



HAL
open science

Une boisson irreprésentable? Le sang des enfants dans les Thyeste écrits pour la scène. (XVIIe-XVIIIe siècles)

Zoé Schweitzer

► To cite this version:

Zoé Schweitzer. Une boisson irreprésentable? Le sang des enfants dans les Thyeste écrits pour la scène. (XVIIe-XVIIIe siècles). Elisabeth. Belmas; Costanza Jori; Corinne Lucas Fiorato; Sarah Pech-Pelletier; Stanis Perez; Jennifer Ruimi; Hélène Tropé. Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés, Orbis Tertius, pp.311-326, 2023, 978-2-36783-208-1. hal-04611848

HAL Id: hal-04611848

<https://hal.science/hal-04611848>

Submitted on 14 Jun 2024

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.

FIGURES DU SANG DