nous estonnions comment il y pouvoit suffire, veu mesme qu'il n'avoit quasi faict autre chose nuict et jour depuis sa prise et nommément depuis son arrivée dans le pays.

Les paroles de ce chant se seront évanouies dans les solitudes du nouveau-monde, ce qui est dommageable puisque dans celles-ci Satan a étendu son empire, mais ce qui l'est un peu moins quand on sait, grâce à Thevet, Léry ou d'autres ce que chantaient les prisonniers brésiliens à l'heure d'un supplice qui, la torture réservée, ressemblait par beaucoup de points à celui-ci. Et l'on ne peut, ici encore, que s'étonner que des missionnaires assez versés dans les langues iroquoiennes pour leur confier de délicats exposés théologiques (les « mystères » de leur foi) n'aient pas su entendre une parole que l'on devine beaucoup plus rudimentaire et passablement répétitive ou que, l'ayant entendue, ils ne jugent pas utile de la transmettre, ainsi qu'il advient dans la mention bien furtive du discours tenu par le prisonnier à ses bourreaux : « Luy-mesme entretint aussi quelque temps la compagnie sur l'estat des affaires de son pays, et la mort de quelques Hurons qui avoient esté pris en guerre » : on ne s'avance guère en présumant que la teneur de ce discours-là devait exalter des pratiques et des valeurs étrangères au christianisme, ainsi que l'observait Brébeuf lui-même dans sa relation de l'année précédente.

Il ne reste plus guère, pour compléter l'inventaire de la partie émergée de la sémiotique de ce supplice, qu'à considérer l'épisode où s'accomplit l'horreur extrême, celle de la consommation anthropophage, dans lequel nous sommes habitués à reconnaître l'expression même de l'inhumanité radicale. Excluons de cet ordre, bien sûr, quelques cas extrêmes de cannibalisme de nécessité devant lequel nous éprouvons le petit frisson apporté par un fait divers pas comme les autres : famine du siège de Sancerre (1573), radeau de la Méduse et, plus près de nous, quadrimoteur égaré dans les Andes, fantôme de cet étudiant japonais en rupture d'identité. C'est, comme il se doit depuis que nos sociétés « évoluées » ont renoncé au cannibalisme d'institution, ce dernier qui fait l'objet des descriptions exhaustives ou des interrogations anthropologiques les plus dénuées de préjugés : pour nous en tenir au domaine amérindien (et notamment brésilien), voir pour les premières, les relations de Thevet et Staden, pour les autres, les réflexions de Léry et de Montaigne. Mais à l'heure où des Français

découvrent, dans cette Amérique du nord où ils projettent de s'établir durablement, l'existence universelle de ce cannibalisme civilisé, le lecteur est frappé de découvrir chez ceux-là mêmes auxquels leur projet missionnaire fait obligation (pour reprendre les termes de notre texte) de « considérer de plus près » les attitudes mentales de l'homme amérindien, une relative indifférence à la scandaleuse pratique. Quand le prisonnier, sous l'effet de l'excès des tortures, n'est plus qu'une chair inerte, privée de sentiment apparent, la mort lui est apportée avec une sorte d'indifférence où l'on voit, lors d'un dépeçage anarchique, couper « dans le désordre » un pied, une main, la tête. Sans même prendre la peine de préciser le moment où le malheureux expire, le narrateur rapporte ensuite sommairement comment ses bourreaux procèdent à la répartition en vue de la consommation infâme : la tête ira, comme prévu, au capitaine auquel elle était destinée, le tronc demeure sur place, « où on en fit festin le mesme jour » ; c'est à peine si le narrateur, rassasié des horreurs du supplice proprement dit, note le destin particulier réservé à une partie de ce corps qui, depuis quelque temps, n'est déjà plus souffrant : l'image d'un « Sauvage » rencontré sur le chemin du retour, et « qui portoit à une brochette une de ses mains demy rostie ». Une horreur pittoresque vite ramenée par le récit à l'anodine manifestation d'un « desordre » devant lequel le missionnaire ne peut que dire son impuissance présente : tant que la parole missionnaire ne sera pas entendue, « ceste inhumanité est tout à faict contre la raison, les vieilles coustumes ne laissent pas tousjours d'avoir leur cours ». Benoîte conclusion, qui le dispense d'une interrogation plus profonde : le lecteur ne saura rien, ici encore, de la signification profonde du cannibalisme, que certains auteurs du siècle précédent s'étaient efforcés de mettre à jour. Il n'apparaît ici, selon l'heureuse expression dont usait le père Le Jeune en 1633, que comme « la dernière catastrophe » d'une cruelle pratique : entendre par là l'aboutissement programmé, prévisible d'un processus ritualisé. Nous ne saurons pas, au terme de cette traversée de l'horreur, pourquoi les uns mangent de l'homme, pourquoi il est indifférent aux autres d'être mangés, puisque la distribution des rôles ne peut plus être inversée.

Ce n'est là, à tout prendre, que le terme extrême (la « dernière catastrophe ») d'un processus de désémantisation dont le texte présente de multiples manifestations, et qui aboutit à retirer au rituel du supplice infligé aux prisonniers de guerre toute autre signification⁸ que l'expression d'une cruauté obstinée, mais sans objet véritable : « ils sont merveilleusement vindicatifs », pièce parmi d'autres à verser au dossier des « imperfections qui se trouvent parmi les sauvages » (Le Jeune). Mais pourquoi le narrateur-missionnaire n'a-t-il pas tenté de recourir, au moins pour rendre compte de la scandaleuse anthropophagie, à une explication assez largement répandue de son temps, et qui (du moins en apparence) pouvait ne pas contrarier son entreprise ? C'est que, loin d'être un fragment de discours ethnologique, ce rituel de supplice offre une occasion inespérée de gagner un chrétien, et qu'il importe de l'exploiter, au risque de rendre incompréhensible aux yeux du lecteur

8. Sur la signification du repas cannibale, on pourra se reporter aux livres récents d'Isabelle Combès (*La tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, PUF, 1992) et de Frank Lestringant (*Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994). À l'heure où les jésuites entreprennent de convertir les autochtones du Canada, on peut considérer que l'explication qui est la plus proche de leur outillage mental est celle qu'a proposée Montaigne : ils représentent par là une extrême vengeance et s'imaginent s'incorporer ainsi les vertus du vaillant guerrier ennemi qui avait tant mangé de gens de leur nation. La pratique de la torture, si on ne la rapporte pas à un raffinement de cruauté, est d'une explication plus malaisée. Se fondant sur l'étude de mythes iroquois, Urzula Chodowiec propose de voir en elle une marque de respect envers l'humanité du prisonnier, que l'on ne saurait faire manger par ses semblables avant d'avoir, par les tortures infligées, éloigné de lui cette humanité, le réduisant lui-même à l'état d'une chair méconnaissable, et bonne dès lors pour la consommation (« La hantise et la pratique. Le cannibalisme iroquois », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1972, 5, « Destins du cannibalisme », p. 55-69). Dans son édition des *Voyages* de Champlain (p. 146, n. 1), H. Deschamps suggère que les prisonniers, dès l'instant de leur capture, « étaient considérés comme morts, se trouvant en effet, privés dès ce moment de la participation mystique à leur groupe et du climat de protection religieuse inclus dans leurs environs habituels » ; on peut, dès lors, soit les adopter (leur personnalité ancienne étant abolie), soit les torturer, par vengeance, tout en leur permettant de manifester leur courage. Mais l'explication ne convainc qu'à demi : comment un corps privé d'existence peut-il manifester sa vaillance et pourquoi s'acharner sur lui ?

européen le supplice lui-même, sauf à le rapporter à la cruauté désordonnée des indigènes, et d'amener le lecteur à se demander s'il y a bien quelque espoir de gagner un jour au Dieu des chrétiens ces suppôts de Satan. De là l'empressement à lui substituer une toute autre signification, à « doubler » même le récit du supplice par un récit de conversion. Ce n'est pas seulement le discours sur la syntagmatique narrative qui brouille le sens « païen » de l'épisode, c'est une autre histoire qui parasite la première, ainsi que l'avoue candidement le narrateur, tout à son entreprise de conversion, et que son zèle a conduit à perdre de vue pour quelque temps le destin terrestre auquel son héros est à brève échéance promis : « Mais nostre histoire ira trop loin, si je ne tranche ces discours ».

Ces discours auxquels notre narrateur ne renonce jamais qu'à regret, en effet, et qu'il développe aux dépens de la parole indigène, ce sont ceux que lui inspirent sa foi chrétienne et son entreprise missionnaire. Il n'est pas superflu, pour prendre mesure exacte de l'audace de cette dernière, d'observer qu'elle s'exerce au cœur même du « Royaume de Sathan », qu'elle y est conduite par une poignée d'hommes dont l'existence est sans cesse menacée au sein même de la communauté huronne qui les a accueillis⁹, pour ne rien dire de ce qui les attend s'ils tombent aux mains de la nation iroquoise ennemie. Un des bourreaux qui s'étonne de la bienveillance du missionnaire pour le supplicié le lui déclare sans ménagement : « Mais penses tu, dit un autre, que pour ce que tu dis là, et pour ce que tu fais à cestuy-cy, les Iroquois t'en fassent meilleur traitement, s'ils viennent une fois à ravager nostre pays ? »

Cette hostilité fait donc de l'Iroquoisie une contrée interdite (« le pays des Iroquois est encore une terre inaccessible pour nous ») et les jésuites ne peuvent s'adresser qu'à des Iroquois prisonniers, comme le

9. Thevet notait semblablement, observant les Tupinamba du Brésil dans ses *Singularitez de la France Antarctique* (1558) : « si on les irrite, ils ne font aucune difficulté de tuer un crestien et de le manger, comme ils font de leurs enemys. » (ch. 28).

héros de ce récit. Interdite également, par prudence militante, une intervention ouverte contre l'inhumanité institutionnelle de supplices euphémiquement qualifiés de « vieilles coutumes » et de « superstitions » : les missionnaires y exposeraient inutilement leur vie¹⁰. Mais la parole évangélique elle-même paraît en être altérée puisqu'à ces compromis imposés par l'impuissance devant la violence s'ajoutent des concessions doctrinales qui font figure de compromissions. Ces Hurons de rude écorce sont aussi de redoutables dialecticiens (les récits de controverses théologiques sont un des plaisirs les plus assurés que puisse apporter la lecture des *Relations*). Certains s'étonnent en effet que le religieux prenne peine de démontrer au supplicié l'immense avantage des joies célestes sur les tourments infernaux : « Et comment (...) il est de nos ennemis : il n'importe pas qu'il aille en enfer, et qu'il y soit bruslé à jamais » (propos d'autant plus pertinent que la besogne est déjà bien avancée !). On en vient à suspecter le principe même de l'intervention du Français : « Pourquoi, adjousta quelqu'un, es-tu marry que nous le tourmentions ? » Le dialogue qui suit est tel qu'il invite à se demander si quelque esprit malin n'aurait pas en cet endroit substitué le texte des *Provinciales* à celui de notre jésuite :

Je ne trouve pas mauvais que vous le fassiez mourir, mais de ce que vous le traitez de la sorte. Et quoy, comment faites vous, vous autres François ? n'en faites vous pas mourir ? Ouy dea, nous en faisons mourir, mais non pas avec cette cruauté. Et quoy, n'en bruslez vous jamais ? Assez rarement, dit le Pere, et encore, le feu n'est que pour les crimes enormes, et il n'y a qu'une personne à qui appartienne en chef ceste execution ; et puis on ne les fait pas languir si long temps, souvent on les estrangle auparavant, et pour l'ordinaire on les jette tout d'un coup dans le feu, où ils sont incontinent estouffez et consommez.

10. Impuissance de l'ordre policé à se faire respecter dans un « environnement hostile » : le narrateur fait une étonnante comparaison (dont il ne tire d'ailleurs pas tout le parti possible) avec des images de barbarie qui paraissent familières aux pays « par-deçà » : « souvent il arrive dans les meilleures villes de France, qu'une troupe d'enfants mettant à se battre à coups de fonde, toute une ville, ses Magistrats ont bien de la peine d'empescher ce desordre : et qu'y pourroient profiter deux ou trois estrangiers qui voudroient s'en mesler, sinon de se faire massacrer ? »

Une fois de plus, nous parvenons avec ce texte aux confins de l'interrogation anthropologique et de la réflexion sur la culture de l'Autre ; mais nous ne franchirons pas la clôture. Car ce n'est pas ce discours, disponible pourtant depuis le chapitre consacré par Montaigne à ses « Cannibales », que le narrateur veut dispenser, mais celui d'une parole chrétienne soutenue d'interventions divines d'autant plus sensibles que cette parole paraissait moins en état de se faire entendre.

Natif d'une nation iroquoise avec laquelle les Hurons avaient fait la paix, ce prisonnier n'aurait pas dû guerroyer contre ces derniers ; mais il avait refusé l'accord, et s'était marié dans une autre nation iroquoise, « afin d'avoir toujours la liberté de porter les armes » contre ces derniers : « voilà comment la sage providence de Dieu a conduit ce Sauvage dans les voyes de Salut ». À l'heure du festin offert par le prisonnier, les missionnaires, qui l'ont déjà entretenu de leur foi, se retirent en leur logis, n'attendant rien de ce rituel païen et, surtout, ne jugeant pas « à propos de demeurer en la cabane du prisonnier, n'esperant pas trouver la commodité de luy parler davantage jusques au lendemain. Mais Dieu, qui avoit dessein de nous faire misericorde, nous l'amena, et nous fusmes bien estonnez et resjouys quand on nous vint dire qu'il venoit loger avec nous. » Ce miracle de l'attribution des résidences se renouvellera d'ailleurs le lendemain, quand tous se rendront au village théâtre du supplice : « nous allasmes à Tondakhra, où par une Providence particuliere, nous nous logeasmes, sans le sçavoir, dans la cabane qu'on avoit destinée pour le prisonnier. » L'horreur enfin du supplice paraît moins insoutenable au narrateur dès lors qu'il peut noter que « Dieu fit naistre 3. ou 4. belles occasions au P. Sup. de prescher son S. nom à ces barbares ». Même la tentation du désespoir (le suicide, suggéré par une femme pour que le prisonnier abrège ses souffrances) est l'occasion d'une ample instruction sur ce point : « c'est ainsi que la divine bonté donnoit tousjours de nouvelles ouvertures pour faire cognoistre et expliquer sa sainte Loy à ce peuple barbare ». *Etiam peccata...*

La Providence ne se contente pas de susciter ou de provoquer les occasions : elle dispose même favorablement les Indiens à écouter la

parole chrétienne et à la servir. Le narrateur se félicite de l'attention avec laquelle le prisonnier « escouta ce discours ; il y prit tant de plaisir et le comprit si bien, qu'il le repeta en peu de mots ». L'auditoire paraît gagné : « tous ceux qui estoient auprès de luy conspiroient ce sembloit avec nous dans le dessein de l'instruire¹¹ ». Brébeuf renoue avec la tradition du siècle précédent, quand Gonneville au Brésil et Cartier à Hochelaga montraient des Amérindiens « merveilleusement ententifs » à toutes les cérémonies et prédications des chrétiens ; il ajoute, afin que cet intérêt ne soit pas imputé à un piment d'exotisme (chacun le sien !), qu'il est en train de surmonter l'attachement (que l'on devine tout de même important) au rituel barbare qui réunit en ce lieu les Hurons : « vous eussiez dit que tout ce monde se fust assemblé, non pour passer le temps autour du prisonnier, mais pour entendre la parole de Dieu » : indication limpide de la subversion par le discours chrétien du rituel barbare : dans sa production comme dans sa réception, le texte du corps souffrant du Sauvage se voit tout à la fois privé de cohérence et de substance, abandonné en sa vacuité sémantique à un auditoire qui se détourne de lui.

L'ordre d'exposition de cet enseignement se ploie à la situation : autorisé à s'approcher du prisonnier, le P. Supérieur l'assure d'abord de sa compassion, avant de l'entretenir¹² du « bonheur éternel » et de faire naître chez lui « un grand desir d'aller au ciel ». L'instruction spécifique qui est ensuite proposée fait une large place à deux points dont tant de lieux des *Relations* nous montrent que les Indiens faisaient difficulté à les recevoir : l'existence de l'Enfer et l'exigence de chasteté.

11. Intérêt renouvelé lorsque le Père expose le devoir des chrétiens face aux commandements de Dieu : « Il y avoit une bonne compagnie, et tous tesmoignoient prendre un singulier plaisir à cet entretien. »

12. Ce dialogue ne commence véritablement qu'après un épisode au cours duquel le prisonnier reçoit de la nourriture, doit chanter, assiste aux préparatifs du festin qu'il donnera le lendemain : pour être différée par l'observance du rituel huron, sa réponse à la compassion manifestée n'en est pas moins claire : il y est sensible et accepte l'entretien : « nous commençâmes dès lors à bien esperer de sa conversion. » Le conflit des discours s'ouvre ainsi sur fond de coexistence pacifique qui, en ce lieu, accorde à chacun d'eux un droit égal à l'expression.

Sur le premier, le missionnaire en est réduit à des arguments d'autorité (la dictée du Saint-Esprit consignée en des livres légués par nos ancêtres) ; sur le second, il évoque, parmi de « longs et beaux discours », la nudité de nos premiers parents, ces « braves » que lui et ses compagnons portent, à la grande surprise des Indiens qui appellent les Pères les « robes noires », l'importance du sixième commandement, qui trouvera une confirmation quelque peu inattendue en la circonstance : un peu plus tard, lui remettant « en mémoire une action deshonneste qu'on luy avoit fait faire dans les tourmens », et qui ne peut guère se rapporter qu'à cette matière, le religieux en obtiendra confession, avant d'accorder « l'absolution sous condition ».

Arraché au prince des ténèbres à l'heure même de sa mort, le malheureux (?) Iroquois aura cependant eu le temps, grâce, si l'on peut dire, à la durée de son supplice, de recevoir un peu plus qu'un embryon de cette formation morale et religieuse à laquelle les jésuites sont, dans leurs entreprises missionnaires au Canada, tant attachés. Il a manifesté un grand désir d'aller au ciel, a été baptisé après avoir été instruit « de nos mystères » (p. 111) et des « veritez chrestiennes » et s'être montré « bien disposé », il a été informé « plus particulièrement de tout ce qui touche le devoir d'un Chrestien et nommément sur les saints Commandemens de Dieu » (p. 112), a fait son acte de contrition (p. 112) avant de mourir « non plus comme un Sauvage du commun, mais comme un enfant de l'Église » (p. 113), en « nouveau Chrestien » (p. 116), d'une fin exemplaire : « une âme bien unie avec Dieu eust eu là une belle occasion de mediter sur les mysteres adorables de la Passion de N.S. Jesus Christ dont nous avons quelque image devant les yeux » (116). Interminable supplice dont les stations s'accumulaient depuis sa capture, prisonnier sans défense, accablé d'humiliations et de railleries mais réconforté de quelques gestes de compassion, le tout culminant en une mort atroce et ignominieuse : tous les signes convergeaient pour imposer la figure d'un Golgotha en Huronie. Mais il importe que l'image en vienne sous la plume d'un chrétien du XVII^e siècle, d'un temps dont la spiritualité se nourrit de l'*Imitation de Jésus-*

Christ, même si cette dernière ne propose au chrétien de porter sa croix que d'une manière métaphorique.

Comment se fait-il que ce « nouveau chrétien » supplicié par des barbares ne parvienne à accéder, ni sous la plume du narrateur, ni sans doute aux yeux de ses lecteurs, à la gloire du martyr ? Son courage physique et la signification de ce rituel dans sa propre culture l'aident à dominer la souffrance de son corps torturé, à conserver cette conscience lucide dont le missionnaire a besoin pour lui inculquer les fondements de sa nouvelle foi ; il conserve aussi l'usage de la parole, mais pour produire quels discours ? Des chants dont le contenu ne nous est pas communiqué, quelques discours indirects sans grande portée, des discours narrativisés où s'épanouit la manipulation narrative (« luy-même entretint quelque temps la compagnie sur l'estat des affaires de son pays, et la mort de quelques Hurons qui avoient esté pris en guerre »), de très rares discours directs : une réponse à ses bourreaux (« ouy mon neveu, c'est assez, c'est assez »), et surtout, le discours qui ouvre son festin d'adieu : « Avant qu'on commençast à manger, il passa au milieu de la cabane, et dit d'une voix haute et assurée : Mes freres, je m'en vay mourir, au reste joïez vous hardiment de moy, je ne crains point les tourmens ny la mort. »

En cette ferme parole, le « nouveau chrétien » Joseph (il vient d'être baptisé) ne fait entendre qu'une affirmation stoïque et païenne, sans aucun mot des consolations qu'il peut désormais espérer. Il ne saurait donc être un martyr, puisqu'il ne témoigne pas pour sa foi¹³ : au reste, il

13. Ajoutons que le prisonnier, Iroquois de nation et qui ne renonce pas explicitement à ses « anciennes coutumes » à l'heure même d'une mort qu'il reçoit en « nouveau chrétien » a, selon toute vraisemblance, participé auparavant à de semblables rituels. L'intérêt que lui témoigne le narrateur n'est pas dénué de réserves, et il préfère voir en lui un instrument de la bonté divine : « Que j'ay regret que nous ne sçavons quelques particularitez de sa vie ! peut-estre que nous trouverions, sinon une parfaite integrité de mœurs, au moins quelque bonté morale qui aura provoqué Dieu à luy faire part de ses misericordes par des voyes si extraordinaires ». Ainsi que ces Romains dont les « Vies héroïques » illustraient l'enseignement dispensé par les jésuites dans leurs collèges en Europe, les Iroquoiens sont justiciables de biographies choisies.

n'aurait guère lieu de le faire, si l'on considère qu'en cette circonstance où des missionnaires s'immiscent dans le rituel des Hurons, ceux-ci ne manifestent, face à une sémiotique ouvertement concurrente, qu'une curiosité de bon aloi. Il en ira autrement lorsque les Pères, ainsi qu'on le leur avait annoncé, seront exposés au cérémonial de la mort iroquoise. Même si l'on ne dispose que du témoignage de leurs compagnons, lors du martyre de Jean de Brébeuf et de Gabriel Lallemant (mars 1649), il n'y a guère de raison de mettre en doute la parole du narrateur de la *Relation de 1649* : en cette occasion, « la haine de la foy et le mespris du nom de Dieu ont esté un des motifs les plus puissans qui aient agi dans l'esprit des Barbares, pour exercer sur eux autant de cruauté que jamais la rage des tyrans en ayt fait endurer aux Martyrs. » À cette assertion qui unit tout naturellement les missionnaires du XVII^e siècle aux victimes des persécutions des premiers siècles, s'accorde assez bien la mention de supplices étrangers à la tradition iroquoise et appelés par la circonstance : on les baptisa d'eau bouillante, avec des railleries adéquates et, quand Brébeuf entreprit de « prêch(er) à ces Infidèles, (...) ces bourreaux indignez de son zele, pour plus l'empescher de parler de Dieu, luy cernerent la bouche, luy couperent le nez et luy arracherent les levres ».

Aussi le récit du martyre de Brebeuf et Lallemant confirme-t-il pleinement le supplice de notre Iroquois : à travers l'imposition d'une souffrance somatique, si extrême fût-elle, c'est la parole que l'on cherche à atteindre. On se rappelle que Brébeuf choisissait de « trancher » son discours quand il se mettait à substituer trop visiblement une autre « histoire » à celle qu'il s'était engagé à rapporter (le supplice du prisonnier). Les bourreaux de Brebeuf et Lallemant n'ont sans doute pas tant de scrupule ; mais quelques jeunes Hurons de 1637 manifestent qu'ils ont bien compris le danger d'un discours qui tend à les frustrer de leur plaisir et à brouiller le rituel de torture, parole et sens. Quand certains des leurs donnent au missionnaire l'« ouverture » pour parler de sa foi, ils s'aperçoivent que leur prisonnier en prend avantage : « tandis que cet entretien dura, personne ne pensoit à le brusler ». Et ils protestent, au nom d'une plénitude sémantique que tout le texte de la *Relation* s'évertue à évacuer : « Ça, il faut l'interrompre, c'est trop discourir ; et incontinent se mettoient à tourmenter le patient. »

De la plainte à la dette : *Érasme humaniste dolent ?*

André GODIN

La liste est longue des maux dont souffrit ou se plaignait Érasme. Avec le docteur Brabant, auteur d'une monographie sur le sujet¹, on peut même en dresser l'impressionnante nosographie : la peste peut-être, mais la gravelle à coup sûr, souvent des fièvres et migraines de toute nature, la goutte certainement, la terrible suette anglaise une fois, un rhume de cerveau chronique, de la dyspepsie, de l'entérite, des insomnies, sans oublier diverses allergies au poisson, aux odeurs des poêles enfumés des hôtelleries germaniques, quand ce n'est pas au remugle de la chaux vive en son nouvel appartement de Fribourg-en-Brisgau !

Très tôt dans la correspondance érasmiennne, se trouve inscrit un discours de la maladie, écho sans nul doute de la plainte modulée d'un corps souffrant. Or, pour désigner son corps malade, recru de souffrance, Érasme use invariablement du diminutif *corpusculum*, comme

1. H. Brabant, *Érasme humaniste dolent*, Bruxelles, 1971.

l'avaient déjà remarqué naguère Maria Cytowska² et plus récemment Jean-Pierre Vanden Branden³. Il s'agit d'abord de capter le sens de ce signifiant récurrent. Dans les lettres d'Érasme, mais aussi dans les *Colloques*, le vocable désigne le corps, concret, familier, de l'individu en sa réalité la plus charnelle, en ses fonctions physiologiques les plus intimes parfois exhibées à même leur délabrement.

Lorsqu'on parle du corps en général, ainsi dans les écrits pédagogiques ou traitant de spiritualité, mais même dans les lettres familières là où il n'est pas directement question de son corps propre, Érasme utilise le terme *corpus*, plus générique, plus abstrait⁴. Voici par exemple une lettre à un ami chartreux, impressionné par les chantres luthériens de la « liberté évangélique » et tenté de quitter le monastère. Le jeu différentiel entre *corpus* et *corpusculum* y est parfaitement en place :

Ma santé est celle que peut avoir un vieillard en mauvaise santé [...] Je te félicite de la bonne santé de ton corps (*corporis*), mais je suis beaucoup plus triste de tes plaintes sur la mauvaise santé de ton âme. Car il ne dépend pas de nous d'avoir un corps en bonne santé (*corpore valeamus*) ; mais avoir une âme bien portante dépend en grande partie de nous [...] Si mon pauvre corps (*hoc corpusculum*) avait seulement assez de force pour vivre, que je meure si je ne préfère pas vivre là-bas avec toi qu'être premier évêque au palais de l'empereur⁵.

2. M. Cytowska, « Érasme et son petit corps », *Éos*, LXII, 1974, p. 129-138.

3. J.-P. Vanden Branden, « Le *corpusculum* d'Érasme, dans *Actes du Colloque international ERASME* » (Tours, 1986), études réunies par J. Chomarat, A. Godin et J.-C. Margolin, Genève, 1990, p. 215-232.

4. *Enchiridion militis christiani*, éd. H. Holborn, Munich, 1933, repr. 1964, p. 45, l. 33-36 ; 47, 10-12 ; 69, 2-3.

5. Ep. 1887, dans Allen P.S., *Opus epistolarum Desiderii Erami Roterodami*, t. 7, Oxford, 1928, p. 199, l. 1-6 ; 200, 47-49. *Érasme*, Édité par C. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin et D. Ménager, collection « Bouquins », Paris, 1992, p. 1135 et 1137. Désormais, nos références à la Correspondance d'Érasme seront introduites par la mention « Allen » pour le texte latin et par le sigle « Bouquins » pour plusieurs traductions. Les autres sont empruntées à *La Correspondance d'Érasme*, éd. A. Gerlo et collab., 12 vol., Bruxelles, 1967-1984, qui suit la tomason et la numérotation des lettres éditées par Allen.

Cette distinction faite, passons à l'analyse sémantique de *corpusculum*. Faute de s'être soumis aux minuties de l'enquête lexicographique, Huizinga, auteur d'une biographie d'Érasme qui reste un classique du genre, me semble tenir un propos erroné quand il écrit : « Erasme parle toujours avec tendresse de son petit corps⁶. »

S'appliquant à Érasme, cette nuance caressante n'apparaît ni dans la centaine d'occurrences que j'ai recueillies dans la correspondance érasmiennne, ni dans l'article de Maria Cytowska⁷. Ce qui s'atteste avec sûreté, au terme d'un parcours linguistique dont il est impossible de retracer ici tous les méandres, peut être ainsi résumé : en toile de fond d'un vocable à forte teneur psycho-affective, s'inscrivent les péripéties d'une histoire intime dans laquelle le mot a toujours à voir avec sa signification première. Au sens propre et au sens figuré, subsiste l'idée nucléaire de petite chose.

C'est le cas, bien sûr, pour les jeunes enfants. Ainsi, dans son *De pueris instituendis*, Erasme dénonce-t-il la pratique des vêtements qui enserrant leurs *tenera corpuscula*⁸. Ici, concédons-le à Huizinga, passe dans l'emploi du diminutif, adjectif aidant, une note caressante.

En revanche, s'agissant du corps d'êtres adultes (celui d'Érasme ou de ses porte-parole dans les *Colloques*), *corpusculum* évoque toujours peu ou prou l'impuissance et la faiblesse. Le vocable « est dépourvu de câlinerie », constate Maria Cytowska⁹, et signale un organisme chétif, sans force : « même dans ma jeunesse, mon corps fut toujours fragile comme le verre¹⁰. » Par un balancement d'ambivalence, il est parfois et

6. J. Huizinga, *Érasme*, trad. française, Paris, 1955, p. 198. Une traduction au mot à mot suggérée par Hans Trapman, que je remercie, serait : « d'une manière dorlotante ».

7. M. Cytowska, *art. cit.*, p. 129.

8. *Libellus [...] de pueris statim ac liberaliter instituendis*, éd. J.-Cl. Margolin, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, 1971, I. 2., p. 53, 1.4. Édition citée désormais sous le sigle ASD. Traduction dans « Bouquins », p. 515.

9. *Art. cit.*, p. 131.

10. « Ut etiam iuvenis corpusculo vitreo fragilique semper fuerim », Ep. 3000, 28.02.1535, Allen, XI, p. 78, 1.14-15.

simultanément objet de pitié et de mépris, en raison même de sa fragilité.

L'anthropologie chrétienne d'Érasme affecte le terme d'une harmonique particulière qui renforce et explique en dernier ressort l'espèce de dépréciation dont il est l'objet. Éphémère, voué à la mort, le corps n'est que la pauvre enveloppe charnelle de l'âme à laquelle il est subordonné mais dont il entrave sans cesse les élans vers le Bien et l'aspiration au Ciel. Nombreuses, évidemment, les lettres du vieillard Érasme qui résonnent de cette tonalité péjorative et comme un appel à être enfin délivré de ce corps, miné par la maladie, épuisé par le travail. Mais témoignent tout autant de sa conception chrétienne de la vie et de la mort d'autres ouvrages d'avant la décrépitude physique, par exemple le colloque *Funus* dont il reprendra le thème des deux façons de mourir en 1534 dans son *De praeparatione ad mortem*. Donnant congé à sa famille réunie à son chevet d'agonisant, le vieillard du colloque — porte-parole du bien mourir selon l'évangélisme érasmien — prophétise en termes indissolublement chrétiens et platoniciens :

Demain à l'aube, le Seigneur qui est ressuscité au point du jour, daignera dans sa miséricorde délivrer ma pauvre âme de son sépulcre charnel (*corpusculi sepulchro*) et des ténèbres de notre condition mortelle pour l'appeler à sa céleste lumière¹¹.

Animula et *corpusculum* réunis en une impeccable rhétorique d'humilité et de foi chrétiennes : quelle aubaine, pour les linguistes et les théologiens érasmisants, que ce conglomérat de diminutifs ! Nous n'en resterons pas là, car ni l'épure de la mort sereine idéalisée par le colloque, ni tant d'observations pertinentes sur l'icône érasmienne ne nous semblent avoir épuisé la réalité du *corpusculum* égotant du Rotterdamois, en particulier si l'on part de cette évidence quantitative : dans plus des deux tiers des quelque cent occurrences du vocable repérées dans la seule correspondance et remises dans leur contexte

11. ASD I. 3, p. 555, l. 484-487 ; « Bouquins », p. 355.

d'emploi, *corpusculum* n'est associé qu'avec la gravelle¹². D'évidence, le groupement, la constellation *corpusculum* / synonymes de gravelle composent, au fil des lettres, un phénomène sémantique surdéterminé.

Vieille connaissance pour Érasme que cette affection au demeurant fréquente à l'époque : on songe évidemment à Montaigne et à sa colique, mais les lettres d'Érasme nous font également découvrir bon nombre de correspondants atteints du même mal et à qui d'ailleurs, quand ce sont de proches amis, il se confie longuement et sans vergogne, quêtant par la même occasion — quand ce n'est pas lui qui le leur propose¹³ — le remède-miracle qui apaisera, à défaut de les guérir, les pauvres corps torturés.

À hauteur de 1523, soit une vingtaine d'années environ après les premières atteintes du mal, les crises « se font plus fréquentes ou plus périlleuses¹⁴ ». Aussi, constate-t-on dans le corpus des lettres l'apparition du vocable *mors*, associé de plus en plus fréquemment au binôme *petit corps/calcul* et formulé sur tous les tons : de la plainte plus ou moins angoissée à la résignation en passant par les modulations sur l'à-quoi-bon-vivre encore, après tant de récurrences de ce trop fameux calcul dénommé par lui « ministre de la mort¹⁵ ».

Précisons ici que la gravelle ou lithiase chronique dont souffrait Érasme touchait l'ensemble de l'appareil urinaire et que, malgré l'impropriété des termes employés, il avait une connaissance précise du cheminement de ses calculs du rein à la vessie et jusqu'au méat urinaire. Voici, entre plusieurs autres, la description d'une de ces crises de

-
12. Érasme n'utilise ni ce terme, ni celui de lithiase pour désigner l'affection dont il souffre. Il parle de son calcul, au singulier ou au pluriel, de la pierre, tout uniment parfois de « ce mal » dont il n'est pas loin de penser que son « pauvre corps offre un cas unique » (*hoc corpusculum est singulare*) et dont il craint également de « n'être jamais quitte » : Ep. 2320, 20.05.1530, Allen, VIII, p. 440, 1.3-4.
13. Ep. 2057, 1.10.1528, Allen, V, p. 507-508 ; « Bouquins », p. 1148-1150.
14. « Aut saepius recurrit aut maiore cum periculo » : Ep. 1399, vers nov. 1523, Allen, V, p. 352, 1. 8.
15. « Subinde mihi luctandum est cum mortis satellite calculo » : Ep. 2165, 17.05.1529, Allen, VIII, p. 176, 1. 6.

lithiase. Elle témoigne chez Érasme d'une réelle expérience de son corps sexué :

J'éprouvai à l'extrémité du gland ce qui nous arrivait, étant enfants, lorsque nous nous étions refroidis dans un courant d'air, et qu'on appelle vulgairement « froide pisse » (*frigidam urinam*) [...] Sortant de mon premier sommeil, je rendis de l'urine avec une force étonnante ; les canaux s'étaient fortement dilatés, me mettant au supplice ; cependant la douleur n'était pas localisée dans le ventre où elle est ordinairement la plus violente, mais dans la vessie et les muscles de la verge. Je sentis une grande quantité de calculs, de boues et de matières s'échapper avec l'urine, non sans déchirer les canaux. Cela se reproduisit plus de dix fois cette nuit-là¹⁶.

Plus ramassée, non dénuée d'humour, cette autre description à son cher Pirckheimer, qui souffre également de la gravelle, signale d'assez près le trajet torturant du calcul dans l'uretère, depuis le bassinnet jusqu'à la vessie :

ce tyran émigre, avec sa suite cruelle, des reins par les entrailles dans la région de la rate pour faire irruption de là dans la vessie, en déchirant, meurtrissant et troublant tout sur son passage, tout comme ont coutume de faire les princes violents, qui trouvent plus de joie à se faire craindre qu'à se faire aimer¹⁷.

L'on pourrait multiplier les exemples. Sans y voir autrement malice, il n'est pas interdit de poser qu'Érasme vécut, trente années durant, depuis l'âge de quarante ans environ jusqu'à sa mort, selon un schéma corporel plutôt morcelé, perçu le plus douloureusement dans des zones liées physiologiquement et bibliquement à la puissance virile.

Il s'agit à présent de répondre à la question dédoublée : comment expliquer l'usage surdéterminé du vocable *corpusculum* ? Et son couplage, non moins fréquent, avec l'énoncé des crises lithiatiques ?

On peut difficilement se satisfaire de la réponse de quelques érasmiants néerlandais qui parlent d'une idiosyncrasie culturelle. Selon eux, cette fréquence d'usage des diminutifs chez Érasme et de *corpusculum*,

16. Ep. 1759, oct. 1526, Allen, VI, p. 422, l. 15 p., 423, l. 30.

17. Ep. 1558, 14.03.1525, Allen, VI, p. 46, l. 69-73.

l'un parmi d'autres, serait la signature dans son latin vivant de ses appartenances bataves.

À l'encontre de cette position, un tantinet chauvine, Maria Cytowska et Jacques Chomarat ont beau jeu de faire remarquer, la première, que « la majorité des diminutifs observés dans les textes d'Érasme (sont) déjà dans la *Grammaire* de Priscien¹⁸ » et, le second, « qu'il est possible qu'Érasme ait contracté le goût des diminutifs [...] en lisant les chapitres que Valla leur consacre¹⁹ ».

Mais ces raisons formelles sont loin d'expliquer complètement « la prédilection exceptionnelle de l'humaniste hollandais pour les diminutifs ». Telle est la conclusion de l'étude linguistique de notre collègue de Varsovie, laquelle ajoute : « il me serait impossible à l'heure actuelle de citer un auteur qui en diversifierait ses œuvres avec autant d'aisance²⁰. »

D'où vient donc, chez Érasme, ce goût marqué pour la catégorie du « petit », du « tout petit », enclose dans tous ces vocables riches de connotations affectives ? Sans exclure un approfondissement de la recherche selon les méthodes éprouvées de la linguistique comparative, je suggère une solution complémentaire. Elle fait appel à la situation psycho-sexuelle du sujet en posture fragilisée de maladie. Pastichant une jolie expression de Fortunat Strowski²¹ qui, à propos de la thérapie ambulatoire de Montaigne en Italie, évoquait « le Petit Poucet semant les chemins avec ses cailloux », je proposerai donc une explication (on peut la dire anthropologique) qui prend appui sur la réalité psychique d'un corps souffrant sexué. C'est cette donnée, plus ou moins fantasmatique chez l'écrivain, qui se reflète à travers les multiples occurrences d'un terme, parsemées (comme autant de petits cailloux !) dans un champ littéraire spécifique, par le truchement d'un mot qui, dans sa

18. M. Cytowska, *art. cit.*, p. 138.

19. J. Chomarat, *Grammaire et Rhétorique chez Érasme*, Paris, 1981, p. 253.

20. M. Cytowska, *art. cit.*, p. 138.

21. Citée par Olivier Pot, *L'inquiétante étrangeté*. Montaigne : la pierre, le cannibale, la mélancolie, Paris, p. 175, note 2.

signification de base et par sa sonorité même, signale et masque tout à la fois la sexualité érasmiennne.

C'est encore vers la réalité psychique d'un corps sexué que nous oriente l'examen d'une nouvelle série d'énoncés. Le premier texte retenu, extrait de *l'Éloge de la Folie*, résume assez bien ce que nous avons décelé plus haut sur le sexe masculin et sa dévalorisation en son double mouvement de fragmentation-rapetissement. Évoquant avec humour les métamorphoses que doivent subir, pour engendrer, Jupiter le père des dieux et le philosophe stoïcien, parangon du savoir suprême, Dame Folie présente l'organe masculin de la reproduction, coupé, fragmenté, isolé du reste du corps humain, en somme risible, ridicule, de n'être qu'un petit bout de rien du tout qui échappe au contrôle de la raison.

Et pourquoi ne pas vous parler plus clairement selon mon habitude ? Dites-moi, est-ce la tête, est-ce le visage, est-ce la poitrine, est-ce les mains, est-ce les oreilles, ces parties dites honnêtes, qui engendrent les dieux ou les hommes ? Je ne crois pas ! c'est cette partie si folle, si risible qu'on ne peut même pas la nommer sans rire qui est la propagatrice du genre humain. C'est elle la source sacrée où tous les êtres puisent la vie bien plus sûrement qu'au système quaternaire de Pythagore²².

Mais, dans la perspective où nous nous plaçons, plus décisive nous semble la nomenclature profuse des métaphores génésiques exhibant un Érasme transformé en homme enceint et parturiant. La prolifération, assez stupéfiante dans la correspondance, de ce fantasme archaïque donne à penser sur les recoins de la psyché érasmiennne, sa part féminine, voire la composante homosexuelle de sa personnalité.

Dès la première mention de la lithiase érasmiennne, l'image génésique est bien en place. Elle repose, on le notera, sur un de ces traits d'esprit dont Freud a signalé l'importance en tant qu'échappée langagière de l'inconscient. Dans le déroulement d'une joute rhétorique

22. ASD IV. 3, p. 80, l. 156-161 ; « Bouquins », p. 17.

avec son très cher André Ammonius sur les mérites respectifs de leur bonne fortune, Érasme badine d'un ton enjoué :

Le jour de la Conception de la Vierge, j'ai péniblement accouché et mis au monde quelques pierres. En faisant le calcul de ma félicité, tiendras-tu compte de ces calculs ?²³

À partir de 1523, au rythme de ses accès de gravelle de plus en plus sévères, Érasme étale, devant ses amis médecins ou même affligés que lui, la féminisation de son corps douloureux. « Conception, accouchement, parturition sans fin²⁴ » : notre humaniste module la plainte que lui arrache la torture du calcul à expulser, la nuançant d'ironie grinçante ou de propos enjoués, selon un jeu alternatif ou simultané à mettre probablement en rapport avec l'intensité ou la durée de la douleur. Humaniste dolent certes, mais tout autant humaniste badin dont le discours sur son mal, avec calembours cocasses et mots d'esprit récurrents, porte la marque d'une prise de distance symbolique par rapport à celui-ci. Voici un échantillon de cette écriture de la douleur érasmienne au féminin.

On lit par exemple ceci dans une longue lettre à Marc Laurin :

Il n'y eut aucun jour au cours duquel je ne me sentisse fécondé (*conciperem*) ou que je ne fusse en travail (*parturirem*) ou que je n'accouchasse (*parerem*) ou que je ne restasse au lit après parturition selon la coutume des accouchées²⁵.

Un peu plus loin dans cette même missive, il raconte qu'invité chez un ami en sa magnifique propriété du lac de Constance, il est arrivé épuisé par le trajet,

23. Ep. 250, 9.12.1511, Allen, I, p. 196, l. 2-4.

24. « Nec erat parturiendi, pariendi, concipiendi finis » : Ep. 1759, oct. 1526, Allen, VI, p. 422, l. 6.

25. Ep. 1342, 1.02.1523, Allen, V, p. 209, l. 232-234.

plus plein qu'une truie au moment de mettre bas, en deux mots proche de l'accouchement ; car de cela aussi j'ai la prémonition, sans différer des femmes sur le point de devenir mère²⁶.

Un humour assez endiablé caractérise le passage suivant d'une lettre fort détaillée sur sa santé, adressée au vieil ami de Nuremberg, Willibald Pirckheimer. Ici, le discours de solidarité et de confiance complice, l'énoncé des maux partagés sont enrobés par un feu roulant de traits d'esprit, caractéristiques d'un genre (*epistola iocosa*) qu'Érasme met au pinacle de l'art d'écrire des lettres. Je regrette que ce mal t'ait atteint toi aussi. Les médecins disent que la goutte et la pierre sont des sœurs. Eh bien, il me suffisait d'avoir en commun avec toi une misérable parenté du fait que nous avons épousé des sœurs ! Mais je trouve révoltant que mon épouse aille courir chez toi sans pour autant m'abandonner ! [...] Pline rapporte parmi les prodiges de la nature qu'il existe certains lacs, fleuves et fontaines dans lesquels tout ce qu'on jette se pétrifie. Je pense que mon pauvre corps (*corpusculum*) recèle une veine de ce genre puisque les matières les plus fluides y durcissent. Bien plus, voici qui peut encore sembler étonnant : alors que les femmes deviennent stériles avec l'âge, moi, la vieillesse me rend de plus en plus fécond. Car, de jour en jour, j'enfante plus fréquemment, mais aussi avec plus de risque, de sorte que mes enfantements sont tout à fait des enfantements de vipères²⁷.

Cette métaphore animale, de plus en plus utilisée dans la correspondance au fur et à mesure de l'aggravation du mal, introduit habituellement une réflexion plus grave : « c'est un accouchement vipérin, et je crains qu'un jour il ne tue l'accouchée », écrit-il à l'évêque de Bâle²⁸.

Dans la lettre déjà citée, à Pirckheimer, aux propos enjoués succède une séquence sur le bon usage de la maladie. Non sans humour et avec des accents qui rappellent *l'Éloge de la Folie*, Érasme termine le long

26. *Ibid.*, p. 212, l. 358-359.

27. Ep. 158, 14.03.1525, Allen, VI, p. 47, l. 107-111 ; 117-120.

28. « Partus est viperinus, et vereor ne quando parentem interimat » : Ep. 1399, vers nov. 1523, Allen, V, p. 352, l. 11.

bulletin de santé que constitue la première partie de sa missive, en se livrant à une célébration paradoxale de sa compagne, la gravelle, en un jeu sérieux où se profile la mort qu'apprivoise la trop cruelle et trop tenace maladie.

Il ne manque pourtant pas de raisons de célébrer en propre ce mal si grave. Si nous en croyons Platon, la philosophie n'est rien d'autre qu'un apprentissage de la mort. Eh bien, si c'est une chose glorieuse que la philosophie, et ce l'est certainement, c'est une gloire analogue qu'apporte la pierre, elle qui est vraiment apprentissage de la mort. En effet, de la même manière que, selon les règles des rhéteurs, nous n'apprenons jamais mieux à parler qu'en parlant, de même personne n'apprend plus vite à mourir qu'en mourant continuellement. De plus, les philosophes enseignent quasi unanimement que, pour une bonne part, le bonheur humain consiste à se libérer de la crainte de la mort. Cette crainte, ils se sont efforcés de diverses manières de la supprimer : l'un dit qu'il est vain de craindre ce que l'on ne peut éviter [...] ; un autre encore que, puisqu'elle est un passage vers une vie meilleure, les gens vertueux doivent aller jusqu'à la souhaiter. C'est pourquoi, la pierre enseigne, par un raccourci, une chose si importante : que non seulement on n'ait plus la mort en horreur, mais qu'on en fasse l'objet de ses vœux [...]. Tout faible qu'il est, mon pauvre corps (*corpusculum*) aurait pu, durant quelques années encore, suffire aux travaux des études, s'il n'était ébranlé sans cesse par un bélier si sauvage. Mais allons, l'âme qui s'est livrée une fois pour toutes à la volonté divine, est capable de supporter mille fois la mort²⁹.

Au bout du compte, ce n'est pas la plainte qui l'emporte, mais chez notre humaniste chrétien, la conviction volontariste que toutes ses expériences mortifères sont seulement la menue monnaie, l'occasion salutaire d'acquitter, comme n'importe quel croyant, la dette d'amour.

Attitude foncière d'abandon qu'Érasme, terrassé par la crise d'urémie qui va l'emporter dans la nuit du 11 au 12 juillet 1536, récapitule en une belle et simple formule exprimée dans sa langue maternelle : « Lieve God » (Dieu aimé)³⁰ !

29. Ep. 1558 *cit.*, p. 48, l. 136-170.

30. Allen, n° III, t. I, p. 53.

Passion, mutation, initiation : Guillaume Postel et « la Mère Jeanne »

Claude-Gilbert DUBOIS

L'épisode de fantasmagorie corporelle dont je voudrais faire état a été daté par Postel lui-même des premiers jours de janvier 1552 (le point d'intensité culminant peut être fixé au 6 janvier). Il s'est produit à Paris, dans des circonstances dont le détail est relaté dans plusieurs textes de Postel, publiés ou non publiés de son vivant¹. La nature de ces

1. Sur les détails biographiques qui concernent cet épisode, on trouvera la liste des textes de référence dans Marion L. Kuntz, *Guillaume Postel, prophet of the restitution of all things*, The Hague, Boston, Nijhoff, 1981. Autre biographie (plus ancienne, mais toujours valable) : Georges Weill, *De Guglielmi Postelli vita et indole*, Paris, Hachette, 1892 (trad. française par F. Secret, *Vie et caractère de Guillaume Postel*, Milano, Archè, 1987).

Sur l'épisode lui-même et l'ouvrage dont il est ici question, voir : Enea Balmas, « *Le Prime Nove dell'altro mondo di Guglielmo Postel* », *Studi Urbinati*, 29-2 (1955), p. 334-357 ; M. A. Screech, « The Illusion of Postel's feminism : a note on the interpretation of his *Tres Merveilleuses Victoires des Femmes du Nouveau Monde*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16 (1953), p. 162-170 ; F. Secret, « L'Illuminisme de Guillaume Postel », in *Evidences*, Avril-Mai 1963, p. 35-40 ; J. Simonnet, « La mère du monde, miroir de la pensée de Guillaume

faits et l'interprétation que le patient leur a lui-même donnée ont été la base de sa théorie de l'« immutation », ou de l'apocalypse statique, qui lui a causé simultanément un succès de curiosité, et de scandale, un accroissement de réputation et quelques difficultés.

Peu de temps a été nécessaire pour qu'il en fasse la publication écrite. Je me fonderai essentiellement sur le chapitre XII de son opuscule publié *dal appresso del autore*, en 1555, et intitulé *Le Prime Nove de l'altro mondo, cioè l'Admirabile historia et non meno necessaria et utile da esser letta et intesa da ogni uno, intitulata la Vergine venetiana. Parte vista Parte provata, et fidelissimamente scritta per Guglielmo Postello*². Le chapitre décrit la *Historia della immutatione*

Postel », in *Guillaume Postel (1581-1981)*, Paris, Guy Trédaniel, éd. de la Maisnie, 1985, p. 17-21 ; P. A. Redpath, « The nature of woman and her role in religion according to Guillaume Postel », *ibid.*, p. 137-149. La plupart des articles contenus dans *Postello, Venezia e il suo mondo* (a cura di M. L. Kuntz), Firenze, Olchski, 1988, renvoie à cet épisode. Nous avons publié deux études sur cette expérience, envisagée sous un autre angle de vue : C.-G. Dubois, « Et Dieu créa le couple : essai sur le mysticisme de Guillaume Postel », in *Nouvelle Revue Française*, XVI, 186-187 (1968), p. 1063-1070 ; « Les Métamorphoses mystiques de la sexualité dans la pensée de Guillaume Postel », in *Études Françaises* (Montréal), IV, 2 (1968), p. 171-207.

Outre le chap. XII de *Prime Nove* [...], d'autres textes de Postel développent le récit du phénomène ; nous avons cité les ouvrages imprimés ; des versions existent également à l'état de manuscrits, notamment à la Bibliothèque Nationale, MS. F. Fr. 2115, ff. 48-83 (il s'agit de « La nouvelle Ève mère du monde, extrait de la doctrine et esprit de la Nouvelle Ève mère du monde », publié par F. Secret dans *Guillaume Postel, Apologies et Rétractations*, Nieuwkoop, De Graaf, 1972, ff. 99-117 (copie dans MS. F. Fr. 5734, ff. 117-136) ; citons également le MS Méjanes 395, ff. 111-217 et au British Museum, MS. Sloane 1409, 1410, 1411, 1412, qui contiennent des textes intéressants pour comprendre l'extension du phénomène opérée dans l'esprit de Postel. On trouvera une description du contenu de ces manuscrits dans F. Secret, *Bibliographie des manuscrits de Guillaume Postel*, Genève, Droz, 1970.

2. Nous avons consulté le texte original sur l'exemplaire coté Rés. D. 5257 de la Bibliothèque Nationale. Les citations en français sont empruntées à : *Guillaume Postel, la Vierge Vénitienne*, traduit de l'italien pour la première fois par Henri Morard (avant-propos de Grillot de Givry), Paris, Bibliothèque Chacornac, 1928

del Primo genito del mondo, cioè restituito nel luoco et officio di quello che nacque primo tanto di Padre quanto di Madre carnale. Les mots-clés du titre se suivent dans un ordre consécutif : le premier est l'« im-mutation » qui définit le phénomène, puis l'explique par une « restitution » conçue comme retour à un point d'origine (le mot « primo » est deux fois répété dans le texte). Cette relation se retrouve dans d'autres récits ou confidences, d'une manière plus détaillée sur certains points, ou plus succincte. Certains d'entre eux ont été publiés, comme *les Très merveilleuses victoires des femmes du Nouveau Monde*, la *Doctrine du siècle doré*, le *Liber de causis*, *il Libro della divina ordinatione*, dans une période d'intense activité graphique, entre 1552 et 1555. D'autres témoignages sont restés à l'état manuscrit du vivant de Postel, comme les *Rétractations de Guillaume Postel touchant les propos de la Mère Joanne*, l'*Extraict de la doctrine et esprit de la Nouvelle Ève mère du Monde*, et les textes contenus dans les manuscrits du fonds Sloane au British Museum.

Le chapitre commence par un exposé théorique, référant à Aristote et à Galien, sur la triple nature du composé humain : la nature humaine est considérée, très orthodoxement, comme un composé de deux substances, un corps matériel, généré par « la semence humaine », et une âme immatérielle, issue de la transcendance divine. La variante introduite par Postel est celle d'une troisième substance, un « corps spirituel », jouant le rôle d'un médiateur ou d'un catalyseur, sans lequel l'union de l'âme et du corps ne pourrait pas se réaliser. On reconnaît là la fonction dévolue à ce que les alchimistes appellent un « esprit » (terme également utilisé dans la médecine, et alimentant la théorie des « esprits » animaux, vitaux, naturels), ou à ce que d'autres appellent un « corps astral » (hypothèse également retenue par la médecine et nommément évoquée dans le chapitre IV, « De physiologia » du traité de Jean Fernel intitulé *De Naturali parte medicinae* (1542)³. C'est la

(B.N. 8° R 36396). La traduction de Morard ne prend pas en compte le mot *Immutatione* du chap. XII (c'est pourquoi nous citons le texte original).

3. D. P. Walter, « The Astral Body in Renaissance Medicine », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 29 (1955), p. 119 sqq. Fernel attribue au corps

nature composite de l'homme qui autorise pour lui l'espoir d'un salut, par retour de l'âme en son point d'origine, mais qui lui interdit l'accès immédiat au salut, car l'ensemble des opérations propres à l'incarnation des âmes doit préalablement être refait en sens inverse pour revenir au point premier.

L'expérience que relate Postel constitue le premier stade de cette anabase procédant par dématérialisation du corps terrestre, et réinstauration de l'âme dans son corps spirituel ou astral, comme l'ont connue Adam et Ève en leur première naissance, qui a précédé leur immersion dans la matière corporelle :

Bien que cette partie /le Corps spirituel/ semblable à la substance des étoiles, soit dans les hommes incorruptible, cependant le dommage de la naissance Originelle, placé dans les premiers parents avec la sève très acerbe, fait qu'ils ne peuvent avoir en soi la vie éternelle, si ce n'est quand l'homme sera refait de ses deux parents spirituels, réparé et restitué dans sa première Pureté, et cette pureté devrait exister, comme l'a indiqué Aristote, si les premiers parents ne l'avaient détruite⁴.

On doit donc comprendre que la naissance est en fait la matérialisation qui procède en deux temps : d'une part, une naissance spirituelle qui résulte de l'union des deux parents symboliques, Adam et Ève sans péché, symbolisés ultérieurement sous la forme du Nouvel Adam (le Christ), et de la Nouvelle Ève (ou Mère du Monde), engendrant les « premiers nés au monde », et d'autre part une seconde naissance, qui en fait n'est que la reproduction viciée dans l'univers historique et charnel du phénomène de la première naissance.

Ce que Postel va nous conter est une rétroaction de son esprit jusqu'au point de sa seconde naissance, son retour à la matière informe, qui se désagrège dans l'état d'avant sa seconde naissance, puis son

astral cette particularité : *quod immortale et sempiternum nunquam ab animo absolvi divellique posset et sine quo non fieret huius mundi incola* (cité par Walker, p. 119).

4. *La Vierge Vénitienne*, chap. XII, p. 32 (nous abrégons dans les notes suivantes le titre en V.V.)

élévation, par une série d'opérations symbolisées par des métaphores vestimentaires, jusqu'à sa première naissance, causée par l'union spirituelle de ses « premiers » parents, métaphorisés sous l'aspect du Christ et de la Mère de Monde.

Le sujet élu se trouve d'abord soumis à un certain nombre d'opérations de désincarnation : il dit les symptômes qui ont précédé ce dépouillement, fièvre, anorexie, insomnie, intestins noués ; puis sa peau tailladée et fendue sous l'effet d'une force incontrôlable, son cerveau paralysé qui entraîne la neutralisation de tous ses besoins physiologiques. Toutes les images pathologiques du corps, évoquées par Paul Schilder⁵, trouvent leur illustration dans l'évocation du dépouillement corporel :

Les deux premières nuicts j'estois tellement disposé que, en quelque sens que je me misse, j'estois tout deffaict et comme d'intestins mis en fagotz et ostés de leur milieu naturel. La tierce nuict en laquelle onc ne dormis, je me vis en telle disposition que je n'avoys en moy nulle forme du monde ne de creature ne de chose artificielle, et ne sçavoys qui jamais j'eusse esté ou fusse, sauf que en tastant par plusieurs lieux de moy et finalement touchant la bouche et le nez, et de la par la trachée artère, j'avansois la main jusques au coeur et disoys : « c'est moy », mais je ne sçavois pas qui. Je sentoy bien que j'estoy mort, sans nul remede, combien que le corps n'en eust les signes, ainsi que je voyois et sçavois⁶.

Dès lors, le patient parle de « Postel » comme d'un autre, à la troisième personne, comme de quelqu'un qu'il aurait connu et qu'il prend en pitié (c'est le type de distanciation qu'on appelle « l'œil de Scipion »)⁷ :

5. Paul Schilder, *L'Image du corps*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1968.

6. « La Nouvelle Ève mère du monde », in F. Secret, *G. Postel, Apologies et Rétractions*, op. cit., p. 40.

7. F. Lestringant, « L'Œil de Scipion », in *'Les Tragiques' d'A. d'Aubigné*, Paris, Champion, 1990, p. 63 sqq. D'une manière plus générale, le problème est traité par Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

La malheureuse conscience du superbe et orgueilleux Postel conduite au jugement de Dieu fut contraincte de recognoistre sa mechanceté cachée⁸.

Une dernière épreuve supprime le lien qui relie encore le sujet à sa personnalité antérieure, dans une mise en scène que l'on a rapprochée de l'agonie de Gethsémani et des souffrances du Christ en croix :

Voicy comme une sagette qui la [l'âme] separe du corps avec une telle douleur que la sueur, aussi droict qu'une ligne, sort du profond du corps jusques à sa superficie, en telle abondance que non seulement le corps, mais tout ce qui estoit à l'entour [est] rendu mouillé et bagné⁹.

La dématérialisation se manifeste par la disparition de tout désir, de toute fonction d'ordre corporel :

Je suis dans une telle disposition que ni la satiété de nourriture ni le besoin de manger et de boire n'ont plus aucune action sur moi, attendu que presque toute la nature des aliments s'en va en l'air et s'y dissipe, tellement qu'à peine la tierce partie suit la voie naturelle¹⁰.

Parallèlement la sublimation de la matière s'accompagne d'une intensification de la perception lumineuse :

J'ai vu, pendant plusieurs heures, le Soleil, avec une beauté et une clarté infiniment plus grande qu'il ne se voit d'ordinaire, portant aussi bien en son centre qu'en son pourtour toujours avec une infinie perfection le cercle parfait des colorations qui se voient dans l'arc céleste du déluge¹¹.

L'amplification des sensations lumineuses est un signe d'entrée dans la matière éthérée, de restauration de la vie dans le tissu astral. C'est dans cet état que se produisent deux nouveaux phénomènes, qui peuvent être perçus comme des cérémonies initiatiques de réins-

8. « La Nouvelle Ève mère du monde », *op. cit.*, p. 40.

9. *Ibid.*, p. 41.

10. *V.V.*, chap. XII, p. 36.

11. *Ibid.*, chap. VIII, p. 24, repris dans XII, p. 35.

tauration de la personnalité. Le patient se trouve revêtu d'un habit blanc, qui est symbole de masculinité, et signifie sa filiation avec son ascendance masculine symbolique, perçue au moyen de cette vertu ou sensibilité de l'âme qu'il appelle *animus*, sens de la masculinité symbolique de l'univers :

Je dis ces choses puisqu'il est entendu que la couleur blanche pour les Baptisés dans l'Église primitive a pour origine tant la blancheur de la semence paternelle en Christ, restituée par son premier avènement, que la pureté et l'innocence la plus blanche¹².

La couleur blanche est traditionnellement la couleur de la pureté. Elle n'est que paradoxalement la couleur de la masculinité, associée généralement au rouge de la pourpre royale¹³. Mais Postel est constant dans son interprétation du blanc comme symbole masculin, et il s'en explique :

Toutes choses se tirent des intestins pour nourrir le corps, par la vertu imaginative, et il faut se rappeler le premier principe, c'est-à-dire que la semence du père qui est blanche fait le *chyle blanc*¹⁴.

Au vêtement blanc vient se superposer un manteau rouge. Le rouge symbolise la féminité et le lien qui relie le « nouveau-né » à son ascendance symbolique maternelle, par le moyen de ce sens de l'âme qu'il appelle *anima* (l'intuition de la part féminine des choses). Sur cette signification du rouge Postel s'explique encore en utilisant les marques visibles de la physiologie :

12. *Ibid.*, p. 35.

13. Le rouge apparaît comme symbole de masculinité dans l'alchimie, dans les cartes du jeu de tarots, sans doute par assimilation à la symbolique du feu (Gaston Bachelard, *Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, notamment, chap. IV, « le feu sexualisé »). Le *Traité du feu et du sel* de Blaise de Vigenère (publié en 1618, et cité par Bachelard) va dans la même direction.

14. *V.V.*, chap. VIII, p. 22.

Le second principe, qui est *Rouge*, fait le *Sang rouge* [...], de sorte que le foie reçoit d'une partie toute nourriture blanche et la colore en rouge, en la faisant le sang, pour l'envoyer au cœur¹⁵.

Il convient de noter — et le fait n'échappe pas à Postel — que le vêtement rouge recouvre le blanc, exprimant par là une fonction d'accomplissement. De même que la fabrique du sang est l'opération dernière de la chimie corporelle, l'instauration de la féminité cosmique en l'homme signifie sa fonction d'accomplissement. La « découverte » de l'instance cosmique féminine sera la dernière manifestation de la révélation de Dieu au monde, et sans la prise en compte de cette partie féminine de l'univers révélée aux hommes, aucun rachat n'est possible, et ne pourra être accompli.

Après l'action d'*animus* et d'*anima*, qui consiste en une perception séparée des deux principes moteurs — parentaux — exprimés par les figures archétypales d'Adam et d'Ève, du Christ et de la Mère du Monde, de l'univers terrestre, céleste — ou astral — et divin, entre en jeu une troisième instance, qu'il appelle la vertu « compositoire ou filiale », c'est-à-dire le principe de liaison, troisième personne de cette trinité particulière à Postel — le Père, la Mère, le Fils — qui joue le rôle de l'esprit, dans tous les sens de ce terme. Il se voit transporté au dessus de la Jérusalem céleste, gouvernée par le Christ et la Mère de l'Univers, et c'est dans cette posture d'intronisé filial qu'il éprouve le sentiment d'une identité retrouvée — il peut à nouveau dire « je » —, qui se manifeste avec les derniers vestiges de sa décorporation de l'état ancien, postérieur à sa naissance seconde¹⁶ :

Quant au corps Animal et Sensible, aussitôt que l'immortel vêtement (autant Céleste du Père, qu'Éthéré de la Mère) fut entré dans mon corps, il commença à pénétrer d'une manière sensible dans toutes les parties quelles qu'elles fussent, d'une telle manière qu'il faisait sentir son mouvement dans les os mêmes, comme dans la chair et partie sensible, de sorte que le corps entier ayant été repassé et refait, l'action se faisant tellement sentir comme étant l'opération de

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 21.

la puissance de milliers d'Ange en travail, que, sur un grand nombre de points du corps, la peau du vieux corps ne pouvant supporter une action si rapide, se taillait finement, le plus finement du monde¹⁷.

Telle est la version que nous fournit Postel de cette expérience singulière. Si on veut la réduire à des éléments extérieurs d'observation, on y voit l'évolution habituelle d'une maladie banale, précédée par des troubles de la digestion et du sommeil, accompagnée d'une crise d'hyperthermie et de sudation, ainsi que d'hallucinations, avec une période de rémission et des effets de desquamation. Rien que de très ordinaire (qui ferait penser à une fièvre scarlatine). Cette banalité est évidemment récusée par le patient : pour obtenir témoignage de la « mutation » qui s'est opérée en lui, il convoque quelques personnalités, notamment parmi celles qui pourraient être le plus sceptiques, pour faire constater les effets extraordinaires de son « immutation ». Parmi elles, se trouvaient ses ennemis : ceux-ci, nous dit-il, ayant tenté de l'empoisonner, il survit néanmoins — autre preuve du miracle — à l'administration d'une surdose d'arsenic, qui lui fait perdre seulement quelques facultés merveilleuses, notamment l'absence de besoin de boire et de dormir, et la possibilité d'une vision extralucide¹⁸. Il s'installe encore plus fermement dans son mode subjectif d'interprétation : l'expérience individuelle prend valeur d'un signe à portée universelle. Ce qui s'est passé en lui est la préfiguration d'une mutation générale de l'humanité : le temps de l'homme ancien, restreint à sa vie charnelle, est révolu ; on entre dans une ère nouvelle ; la renaissance de l'ordre premier ou restitution de l'état de première naissance est en voie de réalisation historique. Voici venir le temps des Anges, des hommes spirituels, où « ne se parlera plus par paraboles, mais par les choses mêmes¹⁹ ».

17. *Ibid.*, chap. XII, p. 36.

18. « La Nouvelle Ève [...] », p. 42.

19. La formule se trouve dans la version française de l'*Interprétation du Candélabre de Moïse* publiée, dans la version conservée dans le manuscrit de la Bibliothèque Méjanes, par F. Secret, *Guillaume Postel et son interprétation du Candélabre de Moïse*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1966, p. 394. La Bibliothèque d'Aix-en-Provence

Pour étayer son interprétation, il va relier entre eux un certain nombre de signes extérieurs, pour transformer la contingence en nécessité, et faire d'une série de circonstances aléatoires les marques d'une destinée. Le temps, le lieu, la situation entrent comme éléments d'une argumentation destinée à prouver le caractère surnaturel de ce qui s'est passé.

Le temps, c'est l'année 1547. Car tout a commencé lorsqu'il est arrivé à Venise, en janvier de cette année. Or l'an 1547 est le symétrique de l'année 1547 avant Jésus-Christ, où a commencé une nouvelle ère de l'humanité, l'ère de la Loi instaurée par Moïse et achevée par la naissance du Christ ; en 1547 après Jésus-Christ, s'achève le temps de l'ère chrétienne dite de la « Méditation », et s'ouvre l'ère des hommes « renés », caractérisée par un sens parfait, immédiat et total de la communication, qu'il appellera ailleurs « le temps du lys²⁰ ». On reconnaît là, adaptées à son propre imaginaire, quelques-unes des idées du prophétisme contemporain, dans le sillage du joachimisme et de la prophétie dite d'Élie²¹.

Le lieu, c'est Venise, où se sont mis en place les premiers éléments d'une aventure qui s'est terminée cinq ans après à Paris, par cette illumination. Venise tient en effet sur terre une place particulière, en ce

contient d'autres textes en rapport avec notre étude, notamment pour l'extension à un sens politique des « révélations » de 1552.

20. « C'est le temps du lys plus noble et illustre du monde », *ibid.* Le *Mirabilis liber qui prophetias revelationesque necnon res mirandas praeteritas, praesentes et futuras aperte demonstrat*, Paris, de Marnef, 1523 (B.N. Rés. D. 8834) contient cette phrase : *Brigida de Swetia* (laquelle est citée par Postel) *in revelatione sua dicit* : « *Egredietur lilius ex agro occidentali erit crescens in mille milia in terra virginali* ».
21. L'Abbé Joachim de Fiore (1130-1201) est l'auteur d'un *Commentaire de l'Apocalypse*, qui annonce la venue d'un troisième âge du monde, dominé par l'action de l'Esprit saint. Les idées de Joachim de Fiore connaissent un succès imposant au moment des progrès scientifiques effectués dans l'art de la navigation, de l'imprimerie, au cours du XV^e siècle. Une prophétie attribuée au prophète Élie (en fait énoncée par un rabbin du XV^e siècle) annonce l'imminence de la fin de l'âge actuel, et l'accession prochaine à une nouvelle connaissance, (cf. C. G. Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1977, p. 400).

sens qu'elle est le point de rencontre entre l'Occident féminin et l'Orient masculin. Les vertus de l'instance compositoire ou filiale s'y font donc sentir plus qu'ailleurs. Venise joue sur le corps de la terre le rôle du foie, qui métamorphose le blanc en rouge (le rôle du cœur, on le saura par ailleurs, sera l'apanage de Paris et du Roi de France). Le cheminement qui le conduit, après une pérégrination en Orient, de Venise à Paris, prend l'aspect d'un itinéraire initiatique sur la voie de l'accomplissement :

Tous les États du monde ayant été conduits par Dieu dans des changements ou dans leur perte, principalement les quatre monarchies Assyrienne, Médique, Grecque et Romaine, la seule cité de Venise fait exception, et pour confirmer un tel bienfait, Dieu a voulu susciter dans cette ville, en la personne de la Vierge Vénitienne, la chose nouvelle la plus grande qui ait jamais été et qui n'aura plus jamais à être²².

Telle est en effet la troisième pièce de cette construction surnaturelle. Le récit qu'il fait de sa rencontre avec Joanna se lit, suivant le mode de stratification de la connaissance qu'il s'est lui-même établi, à plusieurs niveaux. Sur le plan matériel, celui de l'histoire événementielle, rien que de très ordinaire. « Suor Zuana » n'est ni un mythe ni une fiction : elle est née en 1497 ; elle est venue à Venise en 1521 et a participé à la fondation et aux activités des membres de l'*Ospedaletto dei derelitti*, dont il est possible de faire l'histoire (elle a été faite par Achille Bosisio et continuée par Giuseppe Ellero)²³. Ses activités charitables sont connues ainsi que sa tendance, non contradictoire, à la vie méditative. Postel fit sa connaissance en janvier 1547, année en laquelle

22. V.V., p. 3.

23. Achille Bosisio, *l'Ospedaletto e la Chiesa di S. Maria dei Derelitti*, Venezia, Istituzioni di Ricovero e Educazione, 1963 ; Giuseppe Ellero, « G. Postel e l'ospedale dei derelitti (1547-1549) », in *Postello, Venezia e il suo mondo, op. cit.*, p. 137-161. Le nom de *Joanna*, écrit de diverses manières par Postel, interfère avec des consonances hébraïques et se combine à *Ichō Channah* (la Grâce du Seigneur). L'interprétation symbolique du nom de Jeanne était fréquente : F. de Billon assimile Jane à l'épouse de Janus, dont Postel fait le nom latin de Noé, père des peuples.

il est nommé chapelain de l'hôpital. Il est son confesseur : elle lui confie ses visions et ses pouvoirs et, selon son propre témoignage, les principes théologiques qui sont les siens. Les révélations de Joanna déclenchent l'élaboration du système imaginé par Postel : « la terre et le sang », lui dit-elle, « n'ont pas de part dans le ciel. Cherchez la vraie génération comme venant du ciel. Personne ne sait d'où je suis²⁴. » On devine là l'intuition qui a guidé l'idée de la « première naissance » postellienne. L'exposé des principes qui fondent la croyance de Joanna le laissent pantois, comme ceux de Jésus face aux docteurs, ou ceux d'une autre Jeanne (qui va bientôt constituer une autre pièce de sa mythologie de la féminité), celle de Domrémy face à ses juges. La première illumination de Postel est d'ordre intellectuel ; il éprouve devant elle la « béatitude » dont parle Averroès devant une raison bien conduite :

En l'entendant raisonner ainsi, je restais comme mort et hors de moi-même, considérant que, moi qui pensais avoir beaucoup lu, et de très doctes théologiens, et qui, avec le bénéfice de la contemplation, avais (grâce à la Bonté infinie) goûté quelque chose des grâces divines, je n'avais jamais atteint de tels concepts, pleins de raison et d'élévation²⁵.

Après cette fascination intellectuelle, la découverte de ses capacités de voyance : elle est capable de percer l'opacité de la matière, de voir à travers les corps obscurs au point de désigner avec précision l'endroit où se terre Satan :

Qu'elle eût la puissance de pénétrer la ténébreuse densité de la terre et de la mer, par le moyen de la volonté, c'est-à-dire quand il lui plaisait, c'est une chose qui ne fut jamais donnée à aucune créature au monde²⁶.

Il n'est pas toujours possible, dans les écrits de Postel, de déterminer la part exacte qui revient à Jeanne, et celle qui est de sa propre invention.

24. *V.V.*, chap. III, p. 7.

25. *Ibid.*, chap. V, p. 11.

26. *Ibid.*, chap. VII, p. 14.

Ce que l'on constate, c'est que l'identité charnelle et historique du personnage cède la place à une conception mystique qui l'arrache à toute localisation et à toute matérialisation : « je ne suis pas, et personne ne sait d'où je suis²⁷. » Manière à elle de dire : « je est un autre ». Elle devient donc la vivante manifestation d'un mystère théologique, le réceptacle par l'entremise duquel la part masculine de l'esprit divin peut à chaque instant retrouver place dans le monde charnel.

La conception que Postel se fait de cette part masculine se conforme à la division trinitaire qu'il applique à toutes les manifestations de l'esprit. Le Christ, son « père », reprend un thème commun de la représentation chrétienne de la divinité : il est d'essence divine, et aucun homme ne peut envisager d'accéder à ce statut. Mais il est également — c'est là sa part terrestre — un individu qui s'est incarné historiquement en la personne de Jésus, par l'intermédiaire d'un réceptacle féminin, la Vierge Marie. Il est enfin une présence « spirituelle » — c'est le Christ cosmique ou astral qui participe au devenir de l'humanité entière dans le monde, et qui, à ce titre, peut renouveler sa réincarnation dans un individu, par l'intermédiaire d'un réceptacle féminin²⁸. On imagine dès lors ce que devient l'épisode de Venise ; Joanna étant assimilée, par sa naissance « spirituelle », à la Mère du Monde, le Christ cosmique à la force masculine et paternelle qui régit l'histoire de l'humanité, l'union du Christ et de la Mère du Monde, réitérée à Venise, produit le « premier né » du nouveau monde : fils de Christ, et en même temps renouvelant pour l'éclosion d'une ère nouvelle le mystère de l'Incarnation. La Nativité s'effectue d'une manière qui n'est qu'apparemment paradoxale, par une sublimation de la matière corporelle, qui conduit en

27. *Ibid.*, chap. XI, p. 30.

28. *Ibid.* On retrouve l'allusion au « corps céleste » appliquée à l'Incarnation chrétienne dans ces propos prêtés par Postel à Joanna « Le Christ, mon époux, fait ces choses d'abord en lui-même, et ensuite en moi de telle manière que (comme Satan a occis et détruit tout le corps Céleste ou Paternel, ainsi que le corps Éthéré ou Maternel, ne laissant seulement la vie qu'à l'Élémentaire, au moyen duquel des hommes ont vécu presque pendant mille années) il reconstitue avec sa propre substance deux vêtements, l'un Céleste, provenant de Lui seul, et l'autre Éthéré, provenant de lui et de moi tout ensemble ».

fait au mystère de la naissance « spirituelle », symbolisée par le double revêtement de l'habit blanc et du manteau rouge. La rencontre fortuite, à Venise, en janvier 1547, d'une sœur de charité et d'un chapelain nouveau venu signe cet événement extraordinaire : la venue en histoire d'une nouvelle ère — le « Nouveau Monde » — par la réitération du mystère de l'Incarnation, et le message donné à un nouveau-né, surnaturellement choisi et reformé par la conjonction du Christ cosmique et du corps spirituel d'une Vierge à l'immaculée conception.

Dès lors commence pour Postel une période de diffusion apostolique de la nouvelle bonne nouvelle. Il met au point l'interprétation de ce qui lui est arrivé et la diffuse de manière répétitive jusqu'à l'obsession. Tout événement nouveau, toute explication de l'ordre des choses est immédiatement happé dans son système et prend sens en fonction de ce mystère dévoilé.

Remontant dans la connaissance de la lignée féminine symbolique qui aboutit à Joanna, il lui rattache les figures annonciatrices de Jeanne d'Arc, les saintes visionnaires médiévales — Angiola de Foligno, Catherine de Sienne, Hildegarde de Bingen, Mathilde, Brigitte —, les livres des Sibylles, pour en déduire comment, par le moyen de l'amour, « non seulement les hommes, mais plus clairement les femmes sont illuminées par la consommation de la parfaite intelligence du Verbe de Dieu²⁹ ». Mettant les faits en rapport avec les modes de connaissance qui sont à la portée de l'homme : « l'*Animus*, extrait de l'Intellect formel, l'*Anima* extraite de l'Intellect matériel ou Passible ou Possible, et la substance avec laquelle se maintient le composite, qui est extraite de l'Intellect fait, ou compositoire ou filial³⁰ », il en conclut que la révélation s'est historiquement faite en trois phases : au moyen d'*animus*, par la parole des Prophètes orientaux, tous mâles, de l'Ancien Testament, au temps de la Loi ; par *anima* et les voix féminines de l'ère de la « Méditation » qui aboutit aux révélations de la Mère du Monde ; enfin par un composé « filial » qui commence à agir depuis la révélation de 1547-1552. Les mêmes catégories explicatives sont appliquées à

29. *Ibid.*, chap. XVI, p. 54.

30. *Ibid.*, chap. VIII, p. 21.

l'histoire politique : le rouge est le symbole du pouvoir temporel, féminin, qui revient au Roi de France. Le blanc, masculin, est le symbole du pouvoir spirituel — la Papauté, dont le siège naturel est l'Orient —. Tout va mal parce que la Papauté s'est installée en Occident et empiète sur le pouvoir temporel, et parce que les descendants des branches cadettes de Japhet prétendent imposer leur loi à l'aîné, descendant des Gaulois, premiers « renés » du Déluge. Tout ira bien lorsque les peuples de l'Europe reconnaîtront le droit de « primogéniture » du Roi de France et s'uniront pour une croisade destinée à rétablir le siège de la Papauté en Orient. Dès lors on verra s'effondrer les obstacles, et les Turcs désarmés par la raison se convertir en masse en s'intégrant dans l'unité politique retrouvée du genre humain³¹. Il convient pour cette fin que Satan soit définitivement enchaîné — après les thèmes du joachimisme, ce sont ceux du millénarisme qui refont surface —. Satan est essentiellement le génie de la rupture : il empêche les diverses instances qui sont en l'homme d'accomplir leur communion bénéfique, et tend à enfermer les esprits dans la sphère corporelle. C'est un agent de fermeture et d'opacité. Or Satan a été vaincu par Joanna le 16 octobre 1540³². La lutte continue à l'égard de ses séides et de ses épigones, de tous ceux, issus de Cham, qui participent à la « chamesite trahison », en empêchant le dessein unificateur et concordataire de se réaliser.

Les questions qui se posent à partir de cette relation d'expérience du corps morcelé et sublimé, de la renaissance spirituelle par « immutation », par métamorphose interne sans changement d'apparence extérieure, sont de deux sortes : comment le fait et son interprétation ont-ils été reçus ? Comment ont-ils pu être accrédités ? Quelle interprétation pouvons-nous aujourd'hui donner aux propositions de Postel et à leur réception ?

31. C. G. Dubois, « La mythologie nationaliste de G. Postel », in *Guillaume Postel (1581-1981)*, *op. cit.*, p. 257-284.

32. Les indications de Postel autorisent une hésitation sur le choix de l'année (à un ou deux ans près) ; par contre la date du 16 octobre reste précise et engendre une nouvelle mythologie (*cf.* F. Secret, « L'illuminisme de G. Postel », *art. cit.*, p. 35-40).

La réception des idées de Postel pose une énigme : sans doute s'est-il heurté à des obstacles, qui lui ont valu, entre autres, une déclaration d'*amentia* en 1555, quelques emprisonnements, et des réfutations par voie d'écrit³³. Nous avons en particulier le témoignage d'un de ses auditeurs, de confession réformée, Mathieu d'Antoine, que Postel réfutera à son tour dans ses « Rétractations », adressées à Catherine de Médicis, mais non publiées³⁴. Il a eu également des difficultés avec les Jésuites. Mais il a eu des admirateurs et des disciples, et, dans l'ensemble, n'a fait l'objet, compte tenu de l'énormité du message, que de persécutions assez anodines. Il faut en effet reconnaître qu'il y a là une apparence d'orthodoxie. Les idées sur la double nature du Christ, qu'il trouve chez Gaspar Schvenckfeld³⁵, et sur la « renaissance » spirituelle, sont en rapport avec des textes canoniques. La symbolique sexualisée n'est pas aberrante : elle n'a de caractère délirant que si l'on s'en tient au sens littéral. Elle lui vient pour la majeure partie du *Zohar*, découvert à Venise, et dont il se démarque souvent très peu. L'appel aux miracles et aux possibilités extraordinaires de la volonté s'inscrivent dans la mentalité du temps. Il y a une folie des miracles : plusieurs cas sont relevés d'« annonces » chez des vierges porteuses d'enfants. La réincarnation du Christ paraît symboliquement plausible, et l'importance donnée aux débats sur l'Eucharistie (où l'on retrouve les deux couleurs fondamentales du blanc et du rouge à travers les espèces), dans le prosélytisme de la Contre-Réforme, vont dans le sens que leur prête Postel. Enfin le rôle qu'il accorde à la monarchie française et

33. J. Simonnet, « L'impossible soumission de G. Postel (Venise, 3 Juin-17 Septembre 1555) », in *Postello, Venezia e il suo mondo, op. cit.*, p. 81-89.

34. *Responce aux resveries et heresies de Guillaume Postel*, par Matthieu d'Antoine, docteur en droict, Lyon, J. Saugrain, 1562. Postel écrit en réponse l'*Apologie de Guill. Postel aux calomnies* [...], B.N., MS. Lat. 3402, ff. 1-29.

35. Cité par Postel (*V.V.*, chap. XII). Il s'agit sans doute du *De Duplici statu, officio et cognitione Christi, videlicet secundum carnem et secundum Spiritum*, dont l'exemplaire de l'édition de 1594 conservé à la B.N. porte l'annotation manuscrite : 1546. Un autre ouvrage de Schvenckfeld s'intitule *Clara Testimonia [...] de utriusque naturae aequalitate in gloria*, s. l., 1558 (B.N. D2 11206). Les deux hommes ont entretenu des relations épistolaires.

au duché de Toscane ne pouvait que contenter les Grands. L'efficacité de Postel réside surtout dans l'exploitation d'une symbolique rendue plausible par son enracinement dans des structures imaginaires cohérentes : le symbolisme sexuel, le symbolisme des couleurs, la conjonction des contraires, la fonction de liaison exercée par l'« esprit », constitue un matériau archétypal qui incite l'imagination à la réceptivité.

Comment juger aujourd'hui ce phénomène ? Trois types d'explication sont fournies. La première est d'ordre psychiatrique et consiste à considérer le « cas » Postel comme l'exemple d'un délire systématisé, en rapport avec une structuration pathologique de la personnalité. Il ne s'agit pas d'anachronisme, puisque la question de la « folie » a été posée dès son vivant³⁶. La parole de Postel est une fantasmagorie délirante rationalisée secondairement dont on peut essayer de retracer l'origine et l'évolution. Le deuxième type d'interprétation est d'ordre culturel : il consiste à relier les assertions de Postel à ses sources livresques. On y découvre alors un extraordinaire effort de syncrétisme post-renaissant, consistant à revoir le christianisme à la lumière des enseignements externes, parallèles, analogues (hermétisme, cabbale, alchimie, rationalisme néo-aristotélicien) : la tendance de cette interprétation tend à tout justifier au nom de la « mentalité » du temps³⁷. La troisième interprétation est d'ordre politique : Postel devient alors un incroyable opportuniste, habile à exploiter tout événement qui se présente pour en tirer des conséquences qui vont dans le sens souhaité, mais non réalisé, par les forces politiques qui gouvernent la France, et notamment la

36. La sentence du tribunal de Venise le qualifie d'*amens* et, sans le condamner, le renvoie à Rome où il restera jusqu'à la mort de Paul IV. Sur l'interprétation psychiatrique, voir C. F. Lebigot, *La Fureur de Guillaume Postel : étude d'un paraprène au XVI^e siècle*, Bordeaux, thèse Bordeaux-II, 1967.

37. Les études sur les influences culturelles de la Cabbale ont fait l'objet de nombreuses publications de F. Secret. M. A. Screech interprète nombre de ses symboles, analogies et métaphores comme chargés de références culturelles.

monarchie dont il a eu quelquefois l'écoute³⁸. Le gallicanisme et la théorie de la monarchie absolue et de droit divin trouveront le matériau justificatif dont ils ont besoin dans cette œuvre qu'il faut bien, si on veut l'exploiter, sauver de la condamnation³⁹.

38. Position soutenue en particulier dans mon travail sur *Celtes et Gaulois: le développement littéraire d'un mythe nationaliste au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1972.

39. Le texte de cet article a paru, avec l'autorisation anticipée de l'éditeur de ce recueil, dans mon livre *La mythologie des origines chez Guillaume Postel: de la naissance à la nation*, Orléans, Paradigme, 1994.

Anima Sana per Corpus dolens

Michel PERONNET †

Les trois religions issues d'Abraham ont en commun un Dieu créateur et une providence, le combat entre le Bien (Dieu) et le Mal (Satan), autour de la créature déchue et chassée du paradis, frappée de malédiction par Dieu. Il y a lieu de rappeler que l'homme a été créé de la poussière par Dieu, à l'image de Dieu. Le corps de l'homme est à l'image de Dieu d'où une attitude de respect envers le corps de l'homme, image de Dieu. Il y a lieu aussi de rappeler que la femme est certes créée par Dieu mais à l'image de l'homme : d'où dès le début de l'histoire des créatures, des attitudes différentes devant le corps de l'homme et le corps de la femme.

La malédiction de Dieu touche l'homme et la femme. Elle est provoquée, comme l'on sait, par le serpent tentant la femme que Dieu vient de créer de l'homme, parce qu'il « *n'est pas bon que l'homme soit seul* ». Le serpent pousse Ève à manger le fruit interdit de l'arbre. Ève malgré sa crainte : (« *vous n'en mangerez point de crainte que vous mouriez* », avait averti Dieu), finit par être séduite car Satan lui promet : « *le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme Dieu, connaissant le bien et le mal* ».

Dès qu'ils ont mangé la pomme, ils découvrent leurs corps nus et « *ils se font des ceintures* ». À l'arrivée de Dieu, Adam se cache et explique : « *J'ai craint parce que je suis nu et je me suis caché* ». La réponse arrive tout de suite : « *Qui t'a fait savoir que tu étais nu ?* » Après avoir puni le serpent en établissant une inimitié perpétuelle entre la femme et le serpent, il s'adresse à Ève : « *Je multiplierai ta souffrance et ta plainte, tu enfanteras des fils dans la douleur* » et à Adam (« *tu te nourriras du sol par un travail pénible [...] jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été tiré, tu es poussière et tu retourneras en poussière* »). Dieu fit à Adam et à sa femme — baptisée Ève par Adam — « *parce qu'elle a été la mère de tous les vivants* » — des tuniques de peau et il les en revêtit.

Peu de temps après, Caïn tue Abel et Dieu juge que Caïn doit vivre pour se repentir et aussi que qui tuera Caïn interrompant son rachat « *subira la vengeance* » au sextuple «... *Les fils de Dieu virent que les filles des hommes étaient belles et ils les prirent pour femmes* ». Jahweh dit « *Mon esprit ne demeurera pas toujours dans l'homme car il n'est que chair et ses jours seront de 120 ans* ».

Après quelques tribulations, Noé offre un sacrifice et Dieu dit en son cœur : « *Je ne maudirai plus la terre à cause de l'homme car les penchants du cœur de l'homme sont mauvais dès sa jeunesse et je ne frapperai plus tout être vivant comme je l'ai fait* ». La création entière est livrée à l'homme pour sa nourriture à cette réserve : « *Seulement vous ne mangerez pas de chair avec son âme à savoir son sang. Mais pour votre sang, à cause de vos âmes, je tirerai vengeance pour l'âme de l'homme* ».

Dès la « *Genèse* » les bases de l'histoire des rapports de l'âme et du corps chez l'homme et chez la femme sont posées. Le terme d'une vie maintenant limitée et terrestre est la mort qui consiste en une séparation de l'âme et du corps. L'homme maudit est voué au travail, source de torture pour le corps, la femme à la douleur de l'enfantement. Le combat entre le bien et le mal commence par la honte de la nudité du corps et Dieu revêt l'homme et la femme. Dieu intervient de moins en moins dans la vie des créatures car « *l'homme n'est que chair* » — mais

il tirera vengeance si son sang est répandu car « *le sang est l'âme* » et à « *cause de l'âme* » Dieu étendra sa colère. Ainsi très clairement sont définis les rapports de l'âme et du corps. La mort est définie comme la séparation de l'âme et du corps et s'ensuit la survie de l'une et la pourriture de l'autre.

La séparation des églises issues d'Abraham aboutit à constituer trois grandes familles religieuses. L'hébraïque conserve la loi mosaïque, refuse de reconnaître le Messie en Jésus-Christ et attend l'accomplissement des prophéties. La chrétienne reconnaît Dieu en trois personnes et l'humanité entière d'une des trois personnes qui « *a souffert sous Ponce-Pilate [...] a été crucifié, a été enseveli, est ressuscité le troisième jour [...], s'est assis à la droite du Père. Il reviendra avec gloire pour juger les vivants et les morts. Son règne n'aura pas de fin [...] Nous attendons la résurrection des morts* ». La troisième forme religieuse est celle inspirée par l'Archange Gabriel, au prophète Mahomet : comme la religion hébraïque, la musulmane ne place pas la souffrance du corps de Dieu au centre de l'effacement des péchés du monde et par conséquent ne donne pas une place fondamentale à la souffrance dans la vie religieuse. Il n'est qu'une forme religieuse de l'Islam qui soit reliée à la souffrance du corps, la forme chiite. Le chiisme est né du meurtre d'Ali, de la lignée du prophète dans la compétition pour le califat : on commémore l'usage de la violence sur le corps d'Ali lors de la *Choura*. Le chiisme intègre à sa conception religieuse l'idée de passion et l'idée de rédemption : le pouvoir des douze imams est sanctifié par le martyre. Le douzième imam, caché et invisible, reste le chef de la communauté chiite et on lui prête serment. Il est appelé à réparaître sous le nom de Mahdi. L'attente messianique, le souvenir du martyre d'Ali et du massacre de sa famille, s'accompagnent de manifestations de flagellations collectives pour participer en son corps à la mort du corps d'Ali.

Les religions chrétiennes adoptent à l'égard du corps une position de méfiance : le corps de l'homme, à l'image de Dieu, celui de la femme, non à l'image de Dieu, sont le siège de toutes les tentatives du Malin, ou simplement de la naturelle perversité de la créature déchue. Le corps

alors apparaît comme un obstacle au salut. Dans un second temps le corps devient un moyen de salut : la douleur du corps permet d'assurer le salut de l'âme.

L'image du Christ a varié au cours des siècles et une collection d'histoire publiée par les Éditions de Cerf le rappelle avec le titre : *20 siècles d'histoire de représentations*. Il serait vain de vouloir en 20 lignes évoquer 20 siècles d'histoire mais il est possible de préciser une double tendance du christianisme : représenter la nature humaine du Christ, avec le corps du Christ, plus spécialement souffrant, ou évoquer l'essence divine du Christ par une non représentation ou une représentation limitée à quelques symboles. Dans cette trajectoire, la période historique qui va du concile de Latran IV au concile de Trente est particulièrement riche. L'humanisation de la nature du Christ culmine après la peste noire, avec les Flagellants visant à ressentir la douleur des plaies saignantes et ainsi à participer complètement, certains jusqu'à la mise en croix, à une passion du Christ que l'on connaît grâce aux chemins de croix. Le *corpus christi* devient le centre de la vie religieuse et celui qui consacre, le prêtre, devient aussi le gérant du salut par la confession et l'absolution. Le corps du Christ est lieu de douleurs pour le corps du Christ. Cette piété doloriste atteint même la Vierge des sept douleurs. L'*Imitation de Jésus-Christ*, est en revanche mise au cœur d'une autre vie religieuse plus individualisée, plus spiritualisée. De l'accord des deux conceptions, la représentation matérielle et l'image spirituelle, naît le catholicisme tridentin. D'un côté se matérialisent de plus en plus les manifestations religieuses, d'un autre côté se spiritualise de plus en plus une dévotion qui tend à s'éloigner de plus en plus du matériel surtout en lui conférant une signification spirituelle.

Le corps souffrant du Christ, le *corpus christi* saignant de Bolsena, l'adoption intégrale de la transsubstantiation, les stigmates des saints, placent le corps souffrant au cœur de la vie religieuse chrétienne. Peu à peu l'idée se développe d'une religion fondée sur la valeur rédemptrice de la douleur, sur l'utilité pour le salut de l'âme de la douleur du corps, d'où le titre de cette intervention : *Anima sana per corpus dolens*.

L'historien, à la différence des autres sciences humaines, doit réunir et collecter des sources, c'est-à-dire toutes les traces laissées par le passé, les classer et les ordonner puis les intégrer dans une explication globale tenant compte de tous les éléments collectés dans la réalité passée, afin de déboucher sur « la stylisation du phénomène historique » (A. Dupront). Le choix d'un problème historique entraîne le choix de certaines sources et des méthodes d'explication des sources, les développements explicatifs et les conclusions dépendent du choix d'une approche. Ailleurs, j'ai écrit : « à *problème particulier, sources particulières, résultats particuliers* ; à *problèmes généraux, sources générales, résultats généraux*.

La valeur rédemptrice de la contention voire de la douleur du corps s'exprime très bien dans les règles des ordres religieux chrétiens : source dont on ne saurait nier le caractère universel. Le modèle de la vie monastique devient le modèle de la vie des prêtres du siècle puis, à travers eux, de la vie religieuse des fidèles. On ne saurait non plus négliger que ces règles marquent des étapes dans la vie des églises chrétiennes : étape de saint Benoît, étape de saint François, au moins. L'étape Ignace de Loyola marque le recul du système des réguliers comme modèle de vie religieuse au profit du modèle des séculiers qui unit dans une même spiritualité le célébrant et le fidèle.

Le droit canon définit les religieux comme « *tous ceux qui ont fait leurs vœux dans une religion [...] et sont liés par une règle* ». Leur mission est d'assurer la prière universelle de louange et d'action de grâce pour le salut de l'humanité, d'aider les autres chrétiens à gagner le salut, d'entrer en communion avec le Christ en l'imitant et par l'ascèse libérer l'âme du poids du corps et des entraînements des sens. On trouvera un recueil de ces règles dans *Règles de moines* par J. P. Lapierre, Paris, 1982.

Une des toutes premières règles religieuses est celle donnée par S. Augustin dans sa lettre 211. Cette règle de S. Augustin est généralement appliquée dans les corps séculiers soumis à une règle, les chapitres, qu'ils soient cathédraux ou collégiaux, et par des ordres réguliers portant le nom d'Augustins. La règle 8 est sans ambiguïté : « *Domptez*

vosre chair par les jeûnes et l'abstinence ». De même la règle 10 « *Que vos vêtements n'aient rien de remarquable* ». S. Augustin explique ces règles et l'on voit clairement comment, pour lui et pour la famille régulière issue de lui, s'établissent des liens entre le corps et l'âme : « *les mauvais désirs ne naissent pas seulement par le toucher mais aussi par les regards et les mouvements du cœur [...] Lorsque des cœurs impudiques se parlent et jouissent de leur ardeur naturelle [...] le corps a beau rester pur, l'âme a perdu sa chasteté* ». Ce texte se suffit à lui-même mais appelle une remarque, parmi d'autres possibles : dans ce rapport corps-âme, il peut arriver que dans un corps resté pur, l'âme soit devenue impure. Le rapport corps-âme est très nettement souligné et pas seulement dans un sens univoque, mais dans un sens réciproque. « *Il ne faut pas qu'une propreté trop recherchée dans le vêtement soit la cause de la moindre souillure dans votre âme...* ». On notera ici la nature réciproque des relations âmes-corps.

La règle de saint Benoît introduit plus de précisions et tend en une certaine mesure à établir un rapport nouveau : la mise en bride des désirs du corps du religieux aboutit par un corps souffrant à une âme apaisée. Le chapitre 4 de la règle bénédictine est presque entièrement consacré à ce problème. Un des centres d'intérêt de cette règle de Saint Benoît est d'indiquer le texte de références de l'Écriture sur lequel s'appuie le précepte ou la pratique. La règle XI, par exemple, « *châtier son corps* » est justifiée par 1 Corinth — IX-27 ; la treizième : « *Aimer le jeûne* » par Joël I. 14. II. 12. 15 ; la soixante-quatrième « *Aimer la chasteté* » par I. Tim. V. 22. Dans ces prescriptions de la règle de S. Benoît sur le corps du moine, on trouve en filigrane que les passions du corps doivent être retenues sinon comprimées par la force de la douleur ; « *châtier son corps* » revient à créer un « *corps souffrant* » ; L'esprit de chasteté consiste à « *retrancher les inclinations de la chair — [...] Ainsi il se préservera à toute heure des vices et péchés de pensée, de langue, des yeux, des mains, des pieds* ». La règle de Saint-Benoît prévoit de « *rudes flagellations afin que les enfants [...] se corrigent* » et aussi « *on les châtiara par des jeunes prolongés* ». Il y a bien, liée à la souffrance du corps, par flagellation ou par jeûne, une

visée de correction permettant par le châtement du corps de marcher vers le perfectionnement de l'âme. On ira chez certains mystiques jusqu'à, par ascèse successive, abolir totalement les appels du corps pour libérer l'âme.

Les diverses règles en usage chez les fils de saint François, de l'ordre des frères mineurs, débouchent aussi sur ces mesures de contenance du corps, sinon de souffrance volontaire du corps et indiquent bien sûr les moyens. D'après la règle 3, appuyée sur Marc XIII, 28 on sait que « *ce genre de démon ne peut être chassé que par le jeûne et la prière...* » et d'ajouter une précision sur la valeur de ces œuvres et l'esprit dans lequel elles doivent être faites : « *lorsque vous jeûnerez ne prenez pas un air triste comme les hypocrites...* ». Ces œuvres qui passent par la douleur du corps sont destinées au perfectionnement de l'âme : la douleur doit s'accomplir avec joie.

La souffrance du corps comme moyen de salut de l'âme apparaît clairement dans la règle 10 de Saint François : « *Des frères malades* ». Le frère malade, c'est-à-dire souffrant dans son corps doit « *rendre grâce au créateur (1. Thess v. 18). Car Dieu instruit par l'aiguillon des épreuves et des maladies [...] Le Seigneur a dit : ceux que j'aime, je les reprends et je les châtie (Apoc. III, 19)* ». Le rapport corps-âme est très nettement souligné par S. François, toujours à propos des frères malades : « *... s'il demande des remèdes avec insistance dans un trop vif désir de guérir une chair qui va bientôt mourir et qui est ennemie de l'âme [...] ceci lui vient de l'esprit du mal et il est homme charnel, et il ne semble pas être véritable frère car il aime plus son corps que son âme...* »

Les deux règles retenues ici, celle de Saint-Benoît du VI^e siècle présentée en modèle de chrétienté par Grégoire le Grand, celle de Saint François du XIII^e siècle, établissent à travers les siècles de chrétienté, un modèle de comportement monastique qui passe du cloître à l'église paroissiale, du moine au curé, du curé aux fidèles. Le salut de l'âme passe par la mortification du corps et par sa souffrance : le corps est un instrument de salut. La souffrance du corps par le jeûne, par la pénitence, par les mortifications offre à l'âme éternelle une chance de

salut. La mort est la séparation temporaire de l'âme et du corps dans l'attente du « *jugement des vivants et des morts* » qui marquera la réunion de l'âme éternelle sauvée et du corps appelé à ne plus souffrir.

Les *Vies de Saints*, les *Pratiques des saints*, montrent chez tous un très vif désir de mortifier la chair, d'imposer des souffrances au corps, pour leur salut et aussi pour le salut de tous les chrétiens qui portent le bouclier de la foi pour protéger la chrétienté. Les saintes plus que les saints éprouvent le besoin de mortifier un corps qui depuis Ève est le moyen dont se sert le Diable pour tenter l'homme. Au temps de la chrétienté du XIII^e-XIV^e siècle où se développent beaucoup de dévotions christologiques sur les plaies du Christ, le chemin de croix, la douleur de la mère-Dieu, Sainte Brigitte de Suède « *fait tomber goutte à goutte, sur quelque partie de son corps, de la cire brûlante, afin de s'imprimer les souffrances du fils de Dieu dans sa passion* ».

Les règles monastiques consacrent toutes des passages importants à « *l'heure précise de la mort* ». Les onctions rachètent les péchés qui ont fait irruption par les cinq sens, rappelant les cinq plaies du Christ : les yeux, les oreilles, le nez, les lèvres, les mains et les pieds, « *les reins, siège de luxure chez l'homme, l'ombilic, siège de luxure chez la femme* ». Le corps est bien le siège de tous les péchés qui risquent de corrompre l'âme. Tous les moyens sont bons pour réprimer les appétits du corps : par exemple le jeûne, qui éteint la chaleur du corps grâce au froid des jeûnes (... *calorem corporis jejuniorum frigore*).

Le sort du corps après la mort pose un certain nombre de problèmes : où conserver ce corps ? comment le préserver intact jusqu'au jugement dernier ? où va l'âme en attendant ce jugement dernier ? Les réponses à toutes ces questions ont pour nom : les cimetières et leur statut, les règlements pour empêcher le dépeçage du corps et enfin le Purgatoire et les revenants.

Il n'y a lieu de s'attarder qu'à la seconde question : préserver le corps jusqu'au jugement dernier, car elle implique une attitude précise à l'égard du corps, le respect du corps après la mort et sa conservation. Dans le courant du XIII^e siècle, le dépècement du corps mort paraît devenu pratique courante chez les puissants et chez les saints, chez les

puissants pour des commodités de voyage des corps et aussi pour honorer certains lieux choisis par le don d'un organe : du cœur le plus souvent. Chez les saints, ou ceux qui par leur vie terrestre sont appelés à le devenir, le dépècement du corps a pour but de multiplier les lieux d'intercession. Au cours du XIII^e siècle, le dépècement du corps mort devient pratique méritoire, pratique de rachat. On observe — pratique collective ou pratique individuelle ? — ce phénomène de dépècement du corps à Viterbe, lieu dont le podestat par testament a ordonné le dépècement de son corps en sept morceaux pour « *racheter les sept péchés capitaux contre lesquels il a péché...* ».

La bulle *Detestande feritatis* du 27 septembre 1299 interdit le dépècement des corps car c'est « *traiter inhumainement et cruellement le corps du défunt [...] le corps d'un catholique* ». Le corps après la mort doit rester intègre » *parce que le corps humain, dont la forme est figurée à la similitude de la beauté de Dieu, ne peut être ni tâché, ni défiguré...* » ; dépecer un corps dans ces conditions est « *une coutume perverse, voire sacrilège [...] abominable [...] quand on prend garde à la majesté divine, qui doit horrifier encore plus en regard du respect qu'on doit à l'homme.* » La bulle poursuit en indiquant ce qui doit être fait : conduire le corps du défunt là où de son vivant il avait élu sépulture. On constate par là combien est importante la notion d'élection de sépulture qui est le lieu où le corps mort attend la réunion avec l'âme vivante pour l'éternité. Un argument de plus est à avancer dans cette polémique sur le dépècement du corps : l'âme doit retrouver un corps intact pour vivre ensuite l'éternité, sinon il y a risque de damnation éternelle. La peine de bûcher prévue pour réprimer l'hérésie vise à détruire à tout jamais le corps que l'âme ne pourra retrouver : le corps devient une des pièces maîtresses dans l'économie du salut éternel et sa destruction voue l'âme sans corps à la damnation. La mort de l'hérétique est mort terrestre et promesse de mort céleste.

On comprend peut-être mieux alors les réticences de l'Église aux pratiques de dissections d'un corps humain dans les Facultés de médecine : le corps du disséqué risque de ne plus pouvoir recevoir l'âme du défunt au jugement dernier. Les médecins qui pratiquent la dissection

deviennent alors coupables pour cette âme écartée du salut par leur péché.

Le corps instrument de salut pour les religieux, le corps souffrant marquant le repentir, le corps séparé de l'âme par la mort terrestre, l'union harmonieuse du corps et de l'âme après le jugement dernier, sont les fondements de l'attitude chrétienne à l'égard du corps. Utiliser son corps comme instrument de salut par pénitence et par mortification reste un des fondements de la vie chrétienne. En 1781, l'évêque de Saint-Omer publie comme tous ses confrères en la même circonstance, un mandement de carême ; il rappelle : « ...*que l'esprit de mortification est l'âme du christianisme... que la vie du chrétien est une pénitence perpétuelle...* » Il précise par ailleurs qu'en période de jeûne « *il ne faut prendre qu'un seul repas sans les assaisonnements qui flattent le goût [...] par esprit de mortification* ».

Dans le cadre d'une chrétienté unanime solidement arc-boutée sur des certitudes partagées par tous, partout et depuis toujours, les prédicateurs des XIV^e-XV^e siècles sont les médiateurs entre les dogmes et croyances fondamentales des théologiens, des Pères, des papes et de l'Écriture, d'une part, et les aspirations, les souhaits, les attentes, les pratiques du peuple chrétien unanime d'autre part. Ces prédicateurs diffusent un idéal d'ascèse socialisée fondée sur la mortification du corps pour que l'esprit parvienne à dompter la chair : il s'agit de « *châtier le corps par des jeûnes et abstinences* ». Ils font passer la spiritualité monastique de la mortification dans la spiritualité des laïcs. « *La prédication travaille à vulgariser l'ascèse et à forger patiemment des corps dociles* ». Le but est le salut de l'âme individuelle par la mortification du corps particulier : le corps devient l'instrument du salut de l'âme.

Par une sorte de glissement de l'abstrait au concret s'installe l'idée que plus le corps souffre sur la terre, moins l'âme aura à acquitter ses dettes dans l'au-delà. Tel prédicateur du XV^e siècle résoud ainsi le choix : une âme du Purgatoire choisit-elle cent ans de vie terrestre dans la mortification du corps ou un seul jour de séjour au Purgatoire ? La réponse est claire : mieux vaut le tourment du corps pendant 100 ans

que le tourment de l'âme en Purgatoire pendant un seul jour. Peut-être y-a-t-il là matière à interrogation sur la portée réelle de l'indulgence, sur son prix et sur la conception même du Purgatoire. Théologie laxiste ou théologie rigoriste ? En tout cas les pratiques de dévotion, de mortification du corps dépassent nettement les prescriptions de l'Église : abstention des péchés du corps et observation des jeûnes de prescription.

Toute une théologie du péché se met en place, se diffuse et se met en pratique. L'œuvre de rédemption devient l'œuvre du rachat par la pratique. Ce passage de la spiritualité de la croyance à l'objectivité de la pratique marque la pénétration du message chrétien dans tout l'espace de chrétienté. Cette « comptabilité des péchés » et des œuvres de rachat est une mise en pratique concrète d'une spiritualité abstraite que l'on peut supposer commandée par des nécessités pastorales d'adaptation de la révélation à l'ensemble des Chrétiens jusqu'au fond des paroisses les plus lointaines. La pénitence est une « pénitence tarifée » qui unit à la suite de la confession l'idée de peine et l'idée de rachat. La peine est la prière, l'aumône et le jeûne. Le péché relève du territoire du confesseur ; la peine du chrétien, le salut, de l'absolution donnée par le prêtre.

La mise en place d'un « troisième lieu » où l'âme attend la fin de l'accomplissement des peines, le Purgatoire, entraîne à la suite de la théologie du péché la théologie des indulgences et des médiations. Dans le domaine quotidien apparaît, chez Thomas Platter le père, la pratique qui consiste chaque jour, dans un examen de conscience, à noter en deux colonnes le péché et l'exécution de la peine qui permet le rachat du péché. Cette « comptabilité » paraît très répandue et mène tout droit à la pratique du rachat par des œuvres méritoires : pèlerinage, intercession des saints et achat d'indulgences à prix d'or.

Une véritable dévotion de la souffrance du corps pour le salut de l'âme se met en place aux XIV^e et XV^e siècles et perdure chez certaines âmes d'élite jusqu'en plein XVIII^e siècle, où la spiritualité a pourtant repris de l'altitude par rapport aux pratiques. Le port de la haire, chemise de poil de chèvre, est fréquent. La flagellation par discipline

est semble-t-il répandue : ne montre-t-on pas à l'Escorial la discipline de Charles Quint transmise à Philippe II, teinte du sang de l'Empereur et du Roi ? Quand Tartuffe lance à son valet : « Laurent, serrez ma haine avec ma discipline », il ne lance pas une facétie mais il prononce une phrase courante qui ne devient risible quand quand il est convaincu de fausse dévotion et la publicité donnée à sa mortification est en soi preuve de fausse dévotion. Marguerite-Marie Alacoque, Madame Guyon, Rancé, pratiquent ces mortifications du corps qui accompagnent et quelquefois précèdent la vraie dévotion d'âmes d'élite. Dans tous les cas ce qui compte à mérite est le secret. On ne découvre le corps souffrant que quand il est devenu corps mort. Charles Borromée, archevêque de Milan, étonne Montaigne par ses pratiques : une seule robe été comme hiver, des jeûnes nombreux et en l'absence de jeûnes une nourriture plus que frugale : il s'agit pour ce pasteur de ne pas perdre de vue l'essentiel : le salut des âmes confiées à un archevêque et la pleine disponibilité par rapport aux appétits charnels pour accomplir cette mission.

L'évêque de Genève, François de Sales, publie *l'Introduction à la vie dévote* pour permettre à chacun dans son état et sa condition d'accéder à une dévotion compatible avec cet état et cette condition. François de Sales spiritualise la quotidienneté. Il ne consacre qu'un chapitre, au titre d'ailleurs significatif aux « *exercices de la mortification extérieure* ». Par ailleurs il précise : « *Des consolations spirituelles et sensibles contre les tentations* ». Le dessein de l'évêque est net : « *Mon intention est d'instruire ceux qui vivent en villes, en ménages, en la cour, et qui, par leur condition sont obligés de faire une vie commune quant à l'extérieur* ».

Le chapitre 23 du troisième livre de *l'Introduction à la vie dévote* commence par « ... pour moi je n'ai jamais pu approuver la méthode de ceux qui pour réformer l'homme commencent par l'extérieur... ». Dès lors l'évêque expose ce qu'il conseille en matière de pratique : le jeûne de prescription d'Église et si possible plus fréquent car « ... c'est un grand bien [...] de gourmander la gourmandise et de tenir l'appétit sensuel et le corps sujet à la loi de l'esprit... ». Il poursuit en évoquant

le travail « *J'aime mieux que vous souffriez la peine du travail que celle du jeûne* ». Parlant de la discipline et de la haine, il conseille là encore la modération. De même il conseille « *de prendre la nuit pour dormir* ». Il prend l'exemple d'une femme qui voit son mari ou son enfant malade et « *... court au jeûne, à la haine, à la discipline [...] Hélas [...] vous affligez votre corps et il ne peut mais de votre mal [...] corrigez votre cœur...* ».

Le « grand siècle des âmes » répand un christianisme spiritualisé alors que ce qu'on pourrait peut-être appeler « les grands siècles du corps souffrant » avaient répandu un christianisme objectivé. L'un attendait le salut de l'âme par la souffrance des corps, l'autre fonde le salut de l'âme sur une vie dévote dans laquelle les pratiques doloristes restent importantes sans être déterminantes. Il y a là deux pastorales du salut, l'une fondée sur la souffrance du corps, l'autre sur la dévotion de l'âme à Dieu. Le modèle ascétique élaboré par les réguliers dès le VI^e siècle, diffusé largement auprès des séculiers puis des fidèles du XII^e-XIII^e siècle, redevient à partir du XVII^e un modèle monastique. S'il ne passe plus pour instrument du salut par sa souffrance, le corps du chrétien reste objet de méfiance capable de toute trahison ; après tout le corps est le siège du péché et Satan se cache derrière la beauté pour mener le corps au péché, d'où la défiance des sens, d'où la défiance du sexe et de la femme, porteuse naturelle et eschatologique du péché. Toute la vie chrétienne est dévote et l'âme dans le devoir d'état doit se consacrer entièrement à Dieu.

La conception chrétienne du corps, siège de l'âme personnelle, appelé à redevenir poussière alors que l'âme a vocation à l'éternité, s'est exprimée dans la vie quotidienne du chrétien de l'époque moderne sous deux formes : le corps par sa souffrance permet le salut de l'âme, l'âme gagne son salut en évitant les débordements du corps. On peut noter, et ceci ne peut être qu'une esquisse conclusive vers de nouvelles approches, on peut noter donc de nouvelles conceptions sur le corps qui toutes, peu ou prou, remettent en cause les croyances de la religion chrétienne.

L'approche médicale vise à maintenir la santé et à la rétablir en cas de maladie. Une remarque des prélats assemblés en 1643 éclaire ce propos bien qu'il soit élément de controverse : « *les huguenots se multiplient dans les facultés de médecine et sous prétexte d'exercer leur vocation et de donner la santé au corps ils travaillent à débaucher autant d'âmes qu'il leur est possible* ». À peu près à la même époque, dans le cadre du discours médical, se développe le discours hygiéniste qui vise à établir les moyens de conserver le corps en bonne santé en prévenant la naissance de la maladie. De même que l'inoculation pré-munissait l'humanité contre le développement de la variole, de même le discours médical s'efforce de prémunir l'homme contre la maladie. Ainsi l'homme intervient sur le plan du salut et esquisse un nouveau discours religieux fondé sur la personne, la conscience et l'individu.

On sait aussi que le corps est l'instrument du surveiller et punir monarchiques et que le châtement du corps marque la justice du Roi, reflet de la justice divine quand il s'agit de la justice criminelle. Le passage de la répression physique à la prévention morale de la criminalité se marque dans le texte souvent cité de Mably : « *Que le châtement si je puis ainsi parler frappe l'âme plutôt que le corps* ».

L'histoire du corps du XIII^e au XVIII^e siècle souligne l'emprise du système constitué de la *respublica christiana* à l'intérieur duquel on peut marquer deux grandes scissions : celle du corps souffrant pour le salut de l'âme, celle de l'âme tourmentée se méfiant du corps. L'émergence d'autres discours sur le corps s'inspire de l'idéologie chrétienne dans un premier temps avant d'accéder à l'autonomie, au siècle des Lumières peut-être ?

Une histoire des principes fondamentaux et universels se fait d'après des sources exposant ces principes, car toute histoire se fait sur source, et aboutit après avoir élaboré, classé, ordonné les sources sérielles et les résultats ayant valeur fondamentale et universelle, c'est-à-dire se plaçant au niveau de longue durée de l'histoire des civilisations dans les grandes inflexions de l'histoire de l'humanité. Des processus, des évolutions, se manifestent pour tous, partout et toujours. Un de ces processus me paraît être celui que je baptiserai volontiers « profanisa-

tion » : il s'agit de l'ensemble des manifestations qui, dans une société globale qui s'est donné des principes fondamentaux et des valeurs universelles affectées d'une valeur de Sacré, montrent l'insertion d'abord furtive puis de plus en plus claire des principes et des valeurs profanes qui peu à peu éloignent cette société du Sacré qui était la valeur fondamentale universellement adoptée. Je voudrais simplement préciser que je donnerai ici à *Sacré* le sens de transcendance fondamentale posée comme fondement d'une civilisation. Ce sacré étant le plus souvent de type religieux, il n'est pas sans intérêt de faire accéder au sacré, c'est-à-dire au statut d'évidence normative acceptée universellement et pendant longtemps des valeurs non proprement religieuses : comme la spiritualité, l'usage de la raison.

Le *corpus dolens* dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de Religion

David EL KENZ

Le corps de douleur est une métaphore centrale de la France des troubles religieux. L'image est disputée tant par les écrivains catholiques que par les réformés. À l'aube de la guerre, Pierre de Ronsard dépeint le royaume fleurdelisé ainsi :

« Comme une pauvre femme atteinte de la mort ;
Son sceptre lui pendait, et sa robe semée
De fleurs de lys était en cent lieux entamée,
Son poil était hideux, son œil have et profond,
Et nulle majesté ne lui haussait le front¹ ».

Au cœur des affrontements, Agrippa d'Aubigné y fait écho par la mère affligée :

1. *Continuation du Discours des Misères de ce Temps, À La Reine*, (1562) in F. Higman (édition établie, présentée et annotée), *Pierre de Ronsard. Discours des misères de ce temps*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 91, v. 327-330.

« Cette femme explorée, en sa douleur plus forte,
 Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte ;
 Elle voit les mutins tous déchirez, sanglans,
 Qui, ainsi que du cœur, des mains se vont cerchans² ».

L'historien peut-il conclure d'une figure rhétorique que la Renaissance tardive fut la période noire d'une *France de douleur*, saisie par la puissance satanique de la division³ ? Les travaux de Janine Garrisson, de Natalie Z.-Davis et de Denis Crouzet ont montré magistralement comment les violences des guerres civiles répondaient à des logiques sociales, politiques et sacrales spécifiques. Elles ne sont donc pas réductibles à une esthétique de la représentation⁴. La douleur, de même, a une histoire. Par-delà des circonstances objectives (massacres, disettes et reprise des épidémies), elle doit être comprise dans les stratégies de propagande développées par chacun des partis religieux.

Cependant, sur le terrain de l'affrontement religieux, la souffrance est apparemment une figure tautologique. Sa représentation ne renvoie qu'à elle-même : le personnage qui endure la souffrance et ses partisans. En effet, chaque parti agit ses victimes comme un étendard discriminant. La mise à distance nécessaire entre le locuteur et ceux qui souffrent pour qu'une parole puisse être *impartiale*, est donc impossible⁵. Le spectacle de la souffrance se développe dans un espace communautaire où le spectateur est déjà induit comme un être engagé, communiant avec les victimes. Ces dernières, mises en exergue, servent donc uniquement à délimiter la communauté du Bien pré-définie ;

2. *Les Tragiques. Misères*, (1616), Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 62, v. 117-120.

3. « Le temps brusquement fait retour, le diable resurgit dans la faille, et la foule enfouie peut à nouveau briller à la surface. » C. Poletto, *Art et pouvoirs à l'âge baroque, crise mystique et crise esthétique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 102.

4. Pour une synthèse lumineuse, voir D. Crouzet, « Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion », in sous la direction de J. Céard, M.-Madeleine Fontaine et J.-Claude Margolin, *Le Corps à la Renaissance, actes du XXX^e colloque de Tours, 1987*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 115-127.

5. Cf. L. Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993, p. 15-28 et p. 55-56.

celles qui n'y appartiennent pas sont rejetées ainsi que leurs partisans dans la communauté du Mal. Ainsi l'exhibition des martyrs aboutit-elle à un dialogue de sourds. Le martyr huguenot est aux yeux du catholique un martyr du diable⁶ et le martyr catholique, sous la plume d'un calviniste, un forcené possédé⁷. La souffrance n'est donc pas un test de légitimité convaincant⁸.

Néanmoins, une fois entendue la rhétorique relative à la souffrance, le corps de douleur est une figure riche de sens. En effet, la souffrance est intrinsèquement langage et communication. Si elle ne peut s'échanger, elle peut se partager et, au moins dans son propre camp, éveiller l'empathie⁹. Aussi les polémistes font-ils appel à tout l'arsenal du *corpus dolens* chrétien pour mener à bien leur discours : discours de la douleur entendu comme châtement, comme justification divine ou comme légitimation de la guerre défensive.

-
6. « ou bien ilz [les réformés] se targuent de la constance de ceux, qui de leur sang, ont signé leur doctrine, et du nombre qui est si grand en leurs escholes..., ne prenans garde, comme ignorans abuseurs, que le diable n'eut jamais faute de qui soutint sa querelle, jusques à y employer la vie, puis que Saint Paul estime pour neant, de se laisser ordire si ce n'est pour la foy, et cause de Jesus Christ (I. Cor. 13) ». M. Jove, *Sur les causes et remedes des Malheurs intentées au Roy, et escheus à son peuple, par les rebelles Calvinistes*, Lyon, 1568, p. E6.
 7. « la mort de l'homme ne peult pas donner autorité au mensonge, et quand messieurs les grands zelateurs du Pape, comme Hervet, seroyent tellement possédez du diable, leur maistre, qu'ils missent leur vie pour soustenir ses erreurs... et qu'on les veit aussi forcenez pour se faire mourir, comme ils sont enragez pour mettre à mort les innocens, si est-ce que leur loy ne vaudroit pas mieux pourtant, leurs erreurs, et abus n'en pourroyent prendre aucune confirmation. Nous les pourrions à bon droit appeler martyr du diable, comme il s'en est peu trouver, combien qu'ils soyent bien clair semez. » L. Micqueau, *Deusiesme response au discours de M. Gentian Hervet, sur ce que les pilleurs, voleurs et brusleurs...*, Lyon, 1564, p. 45.
 8. Suivant Saint Augustin, c'est la cause et non la peine qui fait le martyr.
 9. Cf. J.-P. Natali, « La douleur, au-delà des paradoxes », in sous la direction de G. Lévy, *La Douleur*, Paris, éd. des archives contemporaines, 1992, p. 3.

Toutefois, la tâche d'historicisation¹⁰ est ardue puisque les images sont d'une part prolixes et sont d'autre part des *topoi*. Notre projet s'attachera donc à saisir l'effort d'objectivation du corps de douleur à travers le combat des imprimés. Autrement dit, comment le corps de douleur marque-t-il le passage d'un discours religieux et protestataire à un discours politique et subversif ? Pour y parvenir, nous esquisserons une chronologie sommaire à partir de l'exhibition des morts volontaires. Ces martyrs témoignent d'une expression nouvelle et originale de la souffrance liée aux guerres de Religion. Dans un premier temps, Calvin forge une théologie de la douleur qui assure à la fois un légalisme au sein de la *res publica* et préserve une justification divine. Ensuite, nous analyserons la doctrine à travers l'épreuve de la prison dans les récits hagiographiques. Enfin, nous verrons comment le corps de douleur prend une dimension politique et fonde le discours tyrannique.

Calvin et la souffrance

Dès sa genèse, l'Église réformée de France dut affronter la question de la douleur puisqu'elle fut en butte aux persécutions royales. Calvin traite de la souffrance comme une voie de sanctification de l'Église militante mais aussi comme une preuve de respect du pouvoir séculier. L'homme de douleur protestant dessine le premier chrétien, son corps souffrant sacralise la jeune Église en réactualisant celle des premiers martyrs.

10. Les souffrances de la guerre ne sont pas nouvelles et elles méritent une histoire de leurs évocations. Ainsi, Alain Chartier déplorait-il par l'entremise de la France personnifiée la situation des années 1420 : « Regarde, Mère, regarde et considère ma très langoureuse affliction... Le soc est devenu un glaive mortel et mes mains qui ont porté le faix dont les autres recueillent aisément le profit sont souvent broyées jusqu'à l'effusion du sang. » *Le quadrilogue Invectif*, Paris, Droz, 1923, p. 18-19, cité par M. Mollat, *Genèse médiévale de la France moderne XIV^e-XV^e siècle*, Paris, Arthaud, 1977, p. 38.

A. La souffrance identitaire

La souffrance a pris très tôt une valeur essentielle dans l'Église réformée. Dans son *Institution Chrétienne*, Calvin achève son épître à François I^{er} en définissant l'attitude des fidèles face à la douleur des persécutions :

« Mais si, au contraire, les detractions des malveillans empeschent tellement vos oreilles, que les accusez n'ayent aucun lieu de se defendre, d'autre part, si ces impetueuses furies, sans que vous y metties ordre, exercent tousiours cruauté par prisons, fouets, gehennes, coppures, bruslures, nous certes, comme brebis devouées à la boucherie, serons jettez en toute extremité ; tellement néantmoins qu'en nostre patience nous posséderons noz ames, et attendrons la main forte du Seigneur¹¹ ».

Ce programme permet à la fois à Calvin de se distinguer des anabaptistes de Münster et de signifier la foi réformée par le témoignage du sang¹².

B. Une souffrance humaine

Le martyr calvinien diffère de la tradition romaine. La souffrance endurée n'est pas un complément de celle du Christ et elle n'assure pas la rémission des péchés. Calvin limite ainsi la douleur à l'humanité du fidèle et préserve l'unicité ontologique du Christ-Dieu :

« Car chacun d'eux a souffert pour soy, et nul n'a payé la dette des autres, sinon le Seigneur Jesus, auquel nous sommes tous morts, crucifiez et ensevelis¹³ ».

11. *Institution chrétienne*, (éd. de 1560), éd. critique avec introduction, notes et variantes publiées par J. D. Benoît, Paris, Vrin, 1957, t. I, p. 48-49.

12. « Ce n'est point donc une petite approbation de l'Escriture, de ce qu'elle a esté signée par le sang de tant de tesmoins. Principalement quand nous recognoissons qu'ils n'ont pas souffert la mort pour le tesmoignage de leur foy par furie et phrenesie (comme font aucunesfois les esprits d'erreur transportez), mais par un zèle de Dieu, autant sobre et tempéré comme ferme et constant. » *Ibid.*, t. I, p. 110.

13. *Ibid.*, t. I, p. 146.

Néanmoins, le fidèle participe aux souffrances du Christ en témoignant de sa fidélité à la Parole comme le Fils de Dieu l'a fait envers son Père bien qu'il lui dispensât des épreuves.

« Car saint Paul, écrit le théologien, nous enseigne que quand nous sentons en nous une participation de ses afflictions, nous apprehendons pareillement la puissance de sa résurrection ; et quand nous sommes faits participans de sa mort, c'est une préparation pour venir à son éternité glorieuse (Philip. 3, 10)¹⁴ ».

C. Souffrance et mortification

En revanche, la douleur garde la valeur traditionnelle de la mortification. Les afflictions rappellent au pécheur à la fois la vanité des plaisirs terrestres et la promesse du Jugement.

« Si les chrétiens « ont une fois eslevé leurs pensées par dessus les choses terriennes, écrit Calvin, quand ils verront les iniques fleuris en richesses et honneurs... voire mesme quand ils seront traitez par iceux inhumainement..., encores leur sera-il facile de se reconforter en tels mots. Car ils auront tousiours devant les yeux ce jour dernier, auquel ils sauront que le Seigneur doit recueillir ses fidèles au repos de son Royaume, torcher les larmes de leurs yeux, les couronner de gloire, les vestir de liesse, les rassasier de la douceur infinie de ses délices, les exalter en sa hauteuse, en somme les faire participans de sa félicité (Isaie 25, 8 ; Apoc. 7, 17)¹⁵ ».

Ainsi la voie de la sanctification passe-t-elle par une dévalorisation du séjour terrestre. Le martyr semble être un abrégé de la prière réformée la plus pure :

« Il est besoin, souligne le théologien, que l'ardeur de prier soit enflambée en nous par angoisse et grande detresse. Comme nous voyons que les saints serviteurs de Dieu se desmontrent estre en merueilleux torment, et par plus forte

14. *Ibid.*, t. I, p. 177-178.

15. *Ibid.*, t. I, p. 196.

raison en sollicitude, en disant qu'ils eslevent leur voix au Seigneur, de la profundité des abysmes et du gouffre de la mort¹⁶ ».

La théologie calvinienne de la douleur est apparemment ambiguë. À la fois héritage de la tradition chrétienne, elle est une pédagogie de l'éphémère de la vie mondaine mais aussi prise dans le théocentrisme, elle ne cesse de rappeler l'infirmité de l'homme adamique. En réalité, l'épreuve met sous tension le fidèle entre une économie de la patience de la souffrance humaine et l'imitation du Christ qui est la voie pour l'arrachement vers la sphère divine.

La prison comme laboratoire du modèle calviniste de la douleur

Les traités protestants d'hagiographie¹⁷ concentrent leurs récits de martyres sur les années 1550¹⁸. Durant le règne de Henri II, nous avons

-
- 16 J. Calvin, (*Institution Chrétienne*, III, 20, 4), cité par J. Boisset, *Sagesse et sainteté dans la pensée de Jean Calvin. Essai sur l'humanisme du réformateur français*, Paris, PUF, 1959, p. 99.
17. J. Crespin, *Livre des Martyrs, qui est un recueil de plusieurs martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de Notre Seigneur Jesus Christ, depuis Jean Hus jusques à ceste année presente M. D. LIII*, Genève, 1554, A. de la Roche-Chandieu, *Histoire des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris depuis l'an 1557 jusques au temps du Roi Charles neufvième*, Lyon, 1563, 442 p. et epistre LXXVII p. et T. de Bèze, *Histoire ecclésiastique des eglises reformées au royaume de France, en laquelle est descrite au vray la renaissance et accroissement d'icelles depuis l'an M. D. XXI jusques en l'année M. D. LXIII. Leur reiglement ou discipline, Synodes, persecutions tant generales que particulieres, noms et labours de ceux qui ont heureusement travaillé, villes et lieux où elles ont esté dressées, avec le discours des premiers troubles ou guerres civiles, desquelles la vraye cause est aussi declaree. Divisee en trois tomes*, de l'imprimerie de Jean Remy, Anvers, 1580, éd. nouvelle par feu G. Baum et par Ed. Cunitz, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.
18. Nadia Séré a montré que Jean Crespin voit dans la période 1549-1555 le plus grand nombre d'exécutions qui répondent aux critères du martyr réformé (procédure officielle condamnant le réformé pour un délit exclusivement religieux). Cf. *Étude historique et statistique du martyrologe de Jean Crespin*, Mémoire de licence non publié, université de Liège, 1971, t. I, p. 187. Dans son traité, Antoine

une parfaite adéquation entre les exécutions et la vision martyrologique de l'événement. L'exemple de la prison est révélateur du sens de la douleur réformée au temps des persécutions henryciennes¹⁹. Le futur martyr voit son corps livré à lui-même où Dieu seul peut le justifier.

A. La prison-temple

La souffrance en prison est l'expérience qui permet de comprendre la préparation du condamné à la réception de la couronne du martyr. S'y déploie un *jeu d'escrime*²⁰ où l'hagiographe met en scène d'une part, les douleurs physiques et morales et d'autre part, l'assistance de Dieu.

« Aux prisons, écrit Antoine de la Roche-Chandieu, on cognoit Dieu estre veritable en ses promesses... Là il leur [les martyrs] donne force pour surmonter les tenebres, la puanteur, les liens, la faim, la soif, le froid, les injures, mocqueries, batures, et subtilitez des ennemis de verité, les tourmens, tortures, questions, et autres choses que tous les jours leur sont opposés²¹ ».

de la Roche-Chandieu suit la typologie du martyr de Jean Crespin : martyrs officiels, victimes d'une procédure judiciaire et ceux anonymes, victimes des massacres catholiques. Frank Lestringant a identifié la mentalité juridique qui prévaut dans le martyrologe de Jean Crespin et dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Cf. *La Cause des martyrs dans les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 86 notamment. L'*Histoire ecclésiastique*, quant à elle, ne fait plus de différences réelles entre les martyrs officiels et les autres. En revanche, le récit singulier reste le monopole des premiers martyrs d'avant les guerres de Religion. Le tome I s'y consacre totalement.

19. Nous analysons ailleurs le supplice huguenot. Cf. « L'homme de douleur protestant, au temps des guerres de Religion », in *Médiévales*, 27, automne 1994, p. 59-66.
20. Le martyr est un « jeu d'escrime pour vous faire cognoistre quelz sont les coups de Sathan, de la chair et du monde, et comment il se faut porter pour les soutenir. » A. de la Roche-Chandieu, *Histoire des persécutions et martyrs de l'Église de Paris, op. cit.*, p. XII-XIII.
21. *Ibid.*, p. 254.

Dans cet espace clos, se focalisent toutes les séductions et les tentations du monde pour détourner le fidèle du droit chemin : l'arrêt des douleurs qu'on lui inflige, la préservation de sa vie ou le retour à sa dignité. Il se déroule un combat entre d'une part, les attrait charnels et terrestres et d'autre part, l'aspiration divine que les oppresseurs veulent faire renier au prisonnier. Or, au pire de l'épreuve, Dieu intervient pour sauver l'âme du condamné en l'aidant à soutenir sa vocation.

Les récits de Jacques et Philippe, incarcérés à Dijon en 1557, évoquent le caractère théophanique de la prison. Une fois enfermés, ils confessent la foi catholique, espérant un pardon du roi qu'on leur avait promis s'ils revenaient à l'Église romaine. Mais leurs compagnons, Nicolas Rousseau et Archebart, les réprimandent si bien qu'ils retournent dans le giron protestant.

« Je [Nicolas Rousseau] n'oubliay les miseres, et les pauvretes de ce monde, ausquelles et nostre vie, et nostre corps sont tousjours sujets : et que c'estoit extreme folie à nous de fuir la mort, mesme si heureuse en ce tas de maux. Qu'eux-mesmes [les apostats] sçavoient bien à quoi s'en tenir, sentans deja la main de Dieu par les maladies, esquelles lors ils estoient tombez. Au contraire je leur remontroie la grande misericorde de ce bon Dieu envers ceux qui se retournent, et recognoissent leur faute [...] Finablement Dieu par sa misericorde leur touche si bien le cœur, que tous deux [...] fondans en souspirs et larmes, recognoissent leur desadveu à bon escient²² ».

Les corps de Jacques et de Philippe constituent une leçon de l'efficacité divine. En premier lieu, Dieu secourt ses fidèles, confrontés à la douleur. Dans l'état d'apostasie, les deux huguenots, en plus des souffrances de l'enfermement, tombent malades. Punition et message divin qui leur rappellent la fragilité de la vie. Leur confesseur, Nicolas Rousseau, interprète leur douleur physique par un discours religieux sur l'abattement spirituel et la possible Rédemption. Il obtient enfin leur rétractation. En second lieu, Dieu dévoile le machiavélisme de Satan. En effet, bien qu'ignorant le retour à la vraie foi de Jacques et Philippe, le roi rejette malgré tout leur demande de grâce.

22. *Ibid.*, p. 95-96.

« Si bien que la response du Roy, ajoute la Roche-Chandieu, qu'on disoit, estant survenuë là-dessus, portant confirmation de leur jugement [...] quoy qu'on leur promit de leur faire grace de ne sentir point de feu [...] d'une grande constance rejejtans cest affre, recognurent devant tous le mal qu'ils avoient commis, se retractans comme ils avoient fait²³ ».

Par conséquent, malgré leur reniement, les autorités n'auraient pas respecté la promesse de leur accorder la vie sauve. Aussi, les précipitait-on non seulement dans le péché d'apostasie mais en les exécutant aussitôt, on les condamnait définitivement aux affres de l'enfer. *A contrario*, les fidèles constants devant le supplice s'assurent la voix du Seigneur.

Le rapport entre la souffrance des prisonniers et l'opération miraculeuse institue une leçon religieuse. Pour que Dieu œuvre au salut des hommes, le chrétien doit avoir purifié son cœur. Il fallait, en effet, que Jacques et Philippe soient de nouveau réformés pour qu'il y ait démystification de la rouerie des autorités. Ainsi, le futur martyr doit-il travailler sur lui-même avant que Dieu n'agisse et n'accomplisse leur destin de futurs bienheureux. Cette geste est donc une habile synthèse d'intervention divine et d'éthique stoïcienne, valorisation du dépassement des passions terrestres²⁴.

B. La prison, métaphore des corps

La prison est aussi une métaphore aisée pour instruire la communauté des fidèles. Elle est à la fois une représentation du corps singulier du fidèle et celle du corps collectif de l'Église huguenote, assiégée par les catholiques.

En prison, le corps du réformé est sujet aux agressions diaboliques. Satan peut aisément tenter le fidèle en usant de l'appréhension de la mort ou bien de l'attachement aux plaisirs mondains. L'une et l'autre

23. *Ibid.*

24. Adriano Prosperi a mis en relief l'influence de l'héroïsme antique sur les modèles de sainteté du XVI^e siècle. « L'elemento storico nelle polemiche sulla santità », in sous la direction de G. Zarri, *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*, Torino, Rosenberg et Sellier, 1991, p. 90.

passion détournent alors le chrétien de sa foi et l'entraînent sur le chemin diabolique de l'apostasie. Or la prison décuple la puissance satanique puisqu'elle est le seuil ultime avant l'abandon définitif de la vie ici-bas. Mais par contrecoup, la victoire du protestant, devant la dernière tentation charnelle, devient une leçon exemplaire pour ses coreligionnaires ayant eu à subir de moindres épreuves.

« Si d'une part le Diable, prévient la Roche-Chandieu, a fait bresche en vous pour saisir votre cœur, et le tenir asservi à crainte : fortifiez ce lieu là. Si de l'autre costé votre chair a esté rebelle à Dieu, et vous a esté un traître domestique pour vous livrer, et vous faire accorder à la volonté des ennemis : deffiez vous en une autrefois et la tenez suspecte²⁵ ».

Par ailleurs, la constance de ces héros de la foi justifie la condamnation de Calvin contre les nicodémistes. Le fidèle, en effet, ne peut transiger avec les règles de vie de son Église. Bien que persécuté, il ne peut distinguer une foi intérieure réformée et une pratique extérieure catholique. En effet, rappelle Calvin dans un traité de 1543 puis dans sa *Lettre aux Nicodémistes*, Dieu exige « qu'on lui rende à lui seul, même par œuvre extérieure, toute gloire et qu'il soit adoré de corps comme d'âme²⁶ ». Par conséquent, les futurs martyrs, en raison de leur constance dans la douleur, sont des modèles d'orthodoxie calviniste²⁷.

Voilà pourquoi Calvin voit l'expérience de la prison comme un test sacré de la foi réformée. Ainsi, en 1553, refuse-t-il d'envoyer une

25. *Histoire des persécutions et martyrs de l'Église de Paris*, op. cit., p. XII.

26. J. Calvin, *Petit traité montrant que c'est que doit faire un homme fidèle connaissant la vérité de l'Évangile, quand il est entre les papistes. Avec une épître du même argument, 1543*, in *Calvin homme d'Église. Œuvres choisies du réformateur et documents sur les églises réformées du XVI^e siècle*, Genève, éd. Labor, 1936, p. 201-202.

27. La Réforme française n'entra sous l'influence genevoise qu'à partir des années 1550. Jusque-là, les premières Églises étaient indépendantes et plutôt tournées vers Strasbourg. Les « évangélistes luthériens » avaient, en outre, préservé leur enracinement local et familial et continuaient à faire baptiser leurs enfants dans les églises catholiques tout en évitant la messe. Cf. É. G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme II. L'établissement (1564-1700)*, Paris, PUF, 1961, p. 87-88.

confession de foi aux prisonniers de Lyon. En effet, il considère que leur aventure spirituelle est bien supérieure à la sienne car le lien divin tissé dans la douleur de l'incarcération est beaucoup plus dense. Aussi leur confession de foi, leur écrit-il, ne doit pas être corrigée :

« Dieu fera beaucoup mieux profiter celle qu'il vous donnera de faire selon la mesure de votre esprit qu'il vous a départi, que tout ce qui vous seroit suggéré d'ailleurs. Mesme estant prié par aucuns de nos frères qui ont naguères espandu leur sang pour la gloire de Dieu, de revoir et corriger leur confession qu'ils avoyent faite, j'ai esté bien aise de la voir pour en estre édifié, mais je n'ay voulu y ajouter, ne y diminuer un seul mot, pensant que ce qui auroit été changé, ne feroit que diminuer l'autorité et efficace que mérite la sagesse et constance qu'on voit clairement estre venue de l'Esprit de Dieu²⁸ ».

À ses yeux, la prison devient un lieu sacrificiel où le condamné, communiquant avec les anges, accueille les paroles de Dieu « tant pour confirmer les siens [fidèles], que pour confondre les adversaires²⁹ ».

C. La prison comme lieu d'écriture

Enfin, la prison est le lieu d'écriture de la douleur. La souffrance est instruite comme un lieu de médiation entre le divin et la victime. Aussi les réformés doivent-ils en faire la publicité tant pour leur coreligionnaires que pour leurs adversaires.

En 1553, dans sa confession de foi, Pierre Escrivain montre que sa vocation est un modèle pour ses frères réformés :

« j'ai voulu escrire cette présente confession pour la consolation de tous les fidèles, et pour l'avancement du règne de Jésus-Christ³⁰ ».

28. « Aux prisonniers de Lyon » (7 juillet 1553), in J. Bonnet, *Lettres de Jean Calvin, recueillies pour la première fois et publiées d'après les manuscrits originaux*, Paris, Librairie de Ch. Meyrueis et compagnie, 1854, t. I, p. 397.

29. *Ibid.*

30. J. Crespin, *Livre des Martyrs, op. cit.*, Genève, 1570, fol. 202 v°.

Pierre Berger, exécuté à Lyon en 1553, enjoint à sa femme de garder soigneusement sa correspondance.

« Afin que nos enfants, écrit-il, oyent perpetuelle memoire de moi, je vous prie recouvrer toutes les lettres que je vous ay envoyees, et plusieurs autres qui m'ont esté escrites...et les faire rescrire...dans un livre exprez. Et apres les avoir fait escrire, vous pourrez distribuer les dites lettres aux uns et aux autres, afin qu'il en revienne plus grand fruit à l'Église³¹ ».

En outre, les hagiographes récoltent soigneusement les pièces du procès pour confectionner leurs récits et les authentifier. Antoine de la Roche-Chandieu insiste sur le caractère archivistique de ses sources :

« Je les ay voulu aider de ce recueil, comme d'un proces verbal bien ample et fait à la verité : à fin que sans beaucoup de peine et en peu d'heures, ilz entendent tout le fait d'entre eux et nous, et en jugent par la parole de Dieu³² ».

Si bien que Calvin reste attentif aux dires des prisonniers et mesure sa confiance en fonction de leurs paroles. Quand leurs déclarations restent par trop évasives, il n'hésite pas à les reprendre. À la suite de la confession d'un condamné, le réformateur rappelle à deux futurs martyrs de Lyon les réponses qu'ils doivent donner aux inquisiteurs.

« Estant interrogué, si le corps de Jésus-Christ n'est pas sous l'espèce du pain, il a respondu que c'estoit un pur blasphème anéantissant la mort de Jésus-Christ. Or, précise le théologien, il falloit qu'il réprouvast notamment deux choses en la messe : l'une est une idolâtrie, en ce qu'ils font une idole d'un morceau de pain, l'adorant comme Dieu ; la seconde est qu'ils en font un sacrifice pour réconcilier les hommes à Dieu. Or comme Jésus-Christ est le seul sacrificateur ordonné de Dieu le Père, aussy lui-mesme s'est offert une fois

31. *Ibid.*, fol. 236 v^o.

32. *Histoire des persécutions et martyrs de l'Église de Paris*, *op. cit.*, p. XXXVII.

pour tout, et sa mort a été le sacrifice unique et perpétuel pour notre rédemption³³ ».

La prison est un art de mourir *in vivo* du réformé. Lieu de douleur, elle est le siège de la manifestation divine dans l'intériorité du fidèle : espace du courage réformé, du combat contre Satan et de la conversion. Préparation au supplice et à la transfiguration, la prison fonctionne comme une métaphore de la victoire sur les persécutions royales des années 1550.

Le cadavre en douleur

Jusqu'aux persécutions d'Amboise, la martyrologie réformée reste apparemment légaliste³⁴. En revanche, la mémoire en formation retient l'exécution des nobles des *Ides de Mars* de 1560 comme un tournant dans l'appréhension des persécutions. L'expression de la douleur entre dans le champ politique et légitime une stratégie de rupture. Elle forme durablement les sensibilités et influe sur les représentations catholiques.

A. Les tas de morts

Les martyrs huguenots jouaient un rôle actif devant leurs juges et leurs bourreaux. Ainsi, bâillonnés ou la langue coupée, ils continuaient à parler Dieu avec leurs corps³⁵. En revanche, dans les représentations

33. « Lettre à Denis Pelouquin et à Louis de Marsac » (22 août 1553), in J. Bonnet, *Lettres de Jean Calvin, op. cit.*, t. I, p. 401-402.

34. Nous avons montré ailleurs que le martyr calviniste est en réalité une entreprise de désacralisation de la souveraineté royale. « Le martyr huguenot : discours sur le crime d'État, jusqu'à la veille de la première guerre de Religion », in sous la direction de B. Garnot, *Ordre moral et délinquance de l'antiquité au XX^e siècle*, actes du colloque de l'université de Bourgogne (7 et 8 octobre 1993), Dijon, EUD, 1994, p. 137-147.

35. Le modèle martyrologique du corps à l'agonie se construit par la victoire de la parole (éloquence) sur la souffrance du supplice. Cf. C. Blum, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », in sous la direction de J. Céard, M.-Madeleine Fontaine et J.-Claude Margolin, *Le Corps à la Renaissance, op. cit.*,

des massacres catholiques des années 1560, le discours se modifie sensiblement. L'argument majeur est désormais politique et la douleur, changeant d'aspect, devient mortifère.

La présentation de *L'exécution d'Amboise le 15 Mars 1560*³⁶ manifeste le passage de la représentation hagiographique traditionnelle à la nouvelle, plus politique. Cependant, la gravure de Tortorel et Perrissin préserve encore les traces de la structure martyrologique victime/Dieu. Reprenant le récit de Jean Crespin, les graveurs présentent le défi sur l'échafaud d'Adrien Briquemault, seigneur de Villemongis. Malgré l'anéantissement de la conjuration, le noble tente de renverser sa défaite, en témoignant de la cruauté infligée à ses compagnons, devant la face de Dieu.

« Et est mesmorable qu'un gentil-homme de bonne marque, nommé Ville-Mongis, qui à l'instant apres fut executé, ayant trempé ses mains au sang de ses compagnons qui avoyent esté sur l'heure decapitez, les esleva en haut vers le ciel tant qu'il peut, s'escriant avec telles paroles ou semblables, Seigneur, voici le sang de tes enfans injustement espandu, tu en feras la vengeance³⁷ ».

Toutefois, la douleur passe désormais par une protestation politique³⁸. Au centre de la représentation, préside l'injustice tyrannique.

p. 153. Ainsi Jacques et Philippe, nos martyrs dijonnais, « Allans au supplice admonestaient de cela [leur retour à la foi] le peuple : louans Dieu de sa miséricorde, et de la pitié qu'il avoit eue d'eux... Un cordelier de ceste vermine luy ferma la bouche [de Philippe], avecques sa griffe par cinq ou six fois. Mais nonobstant cela Dieu faisoit tousiours que leurs propos estoient entendus ». A. de la Roche-Chandieu, *Histoire des persécutions et martyrs de l'Église de Paris*, *op. cit.*, p. 95.

36. Tortorel et Perrissin, *Le Premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont mémorables, touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France ces dernières années*, s. l. n. d., 1569-70.

37. J. Crespin, *Histoire des martyrs*, *op. cit.*, Genève, 1619, livre VIII, p. 567 ^{ro}.

38. Arlette Jouanna a montré la complexité du groupe des conjurés de Pâques 1560. La protestation, essentiellement nobiliaire, transcende le partage confessionnel pour manifester un mécontentement d'une partie de la société politique, frustrée par la monopolisation du pouvoir par les Guises. Cf. *Le devoir de révolte. La noblesse*

Ainsi les mémorialistes huguenots justifient-ils le Tumulte par la volonté de parler au souverain et par celle d'extirper le jeune roi des griffes du cardinal de Lorraine. Confiants dans la parole du duc de Nemours qui avait promis, en échange de leur reddition, qu'ils pourraient s'entretenir avec le roi, les rebelles se présentèrent pacifiquement à la cour. Mais ils furent aussitôt arrêtés et exécutés.

« Eux s'assurans sur sa parole, ajoute Jean Crespin, obeirent audit de Nemours, disans qu'ils prenoyent pour grand avantage d'avoir acces libre au Roi, sans qu'il fust besoin de l'acquérir par armes ou par force. Mais estans arrivez à Amboise, furent incontinent ressez en prison, tourmentez par gehennes : condamnez comme coupables de crime de lese-majesté, et avec eux autres furent prins, et sur le champ executez par diverses manieres de mort, les uns decapitez, et les autres pendus aux fenestres du chasteau d'Amboise³⁹ ».

Cette trahison se montre plastiquement dans l'exposition de la tuerie où domine le travail du cadavre. La masse des victimes se divise en trois groupes : les pendus, les têtes et les corps décapités. Ces *tas de morts* renvoient à la masse victorieuse et persécutrice du clan *guisard*. Ils sont leurs trophées⁴⁰.

En outre, la mise en scène reprend l'exposition des cadavres des *Massacres du triumvirat*. Ce thème iconographique, très à la mode au milieu du XVI^e siècle (18 tableaux), dénonce la forme politique du gouvernement tyrannique. Dans un tableau anonyme, sur le mur de gauche, on voit les trois fleurs de lys de la couronne de France. Ensuite, une inscription latine sur le mur de droite dit en substance : « Les choses se passaient telles qu'on les voit ici représentées au temps où

française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661, Paris, Fayard, 1989, p. 119-146.

39. J. Crespin, *Histoire des martyrs*, op. cit., Genève, 1619, livre VIII, p. 567 r^o.

40. Le *tas de morts* est le résultat d'une masse victorieuse (armée, meute de chasse ou guerrière). Il se traduit par un amoncellement de corps qui suscite un dialogue-défi avec les vivants. Si un agonisant se relève, le *tas de morts* lui rappelle sa défaite. Ou bien, les morceaux de cadavres sont les insignes de la victoire de la masse adverse. Cf. E. Canetti, (trad. de l'allemand par Robert Rovini), *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70-73.

Rome infortunée obéissait à ses trois tyrans. » En outre, au centre du groupe des guerriers porteurs de lances, se trouve un martyr en robe longue. Il se fait couper la langue et on lui attache les poignets dans le dos avec une cordelette. En même temps, on lui place une sacoche contre les reins, derrière les bras. Cette sacoche est le porte-documents qui contient les pièces du procès qui seront brûlées en même temps que lui⁴¹. Ainsi, ces *Massacres du Triumvirat* sont-ils une allusion directe au danger du gouvernement tyrannique (formation de l'alliance catholique entre le connétable Anne de Montmorency, le maréchal de Saint-André et le duc de Guise en 1561, appelée le *Triumvirat*) et à la persécution des calvinistes.

« Selon l'*Histoire Ecclésiastique*, la Cour commanda en 1561 « trois grands tableaux excellemment peints, où étaient représentées les sanglantes et plus qu'inhumaines exécutions jadis faites à Rome, en la proscription du Triumvirat de Rome, entre Octavius, Antonius et Lepidus. Ces tableaux furent bien chèrement achetés par les Grands, l'un desquels était en la chambre du Prince de Condé, à la vue d'un chacun de ceux de la religion, sur lesquelles depuis pareilles ou plus grandes cruautés, ne mirent guère d'être exécutées⁴² ».

Il existe donc une généalogie artistique entre les *Massacres du Triumvirat* et *L'exécution d'Amboise le 15 Mars 1560*. De manière picturale, les graveurs signifient, par la *monstration* des corps mutilés, que la souffrance est le fruit des tyrans *guisards*.

Ces *tas de morts* sont un thème récurrent dans l'iconographie et dans les relations des massacres des années 1560. Cependant, leur dimension amplifie les tueries. Cantonnée à la sphère nobiliaire, lors de la répression du tumulte d'Amboise, la souffrance englobe désormais l'ensemble de la communauté. *Le Massacre fait à Tours au mois de Juillet 1562*⁴³ montre ainsi un charnier (coin droite de l'image). Cette masse indifférenciée de cadavres, de chiens et de corbeaux symbolise

41. Nous prenons cette analyse à Jean Ehrmann. Cf. « Tableaux de Massacres au XVI^e siècle », in *B.S.H.P.F.*, juil.-sept. 1972, p. 445-455.

42. Cité par J. Ehrmann, *ibid.*, p. 450.

43. Perrissin et Tortorel, *op. cit.*

non seulement l'animalisation des corps massacrés mais aussi le caractère collectif de la souffrance⁴⁴. Le rapport à la douleur est donc signifié par l'accumulation de cadavres et amplifié par le travail des persécuteurs sur ceux-ci. Cette représentation veut exprimer la violence royale qui inonde la communauté réformée. Par conséquent, la dénonciation de la souffrance procède d'une stigmatisation de l'acte même de tuer qui se révèle dans les corps gisants à terre, loin du ciel. Autrement dit, les propagandistes s'attachent désormais à fixer l'horreur politique qui submerge la cité terrestre.

B. Information et circularité de la douleur

À partir des guerres de Religion, la représentation de la douleur fonctionne donc dans l'espace politique. Les protestations doivent en informer le souverain et l'opinion publique ou bien les souffrances frapperont les persécuteurs. Ainsi la Seine charrie-t-elle les cadavres du Massacre de Sens (avril 1562)⁴⁵ jusqu'au Louvre afin de rendre publiques les afflictions des huguenots.

« Quelques jours après ce massacre, le Roy se promenant du Louvre aux Tuileries, sur le bord de la riviere, un corps flottant sur l'eau, le visage contre le ciel, s'arresta, par la providence de Dieu, droit devant le Roy, lequel demandant que c'estoit, un gentilhomme luy respondit que c'estoit un de ceux qu'on avoit tués à Sens qui luy venoit demander justice. Adonc le Cardinal de Guise, prenant la parole et fermant son nez, fit prendre au Roy un autre chemin, luy

44. « Ils ne se contentent de tout piller et saccager, mais aussi trainerent en la riviere tout ce qu'ils peurent atraper, jusques aux femmes et aux enfans, de sorte qu'en moins de cinq ou six jours les bords de la riviere baissant à Angers estoient couverts de corps, dont les bestes mesmes s'espouvantoyent, estant passee ceste rage en moins de rien de ces fauxbourgs par tous les environs des rivieres du Cher et de Loire, entre lesquelles rivieres la ville est situee. » J. Crespin, *Histoire des martyrs*, *op. cit.*, Genève, 1619, livre VIII, p. 655 r.

45. Perrissin et Tortorel, *op. cit.*

disant que c'estoit une charongne qui sentoit fort mal, et n'en fut fait autre chose⁴⁶ ».

Lors de l'exécution des comtes d'Egmont et de Hornes (1568), un publiciste anonyme interprète la pratique catholique du culte des reliques comme une technique d'information.

« Et finalement le peuple de la ville, des autres villes et pais, qui d'aventure se trouverent presens alloient avec grand dueil accompagnans les corps en terre, et le sang qui couloit hors de l'eschauffaut, que celuy qui tomboit des coffres par les rues, ils le cueilloient et y teindoient des mouchoirs blancs, qui par grand soin les portoient les uns en leurs maisons, et les autres en leurs pais et villes pour les montrer, qui depuis s'est veu avec un tel horreur et indignation, que maintenant on n'oit parler que de pleurs et vengeances, tant la mort de tels Seigneurs est regrettee et sentie⁴⁷ ».

Ainsi la souffrance organise-t-elle l'économie du discours entre les sujets et le souverain. Elle se manifeste par deux axes : la punition divine et sa variante, la prise d'armes.

Les morts de Henri II mais surtout de François II et de ses officiers, sont interprétées comme la juste vengeance du Seigneur. La douleur est réversible et touche à son tour les persécuteurs. Aussi, un protestant de Millau voit-il dans la mort de François II une délivrance miraculeuse.

« Notès que en ces tamps ici, le roi fasoipt de grans persécutions et exécutions contre seus de la Religion, en toutes sortes, que l'on ne l'eüst creü si l'on ne l'eüsse veü, que estoibt un grand crève-cœur, voiant les cruautés et inhumanités qu'il exersoipt jornelemant ; et s'il heüsse vescu davantage ou que Dieu ne lui eüst reteneü la bride, il ne heüsse laissé homme de la Religion sus la terre, car ne se treuve, en quelque part que ce soit, que teles cruautés soient exercées dans [un] roialme. Car Dieu ne put sofrir telles choses : incontinant [Die]u lui

46. T. de Bèze, *Histoire ecclésiastique*, op. cit., t. II, p. 488-493.

47. *Discours de la mort des Seigneurs Comte d'Aigemont et de Hornes. Bref discours des guerres Civiles advenues au pais de Flandres en cest an present, 1568. Ensemble la mort des sieurs Comtes d'Aigemont, et de Hornes, et autres Gentilshommes et Marchans*, s. n. d. l., in *Recueil de toutes choses mémorables advenues tant de par le Roy, que de par Monseigneur le Prince de Condé...*, Anvers, 1568, p. 223.

manda son héraut de sa justice, que [lui envoya] une apostumme en une auelle qui i avoict douleurs intollérables ; lequel Roi moreüt, le sixiesme jorndu mois de désambre, 1560 ⁴⁸ ».

Bien que le Massacre de Vassy soit peu présent dans le Manifeste du prince de Condé du 8 avril 1562, les remontrances nobiliaires ultérieures sont, en revanche, prolixes sur les exactions catholiques. En 1564, une remontrance de la noblesse réformée du Maine se focalise sur l'assassinat de la famille Chassebeuf. Sous prétexte d'un procès, Mathurin Chassebeuf, sa femme et sa fille furent invités dans la maison de Laubier. En réalité, des soldats leur avaient tendu un piège qui s'acheva ainsi :

Mathurin « fut renvoié sur le soir, et arrivé qu'il fut pres d'une croix plantée sur le chemin traversant de Laubier au village de Gres, fut prins, et harquebouzé avec sa femme et sa fille, avec un cri espouvantable à tous les voisins, contre la croix ». Et le texte conclut sur une menace déguisée, en en appelant à Dieu, le « juste juge pour venger le sang des innocens qui crie vengeance incessamment ⁴⁹ ».

Un an plus tard, la menace de sédition se montre pressante et se légitime par la justice de Dieu :

« Nous avons, se plaignent les gentilhommes, depuis la paix fuy les armes, comme si nous estions sans courage, et sans mains. Mais que sera-ce, si nous sommes pressés de souffler l'embrasement des seditions sur la teste des seditieux, pour les brusler de leurs propres flammes ? Nostre force sera juste, si elle est contrainte, et necessaire : nos armes seront saintes, si autrement nous ne pouvons garentir nos vies soubz l'autorité publique de sa Majesté ⁵⁰ ».

48. *Mémoires d'un calviniste de Millau*, éd. par J. L. Rigal, archives historiques du Rouergue II, Documents sur la Réforme, Rodez, 1911, p. 12.

49. *Remonstrance envoyee au roy par la noblesse reformee du pais et Comté du Maine...*, s. l. ni imprimeur, 1564, p. 29-31.

50. *Avertissement des crimes horribles commis par les seditieux catholiques Romains aux pays et Comté du Maine depuis le mois de Juillet 1564. jusques au mois d'Avril 1565. A Monsieur de Mareschal de Vielleville*, s. l. n. d., p. 162.

Ainsi, dans les années 1560, la souffrance opère une légitimation du parti réformé. Mais, à l'inverse de la martyrologie des persécutions des années 1550, elle se manifeste dans un rapport au monde et non à Dieu. En outre, la douleur du corps ne tend plus vers la sphère céleste mais envahit la sphère terrestre. De cette manière, elle prépare, par le canal de l'imprimé, l'explosion des traités des monarchomaques, au lendemain du massacre de la Saint-Barthélemy⁵¹.

C. La contamination doloriste dans le discours ligueur

La rébellion ligueuse trouve ses inspirations dans le creuset protestant. Déjà, en 1563, l'assassinat de François de Guise avait suscité de nombreux libelles hagiographiques. Cependant, le 23-24 décembre 1588, la double exécution de Henri de Guise et de son frère, le cardinal Louis de Guise, donna lieu à une propagande sans précédent. Or on retrouve le thème du travail des cadavres comme insigne de la douleur.

Un texte, présenté comme la première relation des assassinats, souligne la trahison de Henri III, la préparation à la mort du duc de Guise et l'acharnement des mignons sur le corps du prince.

« Et comme il vouloit entrer, écrit l'auteur, voila six des bourreaux quarante cinq chiens Gascons, ruine du pauvre peuple, qui se jette à mesme temps sur ce pauvre Prince, et luy donnent chacun un coup de grandes dagasses, qu'ils tenoient nues sous leurs manteaux, que le tyran mesmes leur avoient baillees, au moins à quelques uns, qui n'en avoient pas d'assez grandes à son plaisir. Le plus grand de ceste maudite vermine de gasconnaille se jetta sur le dos de ce Prince, et le tirant en arriere, l'estoufoit par la gorge, de ses deux bourelles mains. Deux autres ce pendant saisirent son espee et son poignard, et deux autres le prindrent par les jambes, pour le faire tomber, pendant que les six

51. Denis Crouzet a fort justement remarqué qu'existe, au sein du peuple réformé, une tension tyrannicide au début des guerres de Religion. Bien que le thème diabolique et ses suppôts catholiques prévalent après la paix d'Amboise (1563), l'argument de la souffrance dans les pamphlets entretient, à nos yeux, la tension tyrannicide durant toute la décade. Cf. *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion. Vers 1525-Vers 1610*, Mayenne, Champ Vallon, 1990, t. I, p. 741-761.

poignardeurs perçoient ce magnanime et belliqueux corps auquel ils donnerent jusques à trente coups pour le moins. Et toutesfois quand il en pouvoit attraper quelcun de ses mains fortes et genereuses, il le jettoit de telle roideur qu'il en battoit les murailles. En tombant par terre, il s'escria, disant à haute voix : mon Dieu, lon m'assassine inhumainement, ayez pitié de ma pauvre ame. Cela dit, il jetta le pan de son manteau sur son visage, pour mieux mediter au ciel : manteau, dy je, sur lequel estoit l'image de Dieu le saint Esprit, que l'on dit avoir esté transpercé d'un des coups de ces malheureuses dagasses. Le Cappitaine des massacreurs voyant que ce Prince estoit en tel estat, qu'il ne le devoit pas craindre, met la teste hors ce cabinet, commandant à Fontaine, l'un de ces vallets de garderobbe, voir si ce Prince estoit mort. Ce vallet ostant le pan du manteau de sur le visage de ce Prince, luy tasta les lévres de sa main. À l'instant ce tres-Christien Prince, qui rendoit l'ame à Dieu, remua un tant soit peu la teste. Sur lequel rapport fait à cest inhumain, il commanda... qu'il luy donnast encores un coup d'espee à travers le corps. Cela ne fut pas plustost commandé, qu'il ne fust inhumainement executé sur ce pauvre corps mort : lequel ainsi martyrisé, demeura sur la place, couvert d'un meschant tapis⁵² ».

En outre, le souverain prend le soin de faire disparaître les corps des Guises :

« quant aux corps, il les fait hacher en pieces, luy present : et puis les ayant jettez par les fenestres dedans le jardin, ils furent portez en la gallerie, qui va de la terrasse dudit Chasteau au dit jardin, dedans laquelle il y a une cheminee, où ils furent bruslez et consommez en cendre, à fin (disoit-il) d'en faire perdre la memoire à jamais... Quant aux deux testes, le bruit estoit, qu'il les vouloit porter, l'une sur l'une des portes de Paris, et l'autre sur l'une de celles de la ville d'Orleans⁵³ ».

Ici, se montre en premier lieu la volonté royale de priver les princes de sépulture⁵⁴. Mais la transgression se manifeste dans le rapport du roi

52. *Particularitez notables concernant l'Assassinat et massacre de Monseigneur le Duc de Guyse, et Monseigneur le Cardinal son frere*, Chalons, Pierre du Boys, 1589, p. 26-29.

53. *Ibid.*, p. 43-44.

54. Le thème est déjà présent dans les massacres des protestants dont les corps sont jetés dans les rivières. Mais aussi la relation de l'exécution de Mary Stuart par Adam Blackwood montre comment Elisabeth prend soin d'éliminer toutes traces

au corps des victimes. La cruauté du tyran est d'ailleurs renforcée par une anecdote qui conclut le récit des meurtres. Le roi entreprit d'explorer le corps de sa mère venant de mourir :

« Cest inhumain, nous rapporte l'auteur, la fait ouvrir apres sa mort et vouloit comme un Neron veoir le lieu où il a esté porté. Et n'eust esté le rebut qu'il eust du Chirurgien qui le fit patienter une couple d'heures en un garde-robe ce pendant qu'il faisoit ses apprest et la dissection, il eust voulu voyr (desnaturé qu'il estoit) ce que un bon cœur ne pourroit sans horreur au plus barbare du monde, et dit-on que luy mesme lors que lon la decoupoit vint à la porte, et receu les estoupes des mains d'un garson qui les portoit au Chirurgien... Au moins est-il tout certain qu'il vit l'apostume dans le poumon qui la fit mourir⁵⁵ ».

De nombreuses gravures vont, à leur tour, représenter les corps lorrains, dagués ou décapités. À la manière des mains de Briquemault, une génération avant, la douleur est suspendue aux cadavres et réclame justice. Ainsi, lors des funérailles du cardinal, un chanoine de la cathédrale de Reims exige-t-il du peuple la juste vengeance car Dieu maudira le chrétien qui laisse ce crime impuni :

« Ne craignons nous point donc aujourd'huy encourir l'indignation de Dieu, si un massacre trop plus estrange et horrible que celuy la non seulement demeure impuny, mais aussi est toleré et advoüé et par le Roy qui l'a commis, et par le peuple qui la veu commettre⁵⁶ ».

du corps de la reine d'Écosse. Cf. *Martyre de la royne d'Ecosse, douairière de France. Sont adjoustées deux oraisons funèbres, l'une latine et l'autre françoise, et un livre de poëmes latins et françois, le tout sur le subject*, Anvers, Gaspard Fleysben, 1588, p. 432-434.

55. *Particularitez notables concernantes l'Assassinat et massacre de Monseigneur le Duc de Guyse, et Monseigneur le Cardinal son frere, op. cit.*, p. 48-49.
56. *Lamentation ou petit sermon funebre, prononcé en l'Eglise nostre Dame de Rheims, aux funeraillles de feu Monseigneur Illustrissime et Reverendissime Louys Cardinal de Guyse Archevesque de ladite Eglise, et premier Pair de France, cruellement massacré aux Estats de Blois le XXIII de Decembre 1588*, s. l. ni imprimeur, 1589, p. 21 r.

La place de la douleur dans le discours de la Ligue est similaire à celle du discours réformé de la décade de 1560. On y retrouve un culte du corps mort qui est à la fois signe de l'iniquité royale, signe de la vengeance divine et qui rend efficace la propagande politique.

Conclusion générale

Nous avons tenté de cerner les rôles du corps de douleur dans les stratégies de propagande des guerres de Religion. La martyrologie réformée a saisi le corps souffrant comme signe de Dieu. Elle valorisa ainsi le héros de la foi qui, par son corps, communiait avec les souffrances du Christ. De cette manière, elle développait un modèle de foi tout en apportant une réponse légaliste à la répression séculière. En revanche, la guerre ouverte (rupture du Tumulte d'Amboise) mortifia le corps de douleur. L'enjeu n'est plus la légitimation d'une confession mais la survie du corps des fidèles. Les propagandistes voient dans les exécutions la volonté d'élimination des corps résistant à l'autorité. Aussi répondent-ils par l'éternisation du supplice. Du corps souffrant qui assurait sa résurrection divine, on passe à un cadavre qui perpétue le corps du délit à la face du monde. La douleur se manifeste alors par une trace anatomique (morceaux de corps), statufiée en une preuve légitimant la révolte contre le tyran. Ainsi, Agrippa d'Aubigné nous rapporte-t-il sa vocation précoce, signée sur les corps d'Amboise :

« À huit ans et demi le pere [d'Agrippa d'Aubigné] mena son fils à Paris, et en le passant par Amboise un jour de foire, il veit les testes de ses compagnons d'Amboise encore recognoissables sur un bout de potence, et fut tellement esmeu, qu'entre sept ou huit mille personnes il s'escria, Ils ont descapité la France, les bourreaux. Puis le fils ayant picqué près du pere pour avoir veu à son visage une esmotion non accoustumee, il luy mit la main sur la teste en disant : Mon enfant, il ne faut pas que ta teste soit espargnee après la mienne, pour venger ces chefs pleins d'honneur ; si tu t'y espargnes, tu auras ma

malediction. Encore que cette troupe fust de vingt chevaux, elle eut peine à se desmeler du peuple, qui s'esmeut à tels propos⁵⁷ ».

Le corps de douleur appartient au registre sacré d'une Église messianique optimiste (Église calviniste des années 1550) alors que le cadavre de douleur appartient au registre politique d'une communauté qui se légitime, à partir de l'angoisse même de sa survie (parti calviniste dans la tourmente des premières guerres de Religion ou la Ligue à partir de 1589).

57. *Sa vie à ses enfants. Œuvres*, Paris, Gallimard, 1969, p. 385-386.

Le corps souffrant du Christ dans les *Théorèmes* de La Ceppède

Yvette QUENOT

Quand Jean de La Ceppède, poète magistrat, évoque la Passion dans ses *Théorèmes* (1613), il ne peut manquer de revivre un événement personnel : celui de sa double arrestation, en 1589, par la foule ligueuse de la ville d'Aix, alors en pleine rébellion contre le roi Henri III¹. Il sait d'expérience ce que représentent le déchaînement d'une foule aveugle, sa vocifération haineuse, ses coups, sa violence. Il peut donc participer pleinement à l'événement fondateur qu'il relate.

Le guident nombre de livres religieux très divers : les évangiles, certes, et leurs commentateurs, déjà regroupés dans la *Catena Aurea* de S. Thomas ; des commentaires plus récents, notamment ceux des jésuites ; des ouvrages de théologie ; des ouvrages de spiritualité et parmi eux ceux de Louis de Grenade, Antonio de Guevara, Pierre Crespet, Vincent Bruno, Thomas Beauxamis...

1. Arrêté le 3 juin 1589, pour ne vouloir *jur*er la ligue et enfermé au couvent des Cordeliers, il tente de s'enfuir le 13 juillet suivant, déguisé en moine. Arrêté de nouveau et reconnu, il est « ramené blessé, couvert de sang » (Voir sa lettre à Henri IV, B.N., fonds français, ms 23194, fol. 445).

On retrouve dans son poème, mais sans systématisation aucune, les trois étapes habituelles de la méditation mise en forme par S. Ignace de Loyola : la représentation vive de la scène, l'analyse théologique des faits, la prière contemplative. Rien d'étonnant à cela puisqu'il s'inspire d'ouvrages proches de la spiritualité ignatienne, soit antérieurs, soit postérieurs aux *Exercices Spirituels*. À son tour il décrit, explique, contemple le corps souffrant du Christ mais non successivement cependant : plutôt en mêlant les étapes, çà et là.

Que conclure de ces *Théorèmes* sur la Passion ? Que révèle cette œuvre d'un magistrat provençal, conçue pendant les guerres de religion, parue plus tard en 1613 et s'interrogeant sur le corps souffrant par excellence, celui du Crucifié ?

Première étape : la représentation vive de la scène

Nous nous en tiendrons aux moments essentiels : l'agonie, l'arrestation, la flagellation, la crucifixion et la mort. La description du poète revêt des aspects multiples ; elle paraît tantôt vague, presque abstraite ; ainsi, juste avant son agonie, Jésus vit par avance les supplices qui l'attendent :

Lors son cœur donne entrée à la grosse vapeur
De la noire tristesse et de la froide peur².

De même, pour pouvoir pâtir il se rend *passible*³ et se laisse presser par *le pasle effroy de la mort*⁴. Mais à côté de ces notations générales se multiplient les détails douloureux et précis. Trois manifestations essentielles du corps souffrant sont longuement soulignées dans l'intention claire de toucher efficacement le lecteur. Tout d'abord la fièvre, les tremblements, consécutifs à l'angoisse qui va jusqu'à la sueur de sang.

2. J. de La Ceppède, *Théorèmes*, éd. crit. Paris, 1988-1989, li. 1, S. XVIII, p. 100 (Toutes mes références renvoient à cette édition).

3. *Ibid.*, S. XX, p. 105.

4. *Ibid.*, S. XXIII, p. 111.

La Ceppède montre un Christ *tremblotant de frissons*⁵, d'une *frilleuse horreur*⁶, dont les pores ouverts laissent échapper

Une sueur de sang goutte à goutte roulante⁷.

Ces gouttes sont *de sang épaissi & comme caillé*⁸, mais avant de s'épaissir au contact de l'air froid, au moment où il jaillit des pores dilatés, le sang est *chaud et atténué*⁹.

C'est un homme en *sanglante agonie*¹⁰, qui *sue*, qui *pantele*¹¹, que représente le poète. Il n'est pas question pour lui de passer sous silence la faiblesse extrême de ce corps que les hommes n'ont pas encore maltraité.

Deuxième manifestation majeure de la souffrance corporelle de Jésus : les douleurs physiques consécutives aux supplices qu'on lui inflige. Déjà, lors de l'arrestation, ligotage et garrotage ; à force de liens on lui *stropie*¹² les mains. *La chair, la peau, les nerfs*¹³ font place à ces liens étroitement serrés, ce qui témoigne de la violence des bourreaux. Ensuite flagellation ; ce qui fait jaillir, du dos frappé, comme une mer de sang. Le Christ, *rebatu à grands coups d'escorgées*¹⁴, est alors revêtu d'un manteau rouge, dérisoire manteau royal. Et le regard se fixe sur les rouges qui se mêlent, rouge de la pourpre et rouge du sang. Car le sang est partout, coulant de toutes parts : sur les yeux du Christ : ce sang

5. *Ibid.*, S. XXVIII, p. 113.

6. *Ibid.*, S. XXII, p. 109.

7. *Ibid.*, S. XXXVII, p. 141.

8. *Ibid.*, p. 157, annot. 4.

9. *Ibid.*, p. 166. (*atténué* signifie ici : léger, subtil).

10. *Ibid.*, p. 175, annot. 1.

11. *Ibid.*, S. XLI, p. 176.

12. *Ibid.*, S. LXXXIX, p. 257.

13. *Ibid.*, S. XCIII, p. 261.

14. *Ibid.*, li. 2, S. LXII, p. 394.

[...] qui de son chef distille
Ses pruneles détrempe, & rend leur jour affreux¹⁵.

Sur son visage : mêlé aux *sales crachats* des soldats, il produit une *sanglante fange*¹⁶. Sur ses cheveux, *sanglantez, herissez, embrouillez* dans des joncs épineux¹⁷. On comprend la réaction à la fois apitoyée et ironique de Pilate : *voici l'homme* ; un homme aux yeux *rebatus, r'enfonchez, ressaliz*, à la bouche *jaune-pasle*¹⁸, au corps meurtri de la tête aux pieds ; un homme qui, contraint de porter sa croix, *tressue d'ahan*¹⁹ sous ce poids ; qui n'a

muscle, tendon, nerf, artere, ny veine
Qui ne rompe

et qui, durant un temps, ne peut même plus parler²⁰.

L'Évangile ne donne pas tous ces détails. La Ceppède les puise dans ses multiples lectures, pour éveiller compassion ou horreur. Il poursuit le même dessein quand il détaille les membres cloués, rompus, disloqués par la crucifixion. Une fois la main gauche clouée, les nerfs *se retirent*, les autres membres se raccourcissent ; il faut alors tirer sur le bras droit, l'étendre avec une corde pour le joindre au trou déjà creusé dans le bois ; puis tirer de même sur les pieds qui *demeurent cours*. C'est alors que

Tout ce corps se desjoint, & le dur craquement
Des membres disloquez, & des nerfs la rupture,
Font croire qu'on veut faire un vif demembrement²¹.

15. *Ibid.*, S. LXVII, p. 402.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, S. LXX, p. 406.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, S. XCV, p. 447.

20. *Ibid.*, S. XCIX, p. 454.

21. *Ibid.*, li. 3, S. XVI, p. 490.

Corps disloqué, pieds percés, mains percées, peau tendue et *par tout crevacée*²², os comptés, et le sang à nouveau répandu, tel est donc le tableau du Crucifié. Suit, logiquement, la troisième manifestation de ses souffrances : vidé de son sang, il se dessèche totalement avant de mourir :

Il vuide ores de sang son corps livide, & blême²³.

Ce corps est pourtant rouge encore : *rouge, livide & pasle*²⁴ à la fois. Et la soif s'affirme, *la langue alterée*²⁵ réclame à boire. Mais enfin, tout étant accompli, la mort peut survenir. La peau du front se dessèche, les yeux s'enfoncent, les paupières s'abattent,

Ses narines à peine estant plus divisees
Rendent son nez aigu : ses temples sont crusées,
Sur ses levres s'espand la paleur de la mort.
Son haleine est deux fois perdue, & recouverte,
A la tierce il expire, avec un peu d'effort,
Les yeux à demy clos, & la bouche entr'ouverte²⁶.

Des regards divers ont contemplé ce corps souffrant ; ceux des bourreaux : regard cyniques, insensibles, d'autant plus cruels que leur victime perd peu à peu forme humaine ; ceux des indifférents : regards vaguement apitoyés, sinon moqueurs, des passants, des curieux, de Pilate, au moins quand il n'est pas inquiet ; ceux des femmes : regards compatissants, embués de larmes ; ceux de la mère : regards déchirés qui communiquent douloureusement avec le supplicé et ajoutent encore à sa souffrance :

Ce qu'il souffre en son corps, je le souffre en mon cœur²⁷.

22. *Ibid.*, S. XVIII, p. 494.

23. *Ibid.*, S. XXI, p. 501.

24. *Ibid.*, S. XXII, p. 504.

25. *Ibid.*, S. LXXXVI, p. 601.

26. *Ibid.*, S. LXXXV, p. 616.

Semblablement horrifiés, consternés, les apôtres, les Anges au ciel, le poète, regardent Jésus sur la croix. La mention de ces regards contrastés accroît la puissance de l'évocation. On le voit, le corps souffrant du Christ n'est pas décrit de manière allusive ou discrète. Sa représentation réclame la participation du lecteur, touche intensément sa sensibilité, le fait communier, d'une certaine manière, aux tourments du fils de Dieu. Mais parce que ce lecteur doit comprendre le pourquoi de si terribles souffrances, le poète s'adresse aussi à son entendement.

Deuxième étape : l'explication des souffrances du Christ

Explication double : médicale, théologique. La première est nécessaire car en garantissant l'humanité du Christ elle étaye l'explication théologique.

Tantôt le poète indique brièvement les raisons, évidentes, de la souffrance qu'il décrit :

Le veiller, le parler, la faute d'aliment
La rigueur, la longueur de (son) cruel tourment²⁸.

voilà qui justifie l'épuisement du corps, vidé de sang et desséché. Quant à l'effusion de sang à partir de la flagellation et jusqu'à la mort, il n'est guère plus besoin de l'expliquer que la dislocation et le démembrement du corps. Les mauvais traitements infligés à Jésus parlent d'eux-mêmes.

En revanche la sueur de sang pose question. Elle survient avant les supplices et La Ceppède entend prouver qu'elle fut un phénomène naturel²⁹. Pourquoi une sueur de sang et non pas une sueur ordinaire ? parce

27. *Ibid.*, S. LXI, p. 575.

28. *Ibid.*, S. LXII, p. 594.

29. J'ai déjà étudié cette sueur de sang lors du colloque *La peinture des passions, de la Renaissance à l'Age classique*, réuni à Saint-Étienne en avril 1991. Voir Y. Quenot, « Une peinture de l'agonie du Christ au début du XVII^e siècle », dans *La*

que *la sérosité (matière ordinaire de la sueur)* était *consommée* en Jésus *par les veilles, abstinences & travaux de sa vie, & par l'ardente douleur* qui le saisit quand son heure est venue³⁰. Comment le sang peut-il jaillir ? parce qu'il est léger, *atténué* et que les pores sont dilatés. Or l'atténuation du sang est imputable à *la violence de la douleur* (morale) éprouvée par Jésus ; et la dilatation des pores est due à *la ferveur des esprits émus*³¹.

La Ceppède mène plus loin son analyse, déclarant que l'imagination de son prochain supplice a bouleversé les appétits³² du Christ, bouleversant du même coup les passions, notamment la peur, bien compréhensible avant la crucifixion, et la colère devant l'injure faite à Dieu en la personne du Fils.

Ce bouleversement s'est ensuite propagé, atteignant le cœur, les esprits, le tempérament et toutes les parties du corps³³. Mais si la peur attire le sang et les esprits vers l'intérieur du corps, la colère, à l'inverse, les tire du centre à la circonférence³⁴.

Le corps de Jésus a donc été livré à des commotions aux effets organiques contraires (pour ne pas parler d'autres mouvements que je précise pas pour simplifier³⁵) ; ce qui a entraîné et *l'atténuation* de son sang, et la dilatation de ses pores, et l'effusion sanglante. On voit que La Ceppède a non seulement décrit, dans le détail, les souffrances

Peinture des passions de la Renaissance à l'Âge classique, Publications de l'Université de saint-Étienne, Saint-Étienne, 1995, p. 293-3,3.

30. *Ibid.*, li. 1, p. 163, annot. 4.

31. *Ibid.*, p. 166. *Ferveur* signifie ici bouillonnement.

32. Rappelons que S. Thomas distingue l'appétit naturel, « inclination que tout être possède à ce qui convient à sa nature, de l'appétit sensitif, tendance aux biens sensibles désirables révélés par la sensation », et de l'appétit volontaire, « tendance à des buts et des actions qu'apprécie la nature ». Voir *Dictionnaire de Théologie catholique*, A. Vacant, E. Mangenot, Paris, 1930-1950, article « Passions », col. 2213.

33. *Théorèmes*, li. 1, p. 168-169.

34. *Ibid.*, p. 146.

35. Voir article mentionné note 29, p. 299.

corporelles du Christ ; mais qu'il les a également expliquées à l'aide des connaissances physiologiques et médicales de son temps.

Il est maintenant possible d'aborder l'essentiel : l'explication théologique, ou plus exactement juridico-théologique, empruntée à S. Thomas, lui-même relayé, le plus souvent, par le jésuite F. Suarez.

Le Christ devait souffrir pour satisfaire le Père, offensé par le péché de l'homme. Il était seul à pouvoir expier la faute humaine, l'homme étant incapable, pour sa part, d'une telle expiation :

Ton Fils peut en souffrant ce qu'autre ne peut pas³⁶.

Devant cette incapacité de l'homme à satisfaire à la justice divine, Dieu, miséricordieux, lui a donné son propre fils ; lequel, par amour, s'est fait instrument de rachat, a offert son corps. Couvert de sang, devenu le symbole même du péché, Jésus a *endoss(é) nos crimes*³⁷ ; et c'est par amour, pour son Père et pour l'homme, qu'il a affronté le

[...] destiné supplice, où son amour profonde,
Et son obeysance au vouloir paternel
Vont le sacrifier pour les pechez du monde³⁸.

C'est une rationalisation de l'impensable souffrance qui est proposée au lecteur ; une explication de l'incroyable : le corps de l'homme-Dieu martyrisé par les hommes. La clé du mystère, c'est la miséricorde divine.

Mais à cet amour total doit répondre celui du fidèle. Le poète donne l'exemple : le corps souffrant du Christ est pour lui source d'une contemplation ardente, mêlée de douleur, d'allégresse et de résolution.

36. *Théoremes*, li. 1, S. XCVII, p. 266. Voir aussi l'annot. 3, p. 267 : « nul autre que Jesus-Christ a peu condignement meriter ni satisfaire pour autrui, au moins quant à la coulpe, comme disent les Theologiens ».

37. *Ibid.*, li. 2, S. LXIII, p. 396.

38. *Ibid.*, li. 3, S. III, p. 467.

Troisième étape : la contemplation

La volonté, une volonté de conversion, est sollicitée tout autant que la sensibilité et l'entendement du méditant.

Pour ce faire, une écriture soignée, travaillée et chargée de sens. À la rhétorique en effet de dire, d'imposer l'urgence de la conversion. Ici elle souligne l'identification contrite aux bourreaux ou l'identification désirée à l'Innocent ; là elle cultive le lyrisme orientant vers la contemplation ou du moins la suggérant.

Elle accentue l'identification, repoussée mais indélébile, au bourreau car le pécheur du temps présent (poète ou lecteur) rejoint, prolonge les Juifs ingrats, ceux par exemple qui garrotaient Jésus alors que celui-ci les sauvait. Répétitions, parallélismes, antithèses ou métaphores martèlent cette douloureuse constatation : les impératifs s'opposent aux relatives récurrentes et l'antithèse trône, impériale :

Or sus donc serrez fort, liez fort, ô canaille
Celuy qui vient à vous pour dénouer vos nœuds,
Tiraillez, travaillez cestui-cy qui travaille
Pour soulager les griefs de vos travaux peineux.
Resserrez, capturez dans un roc caverneux
Cil, qui sa liberté pour vos libertes baille.
Combatez, abatez cétui-cy qui bataille
Pour abatre (abatu) vos antiques haineux.

Suit une longue exclamation adressée aux liens et aux tourments du Christ pour qu'ils nous délivrent de nos propres entraves et misères :

O liens, ô travaux, ô mystiques estreintes,
O combats, si les Juifs, de vos fortes espreintes
Ne font bien leur profit, profitez les sur nous³⁹.

Le sonnet LXIII du livre 2 est encore plus travaillé : si le manteau de pourpre, jeté en signe de dérision sur le Christ, à la fois voile et montre

39. *Ibid.*, li. 1, S. XCI, p. 259.

le corps sanglant, semblablement, dans cette méditation, le jeu sur la couleur rouge à la fois voile et montre ce même corps sanglant, objet unique du poème. La puissance rayonnante de la rhétorique et du sens figuré s'efface, au tout dernier vers, devant le sens littéral : la réalité monstrueuse, le sang du Fils de Dieu.

Aux Monarques vaincueurs la rouge cotte-d'armes
 Appartient justement. Ce Roy victorieux
 Est justement vestu par ces mocqueurs gens-d'armes
 D'un manteau, qui le marque & Prince, & glorieux.
 O pourpre emplis mon test de ton jus precieux
 Et luy fay distiller mille pourprines larmes,
 A tant que meditant ton sens mysterieux,
 Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces Carmes.
 Ta sanglante couleur figure nos pechez
 Au dos de cet Agneau par le Pere attachez :
 Et ce Christ t'endossant se charge de nos crimes.
 O Christ, ô saint Agneau, daigne toy de cacher
 Tous mes rouges pechez (brindelless des abysmes)
 Dans les sanglans replis du manteau de ta chair.

La symbolique est ici foisonnante. Le rouge renvoie d'abord, de façon métonymique, à la royauté, par le truchement du manteau de pourpre jadis réservé aux rois. Cette couleur était obtenue à grands frais, à partir du colorant sécrété par le murex ; d'où la mention par La Ceppède du *jus precieux*, onéreux, qui instillé dans son crâne, lui ferait verser de *pourprines larmes*.

Un tel jus est évidemment métaphorique. Le sang qui serait ainsi *trait* des yeux du poète et lui permettrait d'*ensanglant(er) (s)es Carmes*, exprime son émotion. Le rouge dit alors le bouleversement du chrétien repentant devant son Dieu torturé : par son péché il est lui-même à l'origine du supplice infligé au Christ.

Et ce rouge renvoie également au péché, par l'utilisation de l'allégorie biblique : la couleur sanglante est figure du péché...

Par la grâce de la métonymie, le rouge est signe de royauté ; par la grâce de la métaphore, il est signe de repentir douloureux ; par la grâce

de l'allégorie biblique il est signe de péché. Autant de sens figurés qui, tissés ensemble, s'ouvrent comme en apothéose sur le sens littéral univoque, le sang du Fils. Sang visible partout dans les replis d'un corps lacéré, à l'abri duquel voudrait se glisser le pécheur, bourreau hanté par sa victime.

La rhétorique dit encore autre chose que le refus, ou le désir, de s'identifier aux différents protagonistes de la Passion. Elle chante, elle exalte ce corps souffrant, dit l'émerveillement, inverse l'horreur des membres suppliciés. Les *pitoyables lamentations* font place aux *plus joyeuses & plus agréables chansons qui furent jamais chantées*⁴⁰. Par la magie de la poésie, le corps souffrant se transfigure. Les schémas en vogue dans la poésie amoureuse du temps sont convoqués : les yeux de Jésus *tantost si beaux, ont l'aspect de Soleils éclipsés ; les roses, & les lys de son teint sont flétris*⁴¹ ; air connu, pour accompagner un corps d'abord défiguré, ensuite transfiguré à l'aide d'images recherchées : le Christ en croix se fait arc-en-ciel

Le vieux Arc bigarré (signe presageux
De la fin du deluge, & mis en témoignage
Qu'on ne souffriroit plus des ondes le ravage)
Est maintenant courbé sur ce bois précieux.
Puis que ce Nuau peint des couleurs de l'opale
Calmoit les flots, ce corps rouge, livide, & pasle
Pourra bien de son Pere appaiser le courroux⁴².

Ici l'anaphore prête ses ailes au poète méditant qui chante la souffrance du Crucifié :

L'amour lui a des-ja tout son sang fait espandre
L'amour l'a fait souffrir qu'on ait sur luy craché
L'amour a ces haliers à son chef attaché :
[...]
L'amour a dans ses mains ces rudes cloux fiché⁴³ :

40. *Ibid.*, avant-propos, p. 56.

41. *Ibid.*, li. 2, S. LXX, p. 406.

42. *Ibid.*, li. 3, S. XXII, p. 503-504.

Là un vocabulaire trié, des vocatifs nombreux entraînent la contemplation, poussent à l'admiration et font s'évanouir l'horreur :

Il permet aux douleurs de si près l'approcher
 Qu'il en sue le sang : ô sueur fructueuse !
 Le raisin ne rend point sa liqueur gracieuse
 Sans premier qu'on le presse : ô sacre-sainte Chair,
 Le pressoir de la Croix n'ose encor' vous toucher,
 Et desja vous rendez cette humeur precieuse.
 O mon ame, contemple icy ton Redempteur,
 Seul, de nuict, tout couvert d'une rouge moiteur,
 Ou plustost de pur sang : voy combien il endure⁴⁴.

La lamentation cède à l'exaltation, le mal et le laid s'estompent, le beau et le bien l'emportent. Elle est loin la violence religieuse qui explosait si horriblement quelque deux décennies plus tôt, à la Saint-Barthélemy et sacrifiait les corps des « hérétiques ». Dans les *Théorèmes* les corps des méchants importent peu : celui de Judas, qui s'étrangle et crève par le milieu, répandant ses entrailles, n'a droit qu'à quelques vers⁴⁵. Quant au corps du mauvais larron, il n'est pas décrit, non plus que celui du bon larron. Il n'est nullement question, dans cette œuvre, de violence mystique ou purificatrice à exercer contre les méchants. Seules comptent la contemplation et l'imitation du Christ. Au déchaînement de l'horreur répond la quête spirituelle, qui requiert la pénitence, pousse au mépris du monde tentateur, aspire au seul amour de Dieu. L'angoisse eschatologique qui hantait la Ligue⁴⁶ ne se perçoit pas dans ce poème. La Ceppède, en bon parlementaire, lutte pour l'harmonie de la cité terrestre. Il veut suivre le Christ, donc maîtriser

43. *Ibid.*, S. XX, p. 497.

44. *Ibid.*, li. 1, S. XXXVIII, p. 171-172.

45. *Ibid.*, li. 2, S. XL.

46. Voir D. Crouzet, « Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion » dans *Le Corps à la Renaissance*, (Actes du colloque de Tours, 1987), Paris 1990. Et pour plus d'information, du même auteur, *Les Guerriers de Dieu*, Champvallon, 1990.

ses passions, et obéir, jusqu'à la mort, au pouvoir voulu par le Père, en l'occurrence à son roi légitime :

Tout pouvoir est du Ciel. Le Ciel le donne aux Roys,
Les Roys aux Magistrats, pour rendre la justice⁴⁷ :

En 1589, quand il a refusé de *juré la ligue*, il a choisi l'attitude stoïque et raisonnée devant la foule hurlante, à l'inverse de Pilate, sévèrement jugé :

L'excuse de la force est vile, & decevante :
Qui sçait, & veut mourir, ne peut estre forcé⁴⁸.

De la Ligue, le poète chrétien accepte l'élan mystique, l'appel à la pénitence, la violence intériorisée, dirigée contre soi-même dans un ardent désir de purification⁴⁹ ; mais il ne partage pas sa tension panique vers la cité céleste. Le combat sotériologique reste guidé, pour lui, par la constante méditation de la Croix, face au corps souffrant du Crucifié⁵⁰. *Il n'est rien si utile, ni tant meritoire que de penser tousjours à la Croix*, rappelle-t-il après les Pères⁵¹. Et dans son avant-propos il exhorte ainsi ses compatriotes : il nous faut

apprendre à patir nos souffrances demeritées par la compassion des douleurs de
celuy qui ne demerita jamais tant soit peu

47. *Théorèmes*, li. 2, S. LXXXI, p. 425.

48. *Ibid.*, p. 426.

49. D. Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, t. 2, p. 519 : « Le régicide (l'assassinat, en 1589, du roi Henri III) est un révélateur : il nous fait comprendre que l'angoisse eschatologique, après avoir impliqué, dans les années 1560-1572, une gestuelle collective de possession violente, se cristallise en une tension mystique épurée se traduisant par une adhésion collective aux mérites de la souffrance du Christ ».

50. *Ibid.*, p. 565 : « les hommes qui firent la victoire d'Henri IV étaient des catholiques animés d'une foi aussi intense que les ligueurs, mais d'une foi intériorisée, par laquelle chaque homme pouvait secrètement et individuellement rencontrer Dieu ».

51. *Théorèmes*, p. 521, annot. 2.

et

nous resjouyr au fort de nos ennuis, cognoissant la faveur que ce grand Redempteur nous fait de nous communiquer icy bas quelqu'une de ses peines, à fin de nous faire pleinement conjouyr avec luy du juste loyer de son cruel martyre⁵².

Par son caractère équilibré, faisant large place à la sensibilité, à l'émotion (tout en excluant mièvrerie et dolorisme), à la volonté de conversion personnelle, l'œuvre du poète provençal reflète un vécu : celui d'un haut magistrat catholique, respectueux de son roi légitime et malmené à cause de ses choix dans une ville ligueuse ; et surtout elle reflète une époque : La Ceppède compte parmi les magistrats, marqués par le stoïcisme, qui firent beaucoup pour chasser l'angoisse des esprits désaxés et pour restaurer l'unité du royaume⁵³.

52. *Ibid*, p. 57.

53. D. Crouzet, *op. cit.*, p. 561 : « Le stoïcisme permet de reconstruire la société civile sur les bases nouvelles et non contradictoires d'une exaltation des deux personnes sacrées du roi et du sujet. L'attitude réservée ou hostile de nombre de parlementaires par rapport à la ligue me semble, d'ailleurs, renvoyer primordialement à un clivage culturel, qui leur permettait de surmonter la crise eschatologique que leurs contemporains vivaient et qui leur faisait repositionner la relation de la société civile au pouvoir politique en une éthique de l'obéissance absolue et du désengagement individuel ».

La figure de la Mater Dolorosa dans les
Œuvres chrestiennes de
Gabrielle de Coignard (1594)

Colette H. WINN

Exprimer.....
L'extreme affliction que la Vierge a receue,
Quand il fallut quitter le sepulchre de veue,
J'ay l'esprit trop grossier et le discours me faut
Pour mettre par escrit un mystere si haut.
(*Vers chrestiens, Complainte de la Vierge Marie*)

La réaction des ordres religieux, et tout spécialement des Jésuites¹, à l'hostilité que les protestants opposaient au culte, à leur avis, trop ardent de la Vierge², est à l'origine du renouveau du lyrisme marial dans la seconde moitié du seizième siècle. Professions solennelles,

-
1. « Les Jésuites furent les plus ardents restaurateurs du culte de Marie ». Cf. Charles Flachaire, *La dévotion à la Vierge dans la littérature catholique au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Ernest Leroux, 1916, p. 8-32.
 2. La guerre contre Marie dura jusqu'à l'abjuration du roi Henri IV. Cf. *La dévotion à la Vierge...*, p. 2.

visites de sanctuaires, pèlerinages, confréries, congrégations³ (C. Flachaire, p. 2), autant de témoignages de la piété mariale. Sur le plan littéraire, outre les illustres Palinods, ces tournois poétiques en l'honneur de Marie, auxquels les villes de Caen et de Rouen se sont particulièrement distinguées⁴, on assiste à une véritable floraison d'ouvrages consacrés à la Vierge⁵.

À titre d'exemple de cet essor du culte marial, nous avons choisi d'examiner quelques poèmes de Gabrielle de Coignard⁶, pris dans ses *Œuvres chrestiennes* (Toulouse, Chez Pierre Jagourt et Bernard Carles,

-
3. Cf. entre autres, la *Confrérie de la très-heureuse Marie*, fondée en grande partie par le Jésuite François Coster qui publia les premières *Institutions* de la compagnie (Anvers, 1587 en latin ; 1588 en français) ; la *Confrérie des pénitents de l'Annonciation de Notre-Dame* (les Pénitents blancs), fondée en 1583 ; la *Congrégation de l'Oratoire de Notre Dame de Vie Saine*, constituée à peu près à la même époque par le roi Henri III. Voir Terence Cave, *Devotional Poetry in France c. 1570-1613*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 12-15.
 4. Cf. Robillard de Beurepaire, *Les Puy et les Palinods de Rouen et Caen*, 1907.
 5. Cf. entre autres, Pierre Doré, *L'image de vertu démontrant la perfection et sainte vie de la bien heurée vierge Marie* (1549) ; Katherine d'Amboise, *Devotes epistres*, publiées pour la première fois en 1861 (« Envoy à la Vierge Royale » et une « Epistre à la Mere de Dieu ») ; François Coster, *Cinquante meditations de la vie et louanges de la Vierge Marie...* (1590) ; Anne de Marquets, *Sonets spirituels...* (1605) (voir tout particulièrement les sonnets pour les jours de Noël et de Pâques et ceux pour l'Annonciation) ; Nicolas le Digne, *Couronne de la Vierge Marie* (1610) (un sonnet pour chaque grain de chapelet, un hymne pour chaque fête) ; *Pensées du serviteur de la Vierge* (1640) (anonyme) ; Bouchet prestre, *Sonnets sur les principales festes de la Sainte-Vierge* (1666), etc. Sur les divers courants de la dévotion mariale, voir Charles Flachaire.
 6. Gabrielle de Coignard appartient de par sa naissance et son mariage à l'élite parlementaire de la ville de Toulouse. Son père, Jean de Coignard, amateur de poésie, fut élu mainteneur au Collège des Art et Science de Rhétorique en 1555 et fut durant plus d'une trentaine d'années maître ès jeux floraux. Des indications que nous possédons sur le père de Gabrielle de Coignard, on peut déduire que celle-ci reçut une formation toute catholique et une instruction soignée. Cf. Pierre Salies, « Gabrielle de Coignard : Poétesse toulousaine du XVI^e siècle », *Archistra* 79, mars-avril 1987, p. 33-43.

1594)⁷. Composée de 129 sonnets et de 21 poèmes de plus grande étendue sur divers sujets de piété, cette œuvre se rattache à la littérature méditative de la fin du seizième siècle fort influencée par l'épanouissement de l'oraison mentale qui suivit la Contre-Réforme.

Dans des pièces diverses, Gabrielle de Coignard vénère la Vierge comme l'incarnation de la beauté parfaite et des plus hautes vertus, comme celle qui est pure de tout péché, comme celle qui fut comblée de toutes les grâces surnaturelles⁸. S'inspirant des hymnes liturgiques⁹, elle célèbre le « grand jour » où la Vierge parvint au Ciel et décrit sa gloire chantée par « la celeste troupe angelique » (*Vers chrestiens, Pour l'Assumption...*, v.v. 8, p. 307). Cependant, c'est comme la « créature charnelle » que Dieu par sa bonté a placée au centre des événements miraculeux et tout spécialement, comme la mère de Jésus-Christ qu'elle se plaît à glorifier Marie. Si elle rappelle à l'occasion le rôle éminent joué par la Vierge à l'aurore de la vie terrestre du Christ¹⁰, elle s'attarde volontiers à dépeindre la douloureuse participation de la mère à la Passion et à la mort de son fils.

Gabrielle de Coignard a composé deux sonnets en hommage à la *Mater Dolorosa*, une paraphrase du *Stabat Mater*, une *Complainte de la*

-
7. Toutes les citations viennent de notre édition critique (Genève, Droz, 1995), qui prend comme texte de base l'exemplaire B. M. Toulouse Rés. DXVI-88.
 8. « Elle est abondante en delices, / Triomphante de tous les vices » (*Vers chrestiens, Pour l'Assumption de nostre Dame*, vv. 13-14, p. 308). Cf. aussi *Sonnets spirituels* XXIII, CX et *Vers chrestiens, l'Hymne de la vertu de Continence*, vv. 41-67.
 9. Cf. *Assumpta est Maria in coelum* (*Vers chrestiens, Pour l'Assumption de nostre Dame* ; *Sonnets spirituels* CX) ; *Inviolata, integra et casta es* (*Sonnets spirituels* XXIII).
 10. Dans les poèmes sur la Nativité (cf. *Vers chrestiens, Pour la Nativité de Jésus-Christ* et *Stances sur la Nativité de Jésus-Christ*), Marie apparaît comme la plus humaine des mères. Ici, elle contemple l'enfant tout menu avec un amour maternel qui s'épanouit en un tendre sourire. Là, on la voit qui offre le sein au divin nourrisson qu'elle tient sur ses genoux. Du XIV^e au XVI^e siècle, le motif de la Vierge Nourricière connut une popularité considérable dans l'art allemand et dans celui des Pays-Bas. Fréquent dans l'art français, il est prétexte à de nombreuses variations en Espagne. En revanche, dans la peinture italienne, ce motif reste assez rare. Cf. A. Stubbe, *La Madone dans l'art*, s. l., n. d., p. 68.

Vierge Marie, deux longs poèmes narratifs et une *Complaincte sur la Passion de Jésus-Christ* dans lesquels elle consacre plusieurs strophes à dépeindre les tourments de la mère à la vue de son fils souffrant. En guise d'introduction au thème de la *Lamentatio* (consacré aux pleurs que la Vierge versa sur la mort de son fils) et à celui plus populaire encore de la *Pietà*, qui représente la Mère des Douleurs penchée sur la dépouille mortelle du Christ que l'on vient de déposer de la Croix, le sonnet LXVI évoque la sombre prédiction de Siméon à Marie lorsque Jésus lui fut présenté au Temple :

Le vieillart Simeon seul esjouyt son ame,
 Voyant de ses deux yeux d'Israel la clarté,
 Et plein du Saint Esprit doucement a chanté
 Ce cantique si saint que l'Eglise reclame,
 Puis en prophetisant dit à la Vierge Sainte :
 Vous serez de douleur cruellement attaincte,
 Et ce glaive poinctu vous percera le cœur (p. 219)¹¹.

Le sonnet CXIV sur les dernières paroles du fils à sa mère, *Mulier ecce filius tuus*, est une invitation à la méditation des souffrances du Christ. En effet, l'admiration pour Marie ne saurait être dissociée de l'adoration du Christ puisque c'est en vertu de sa maternité divine et virginale que Marie coopère directement à la Rédemption.

Haussez vos tristes yeux, ô Vierge nompareille,
 Dressez vostre regard sur la sanglante Croix,
 Oyez de vostre fils la douloureuse voix,
 Qui d'un son gemissant resonance à nostre oreille (p. 276).

11. Luc 2, 35 : « Mesme aussi le glaive percera ta propre ame, à fin que les pensées de plusieurs coeurs soyent relevées ». La traduction utilisée ici est celle de René Benoist, *La Sainte Bible contenant le Vieil & Nouveau Testament, Traduite en François, selon la version commune. Par M. René Benoist, Angevin, Docteur Régent en la faculté de Theologie à Paris*, Paris, Chez Gabriel Buon, au Clos Bruneau, à l'enseigne Saint Claude, 1566.

Le rôle des hymnes médiévaux dans la formulation des *topoi* et de l'imagerie de la poésie pénitentielle de la Contre-Réforme n'est pas négligeable. Le *Stabat Mater* qui, selon Rémy de Gourmont, ne serait pas entièrement de l'invention du Franciscain Jacopone de Benedictis da Todi comme on l'a cru longtemps, celui-ci ayant fait de multiples emprunts à d'illustres prédécesseurs, notamment Notker du monastère de Saint-Gall¹², est prétexte à de nombreuses variations¹³. Gabrielle de Coignard s'inspire de ce texte dans un poème qui porte ce titre. La première strophe de son *Stabat Mater* est une traduction presque littérale des deux premiers versets du poème médiéval tandis que les quatre strophes qui suivent présentent une nette distanciation par rapport à leur modèle. Aux notions abstraites de tourment et de souffrance, Gabrielle de Coignard préfère les notations sensibles, les images visuelles et concrètes, susceptibles de provoquer une réaction affective de participation et d'adhésion au drame rapporté. Tandis que le poète médiéval se borne à évoquer les souffrances mentales et spirituelles de Marie, l'auteur concentre tout le tragique de la scène autour du corps mutilé du Christ et de celui non moins douloureux de la mère à la vue de son fils languissant :

Quelle ame de pierre dure,
 Quelle fiere creature,
 Pour contempler les travaux,
 Qu'elle ne sente les poinctes,
 Et les mortelles attainctes
 De l'eguillon de tes maux.
 (v. 14-18, p. 312-313)

On retrouve dans sa représentation de la scène du Crucifiement la violence et la tension si caractéristiques de la poésie baroque. Gabrielle de Coignard évoque les instruments de la Passion ainsi que leurs effets sur le corps du supplicié et sur celui de la Vierge qui assiste à l'horrible

12. *Le latin mystique*, Paris, 1930, p. 366.

13. Cf. Hugues Vaganay, « Un sonnet italien peu connu ; quatre traductions du *Stabat Mater* au XVI^e siècle », *Revue Bénédictine* 21, 1911, p. 393-403.

spectacle : les marteaux, les tenailles et les clous qui **percent** les pieds et les mains « **d'une force tyrannique** » (vv. 21-22, p. 313), la lance qui fait jaillir la « source pourprée » (v. 49, p. 315), « autant de fleches dedans [le] cœur soucieux » de la mère (vv. 11-12, p. 312).

On sait quelle vogue eurent à cette époque les traités de méditation, notamment les *Exercitia spiritualia* d'Ignace de Loyola, parus pour la première fois hors commerce en 1548 et le *Libro de la Oración y Meditación* de Louis de Grenade (1566), traduit en français dès 1575 par François de Belleforest sous le titre *Le vray chemin*¹⁴. Le principe des exercices spirituels est de conduire l'être intérieur, par le recours aux sens et à l'imagination, à une vie de plus en plus pénétrée par Dieu¹⁵. Ignace de Loyola propose l'application des cinq sens comme cinquième et dernier exercice du premier jour de la seconde semaine¹⁶. Quelle que

-
14. Sitôt approuvés par le Pape (1548), les *Exercices spirituels* se répandirent dans toute l'Europe, et plus particulièrement en Espagne, en Italie et en France. Voir Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, 11 vol., 1916-1936, Réimpression Paris, A. Colin, 1967-1971, vol. 1 ; Pierre Pourrat, *La spiritualité chrétienne*, 4 vol., Paris, J. Gabalda, 1927-1931, vol. 3. À partir de 1575, date de la première traduction du *Libro de la Oración*, il ne se passe guère d'année sans qu'un des ouvrages de Louis de Grenade n'ait été réédité ou traduit dans une ville de France (cf. Jean Dagens, *Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources (1501-1610)*, Paris, Desclée de Brouwer, 1952). Depuis le XIII^e siècle, Toulouse était le fief des Dominicains. *Le vray chemin* y circulait assurément puisque, dès 1608, un Toulousain en proposait une nouvelle édition dont nous nous servons ici : *Traitté de l'Oraison et Meditation, vray chemin..., faict en espagnol par le R.P.F. Louys de Grenade de l'ordre de saint Dominique : & mis en nostre vulgaire par F. de Belleforest Comingeois ; reveu & augmenté d'un traitté de la confession & communion, avec plusieurs oraisons par Jean Chabanel, Tholousain...*, Paris, Chez la vefve Guillaume de la Nouë, & Denys de la Nouë, 1608.
15. À la différence des protestants qui admettent le recours aux sens sous surveillance, les catholiques font dans la vie spirituelle un usage constant des sens imaginatifs qu'ils considèrent comme le seul mode d'accès à Dieu. Cf. Philippe Denis, « La Réforme et l'usage spirituel des cinq sens » in *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours (1987), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 187-195.
16. Cf. Joseph Maréchal, art. « Application des sens (méthode d'oraison) », *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Editions Beauchesne, 1937, t. 1, col. 810-828.

soit la scène proposée (Nativité, Passion, Descente aux Enfers), l'exercitant est invité à l'imaginer en y appliquant tous ses sens : « par le regard de l'imagination à *voir* les personnages », « par l'oreille à *écouter* ce qu'ils disent ou peuvent dire », « par l'odorat et le goût à *sentir* et *goûter* l'infinie suavité et douceur de la divinité, de l'âme et de ses vertus », « par le tact, à *toucher... embrasser et baiser* les lieux où les personnages passent et s'arrêtent, tâchant toujours d'en tirer profit » (*Exercices spirituels*, p. 76-77)¹⁷. De même, dans *Le vray chemin*, Louis de Grenade propose une dévotion qui s'adresse avant tout à la sensibilité et à l'imagination de l'exercitant. On aura ici l'occasion d'approfondir l'influence de la méditation sur la poésie de Gabrielle de Coignard.

La méditation de la Passion, cette « voie royale de la piété¹⁸ », est supposée faire naître la tristesse et la douleur et amener le méditant à demander le déchirement, la souffrance intérieure que le Christ a supportés pour l'homme pécheur. Dans ses poèmes sur la Passion, Gabrielle de Coignard consigne avec soin tous les détails de cet immense événement. L'agonie est ainsi découpée en multiples fragments : les supplices ignominieux infligés au Christ chez Annas, Caïphe, Hérode et Pilate, la flagellation, le couronnement d'épines, les humiliations du chemin de Croix, la torture et la mort du Calvaire. À partir du chemin de Croix, la présence de la Vierge est constante et fortement ressentie. C'est par sa bouche que certaines scènes sont rapportées, par ses yeux que Gabrielle de Coignard s'applique à les voir et pour ainsi dire, dans sa chair qu'elle s'efforce de les revivre. Dans le *Discours sur la Passion de notre Sauveur Jesus-Christ*, on voit Marie suivre les

17. Certes, la méditation « affective » n'est pas de l'invention de Loyola. Elle remonte à saint Augustin et à ces grands maîtres de la vie mystique que furent saint Bernard (*Meditationes sancti Bernardi*) et saint Bonaventure (*Vita Christi*). Cependant Loyola, note à juste titre Philippe Denis, « est celui qui fait de l'application des sens une méthode d'oraison strictement définie » (« La Réforme et l'usage spirituel des cinq sens », p. 188).

18. Cf. Philippe Denis, *Le Christ étendard-L'Homme-Dieu au temps des Réformes (1500-1565)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 40.

traînées de sang répandues par le Christ alors qu'il se rend au lieu du sacrifice, chargé de la lourde croix. La tension dramatique de ce passage est intensifiée par les exclamations et les apostrophes à la Vierge, les injonctions à se tenir à l'écart sous prétexte d'épargner à la mère l'horreur d'une scène par trop cruelle¹⁹ et les notations concrètes, visuelles, auditives, qui contribuent à l'expressionnisme de cette poésie, forçant le lecteur à imaginer par tous ses sens le féroce spectacle. On notera l'usage inattendu du présent dans l'avant-dernier vers qui rend plus immédiatement actuel le drame rapporté :

Elle **voyoit ses pas empreints** dessus la place,
 Et **son sang précieux** qui luy monstroit la trace.
 Elle **entendoit le bruit et rumeur** de ses gens,
 Elle **oyt les cliquetis** des **armes** des sergens,
 Puis **voit** haut eslever **les picques et les lances**,
 Qui à son pauvre cœur estoient dix mille trances²⁰.
 (*Discours sur la Passion*, vv. 809-815, p. 517)

Si Gabrielle de Coignard reprend à la manière des Évangélistes les épisodes principaux de la Crucifixion (la compagnie ignominieuse des deux larrons, le partage des vêtements, les moqueries des prêtres et des magistrats, le vin donné à boire et le fiel, l'appel désespéré au Père), elle s'étend tout spécialement sur les scènes les plus éprouvantes, à savoir la Mise en Croix et la Déposition de Croix. Dès la fin du XVI^e siècle et jusqu'au premier tiers du siècle suivant, on voit les artistes

19. « Ha ! vierge, je te pry' de te tirer arriere, / Et ne regarder point la cruelle banier » (vv. 797-798, p. 515).

20. Réminiscence de Louis de Grenade, *Le vray chemin*, fol. 54a : « La vierge donc va apres son fils desirant de voir en soy quelle force est ce que luy estoit la douleur : elle ouyt de loing le cliquetis des armes, le bruit du peuple y accourant, le cry des sergeans, & bruit de trompettes qui publioient sa sentence. Elle voit soudain la splendeur du fer des lances & halebardes, voit par le chemin la trace du sang espandu de son fils, qui luy monstroient assez par où il avoit passé, & la guidoient sans qu'il luy fallust d'autre guide. Elle approche tant qu'elle peut de son fils bien aymé, & ouvre ses yeux ja obscurcis de douleur, pour voir le seul desir de son ame ».

multiplier les images de martyr et de mort et, comme le note Émile Mâle²¹, les scènes de la Passion réapparaissent aussi pathétiques qu'au XV^e siècle.

Dans ces passages, les sens sont constamment sollicités, l'ouïe et en particulier la vue, celui de nos sens qui a l'emprise la plus immédiate et la plus forte sur les affects. La Vierge, si vivante dans sa douleur, devient désormais le personnage principal. On la retrouve au pied de la Croix, qui redoute les effets de la douleur sur le corps chéri, et pressent le dernier souffle de celui dont, première, elle avait perçu l'appel à la vie. Dans la scène de la Mise en Croix, le lecteur est invité à suivre le regard horrifié de la mère qui pénètre d'une façon insupportable pour le lecteur sensible le spectacle de la souffrance, de cette souffrance que les bourreaux prolongent en éloignant le corps inhumainement sur la croix, qu'ils amplifient par leurs gestes brutaux et leurs violents coups de marteau qui font frémir le corps du fils et celui de la mère à la fois.

Le Seigneur estendu dessus la croix couchée,
L'on a d'un clou poinctu sa main gauche fichée,
Sans que l'exécuteur aye compassion
D'exercer le forfait de sa commission.
Mais le clou transperçant ceste main delicate,
Le tendon et le nerf, et la veine s'esclate,
Le bras est desnoué à ce coup de marteau,
Et le sang précieux fait un large ruisseau...
Ce fut la main du cœur que premier on cloua...
Poursuivant les tirans en leur rage croissante,
Ils veulent attacher ceste dextre puissante.
Et pour faire venir le bras à l'autre trou,
A fin de l'attacher avec un aspre clou,
Le tirent rudement d'une cruelle force,
Faisant craquer les os d'une aspre et fiere entorce :
Car les veines et nerfs s'estoyent ja retirez,
Pour le premier effort des tourmens endurez.
Ainsi forçant ce corps d'une force cruelle,

21. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle : étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, A. Colin, 1951, p. 262.

Font joindre au lieu marqué la pauvre main rebelle,
 Et d'un coup de marteau qui fait trembler la croix,
 Le clou perce d'un coup et la chair et le bois.
 (*La Mort et Passion de nostre Seigneur sur le mont de Calvaire*,
 vv. 141-176, 529-530)

C'est dans sa chair que la mère endure chacune des péripéties du Crucifiement et participe à l'horreur des derniers instants²² :

Et ce coup douloureux penetre dans le cœur
 De la Vierge qui voit ce tableau de rigueur.
 (vv. 177-178, p. 531)

Peut-être inspiré des *Revelationes* de sainte Brigitte (éd. de Nuremberg, 1500)²³ et très certainement de la méditation pour le vendredi matin (*Le vray chemin*, fol. 59 a et b)²⁴, ce passage et celui dans lequel la poétesse évoque le craquement des os lorsqu'on élève la croix (vv. 209-231)²⁵,

22. Pris des *Sonets spirituels* de la dominicaine Anne des Marquets (Paris, C. Morel, 1612), le sonnet suivant, au ton plus détaché, fera ressortir la différence d'inspiration entre ces deux poétesse :

Tout aupres de la croix estoit la Vierge mere,
 Ayant le coeur remply d'extreme affliction,
 Voyant son cher enfant plein de perfection,
 Endurer une mort si cruelle et amere...
 (Sonnet 148, « Pour le Vendredi saint »)

23. Cf. Lib. IV, cap. LXX : « Et inde alia manus ad reliquum cornu non attingens distenditur » ; Lib. VII, cap. XV : « Tunc etiam trahendes cum fune vehementer manum ejus sinistram cruci affixerunt eam simili modo ».
24. « Considere encor apres cecy, comme Jesus fut cloüé en la croix, & la douleur qu'il souffroit, lors que ces gros cloux entroient en ses mains delicates, & par les plus sensibles parties du corps. Voy aussi qu'enduroit la Vierge, voyant de ses yeux, & oyant de ses aureilles les durs & cruels coups, qu'on donnoit sur les membres divins du Sauveur... »
25. Cf. *Le vray chemin*, fol. 59b : « Voy comme soudain la croix fut eslevee en haut, & mise en un trou fait expres, & (suivant leur cruauté) lors qu'ils l'asseoient, comme ils la laisserent choir tout à plomb, secoüians & esbranlans tout ce saint corps en l'air, luy faisans ouvrir ses playes, & accroistre ses douleurs... »

pourraient être rapprochés de celui qui suit, pris dans les *Theorèmes* de Jean de La Ceppède²⁶ :

On vient à la main droite ; elle a eu bel à teindre
De sang le lieu du trou : il est plus loing pourtant
Puis les nerfs retirez ont retiré d'autant,
Et racourci le bras, elle n'y peut atteindre.

Aussi tost d'une corde on commence à l'estreindre
Puis à force on la tire, & la retire tant
Qu'on la fait joindre au trou, où le bourreau plantant
L'autre clou, fut pourpré du sang qu'il fit épreindre.

De mesme au trou d'embas, les pieds demeurent cours,
Les bourreaux ont de mesme à la corde recours,
C'est lors qu'on oit crouler cette belle structure.

Tout ce corps se desjoint, & le dur craquement
Des membres disloquez, & des nerfs la rupture,
Font croire qu'on veut faire un vif demembrement.
(3^e Livre, sonnet XVI, vol. 2, p. 490)

C'est avec le même réalisme brutal — ce réalisme qui vise à ébranler les sens — qu'est rapportée dans la *Complainte de la Vierge Marie* la Déposition de Croix. Montés sur une échelle, Joseph d'Arimatee et le vieillard Nicodème tentent de détacher le corps mais voilà qu'ils rencontrent maints obstacles : d'abord le sang caillé qui retient les membres à la croix (v. 157, etc.), ensuite les clous sur lesquels on est obligé de frapper pour arriver à les ôter des mains et des pieds (vv. 217-225). Enfin, Gabrielle de Coignard s'étend sur cet autre moment pathétique qui appelle une nouvelle mise en scène de la douleur, celui où la mère accueille la dépouille mortelle de son fils. Alors que le

26. *Les Theoremes sur le sacré mystere de nostre redemption*, éd. Yvette Quenot, Paris, S.T.F.M., 1988-1989, 2 vol. Cf. aussi 3^e Livre, sonnet XV (1^{er} quatrain), vol. 2, p. 487 :

Soudain que sur le trou cette main fut tenduë,
Dans sa paume on enfonce à grans coups de marteau
Un clou gros & quarré, jusqu'au dos du posteau :
Sans qu'on ait de sa bouche une plainte entenduë.

regard douloureux se porte sur le *Vir dolorum* et scrute avec une minutieuse intensité la tête coiffée d'une couronne d'épines dont les « poinctures » pénètrent douloureusement dans le cuir chevelu, la face ternie, les yeux cernés d'ombres bleuâtres, le flanc sanglant, le lecteur est invité à rejoindre par la souffrance de la mère les souffrances du Christ. Gabrielle de Coignard s'appesantit sur la « compassion viscérale » de la Vierge pour son fils souffrant, évoquant une fois de plus les instruments de la Passion, clous, marteaux, tenailles, lance, fer qui enclouent, meurtrissent, mutilent, entament, déchirent le fils et font mourir la mère²⁷.

Dans cette poésie dominée par l'horreur du péché, l'image de la douleur et de la mort nous est proposée comme l'enseignement suprême, d'où le retour presque obsessionnel de ces scènes violentes (la Mise en Croix ne revient pas moins que quatre fois) et d'images concrètes qui représentent les souffrances sous leur aspect le plus physiquement humain de sorte à rendre plus présente encore l'horreur du supplice. Symbole du péché de l'homme, le sang est ici le motif dominant. Sang douloureux qui sillonne la face ternie ou coule en longs filets des plaies béantes, sang qui jaillit du flanc divin en se mélangeant à l'eau, ou encore sang du fils qui se mêle aux larmes de la mère, mais aussi sang nourricier qui rachète l'humanité captive et lui promet la vie éternelle²⁸.

Cette tendance à privilégier la réalité « la plus charnelle » du Mystère de la Croix, on l'a vu, n'est pas particulière à la poésie de Gabrielle

27. « O marteau foudroiant, poussé de main meurtrière, / Qui encloues le fils et faits mourir la mère » (*La Mort et Passion...*, vv. 185-186, p. 531) ; « Un glaive de douleur son pauvre cœur entame » (*Complainte*, v. 246, p. 554) ; « Un glaive de douleur lors transperça son ame, / Et dix mille cousteaux luy ouvrirent le cœur, / Mouillant son sacré corps d'une froide sueur » (*Discours sur la Passion*, vv. 818-821, p. 517-518).

28. Cf. « sang précieux » (*Complainte*, v. 356, p. 561) ; « sacré ruisseau » (v. 57, p. 542) ; « précieux vin » (v. 84, p. 545) ; « source divine » (v. 93, p. 546) ; « fontaine jaillissante à la vie éternelle (v. 78, p. 545) » (*Complainte sur la Passion*), autant d'expressions que l'auteur puise dans l'hymne *Sanguis, animarum lavacrum, lava nos. / Sanguis, piscina languentium, salva nos. / Sanguis, fons puritatis, irriga nos*, etc.

de Coignard²⁹, pas plus que ne l'est d'ailleurs le thème de la *Pietà* ou l'identification à la Vierge³⁰. Cependant, le caractère individuel, voire quasi autobiographique, de cette identification, mérite examen. Dans la *Complainte de la Vierge Marie*, l'analogie entre Gabrielle et Marie est particulièrement frappante. Toutes les deux sont veuves. Gabrielle s'adresse à Marie comme à la veuve ou comme à la mère douloureuse, comme à cet Autre hors d'elle qui partage l'apanage de son lot : « Sainte Mere de Dieu... comme demeures-tu seulette sans espoux... vefve de ton enfant » (vv. 3-4)³¹. Elle prête à Marie un propos qui s'applique à sa propre condition :

Qui me consolera en mon triste vefvage...
J'ay perdu tout mon bien, je n'ay rien à me plaie ;
Il faut que desormais je vive solitaire³².
(*Complainte*, vv. 273, 285-286, p. 556)

et qui fait écho à sa plainte dans le sonnet LII :

Durant l'Avril verdoyant de mon aage,
J'ay tout perdu ce que j'avois ça bas.

-
29. On trouvera maints échos dans les *Theoremes* de Jean de La Ceppède ou dans les *Œuvres spirituelles sur les Évangiles des Jours de Caresme : & sur les Festes de L'Année* de Lazare de Selve (Paris, Chez Pierre Chevalier, 1620), etc.
30. Bien que dans le *Stabat Mater*, Gabrielle de Coignard s'identifie à la Mère des Douleurs (« Que j'aye dans mes entrailles, / Les marteaux et les tenailles, / Et les cloux y soyent fichez », vv. 34-36, p. 314), elle ne ressent pas, du moins pas dans ce poème-là, le même besoin que le poète médiéval d'insister sur cette identification : « *Et me tibi sociare / in planctu desidero* » (verset 14) ; « *Fac me tecum piangere...* » (verset 15).
31. Écho de Louis de Grenade, *Le vray chemin, De la descente du corps de Jesus-Christ de la croix : & des complaintes de la vierge Marie*, fol. 65b : « Comment es tu seule, ô Vierge tres innocente ? Comment es tu devenuë vefve, ô dame du monde ? »
32. Gabrielle de Coignard connut de dures années d'épreuves avec les décès successifs de son père (janvier 1569), de sa mère (février 1571), de son mari (en 1573) et de son oncle Aymond Coignard dans la même période. Cf. Pierre Salies, p. 39.

Tant qu'ay vescu en ce val de misere,
Je n'eus jamais une année prospere p. 201-202.

Grâce à cette attitude mentale analogique, Gabrielle de Coignard parvient à se couler dans chacun des épisodes qu'elle rapporte, revivant avec la Mère des Douleurs, étape par étape, le drame de la Passion. Ayant elle-même perdu l'être qui lui était le plus cher au monde, elle peut se figurer la marque indélébile que laisse dans le cœur de la mère la mort de l'« enfant unique » (*Stabat Mater*, vv. 23-24, p. 313)³³ — et les tragiques adieux de celle-ci à son fils. Lorsque Gabrielle de Coignard qui paraphrase là le *O quot undis lacrymarum*, chanté en commémoration des Sept Douleurs de la Vierge, décrit les gestes désespérés de la mère à qui l'on doit arracher de force le corps divin (*Complainte*, vv. 341-344, 463-467), on a le sentiment qu'elle est en train de revivre une scène par trop familière, évoquée dans le sonnet CI : « ce corps que j'aymois tant fut mis dans le tombeau... » (p. 261). C'est en sa qualité de mère soucieuse du bien-être de ses enfants, telle qu'elle se présente dans les sonnets XI et CXIX³⁴, qu'elle imagine dans le *Discours sur la Passion* (vv. 805-808) les hésitations de la Vierge sur le chemin de Croix, déchirée qu'elle est entre le désir de savoir et la crainte de voir³⁵, et qu'elle rapporte dans *La Mort et Passion de nostre Sauveur Jesus-Christ* la profonde désolation de Marie qui s'apprête à rendre les derniers hommages à son fils et s'aperçoit que tout lui fait défaut. Enfin,

33. Ce détail ne figure pas dans le poème médiéval.

34. « [Si] mes pauvres enfans n'eussent de moy besoing, / Hors des soucis mondains, je m'en irois bien loin... » (XI, p. 151) ; « Le souvenir de mes filles en enfance, / Orphelines de pere et sans nulle defence, / M'est un plus grand tourment que le mesme trespas... » (CXIX, p. 283).

35. Quel amour fut jamais tant assailly de crainte,
Comme estoit le desir de ceste vierge sainte ?
Car elle desiroit de veoir son fils trescher,
Et d'un autre costé n'en osoit approcher...
(vv. 805-808)

On rapprochera ce passage de celui-ci, tiré du *Vray chemin*, fol. 54a : « O amour & crainte du cœur de la Vierge Marie ! D'un costé elle desiroit de le voir, d'autre elle en estoit destournee, à cause de celle si douloureuse figure ».

c'est sa sensibilité de mère qui lui inspire cette émouvante déclaration de Marie au Christ, dans laquelle nous est donné l'ultime témoignage de l'amour maternel³⁶ :

Je ne veux point partir soit que je vive ou meure,
D'aupres de toy, mon cœur, où mon ame demeure.
 Mon tout reside **en toy, de toy** despend mon cœur,
Sans toy, mon cher enfant, je n'ay point de vigueur,
 Et puis que par neuf mois de ta grace abondante,
 Tu deignas habiter chez ton humble servante :
 Souffre, je te supply, que ce jour de douleur,
Aupres de toy je sois et de corps et de cœur.
 J'auray tous tes tourmens cachez en mes entrailles,
 Et souffriray l'effort des cloux et des tenailles,
 Du vinaigre et du fiel tout l'amer je prendray,
 Et **avec toy**, mon Dieu, mon ame je rendray.
 (*Discours sur la Passion*, vv. 845, p. 519, et passim)

C'est encore une fois en célébrant Marie dans la grandeur de sa maternité divine et de son union parfaite avec son fils que Gabrielle de Coignard parvient à réaliser le Christ en elle-même. On notera la

36. Vv. 833-847, cf. *Le vray chemin*, fol. 53b : « Leurs langues avoient perdu l'office de parler : mais au coeur de la Vierge discourroit, & parloit l'affection naturelle de son tres-doux fils... Puis au coeur du fils respondit celuy de la mere, disant : *Pourquoy me commandes tu cecy (ô mon fils) pourquoy veux tu que d'icy je m'esloigne... Ceste douleur tient mon coeur tellement saisi, que je ne peux esperer en autre chose... Mon coeur est tout en toy, & ma demeure est toute en ton coeur, comme aussi de toy dépend ma vie. Et puisque par l'espace de neuf mois tu as demouré en mon ventre, pourquoy ces trois jours ne seray-je l'hostesse de tes saintes entrailles ? Si tu me reçois dedans toy, là seray-je aussi avec toy cruciffee, & ensevelie : avec toy je boiray le fiel, & vinaigre : avec toy je rendray l'ame.* Ainsi parloit la Vierge en son coeur : & ainsi passa son chemin, jusqu'à tant qu'elle fut parvenue au lieu du sacrifice ». Cf. aussi *Le vray chemin, De la compassion que le fils eut de sa mere & la mere de son fils, en la croix...* (fol. 59b), passage dans lequel Louis de Grenade distingue la croix de la passion (la croix pour le corps) de la croix de compassion (la croix de l'âme) : « La presence de la mere accreut les douleurs du fils, qui au dedans luy crucifioit son coeur, ainsi qu'au dehors l'estoient ses membres... »

reprise du pronom personnel *toy*, précédé de prépositions qui indiquent le rapport privilégié entre la mère et le fils—rapport de dépendance, à l'origine (*en toy, de toy*), qui aboutit à la fin du passage à cette extraordinaire fusion (confusion) de l'Un et de l'Autre (*avec toy*), marquée ici par le renversement de rôles puisque c'est à présent l'enfant devenu Dieu qui jouit du pouvoir de vie et de mort sur sa mère.

Que la figure de la *Mater Dolorosa* ait exercé un attrait considérable sur l'imagination et la sensibilité de Gabrielle de Coignard, cela est attesté par les nombreuses pièces que la poétesse lui consacre dans ses *Œuvres chrestiennes*, n'hésitant pas à calquer ses vers, parfois d'une manière un peu trop servile, sur les méditations troublantes du dominicain Louis de Grenade. La piété mariale est avant tout chez elle une expérience vécue, une affaire intime, privée, témoin d'une spiritualité qui s'individualise en cette fin de siècle. Si Gabrielle a trouvé en Marie l'*Ame Sœur* avec laquelle elle partage les circonstances douloureuses de sa vie, la poétesse *Chrestienne* trouve en elle un objet d'émulation, un modèle de foi exemplaire et de soumission totale à la volonté divine, qui n'est peut-être en fin de compte qu'une image agrandie de soi.

Table des matières

Présentation : Marie-Madeleine FRAGONARD (Université de la Sorbonne Nouvelle)	5
--	---

SOUFFRANCE ET MÉDECINE

Évelyne BERRIOT-SALVADORE (Université Paul-Valéry, Montpellier III) Tourmenter pour guérir : les chirurgiens à l'épreuve de la souffrance	19
Jean-Pierre BÉNÉZET Douleur et consommation de médicaments au Moyen Âge et à la Renaissance dans les pays du bassin occidental de la Méditerranée.....	35
Bernard TANNIER (Université Paris XIII) Le Poème d'un Humaniste : <i>Syphilidis, sive Morbi Gallici, Libri Tres</i> , de Fracastoro (1478-1553)	53

LE MOYEN ÂGE

Jean LACROIX (Université Paul-Valéry, Montpellier III) Corpus dolens : corps lancinant, corps mémorable dans l' <i>Enfer</i> de Dante (I-VIII)	69
Nicole CHAREYRON (Université Paul-Valéry, Montpellier III) Souffrance et délivrance dans les miracles de Saint Louis (Guillaume de Saint-Pathus).....	89
Jacques CHOCHÉYRAS (Université Stendhal, Grenoble III) Souffrance physique, souffrance psychique dans le <i>Tristan</i> de Bérroul	103
Charles WHITWORTH (Université Paul-Valéry, Montpellier III) La Passion dans les cycles religieux anglais de la fin du Moyen Âge : image et jeu de la souffrance.....	115
Sophie CASSAGNES-BROUQUET (Université de Bourgogne) Souffrance, image et dévotion à la fin du Moyen Âge et au début du XVI ^e siècle. La messe de saint Grégoire dans quelques livres d'Heures français du XV ^e siècle.....	131

LA RENAISSANCE

Olivier MILLET (Université de Bâle)	
La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630)	147
Yvonne DAVID-PEYRE (Université de Nantes)	
La littérature portugaise, miroir de l'âme dolente : réflexions sur le <i>corpus dolens</i>	165
Adrien ROIG (Université Paul-Valéry, Montpellier III)	
Inès de Castro, « La Reine morte » : Châtiments, supplices et exécutions. De l'histoire à la légende et à la littérature	181
Michel BIDEAUX (Université Paul-Valéry, Montpellier III)	
<i>Barbarus dolens</i> : le corps souffrant de l'Amérindien sous le regard de l'Européen	201
André GODIN (EHESS, Paris)	
De la plainte à la dette : <i>Érasme humaniste dolent</i> ?	221
Claude-Gilbert DUBOIS (Université Michel de Montaigne, Bordeaux III)	
Passion, mutation, initiation : Guillaume Postel et « la Mère Jeanne »	233
Michel PERONNET † (Université Paul-Valéry, Montpellier III)	
<i>Anima Sana per Corpus dolens</i>	251
David EL KENZ (Université de Bourgogne)	
Le <i>corpus dolens</i> dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de Religion	267
Yvette QUENOT (Université de Bourgogne)	
Le corps souffrant du Christ dans les <i>Théorèmes</i> de La Ceppède	293
Colette H. WINN (Washington University in St. Louis)	
La figure de la Mater Dolorosa dans les <i>Œuvres chrestiennes</i> de Gabrielle de Coignard (1594)	307
Table des matières	323

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal : 2^e trimestre 2002

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry MONTPELLIER III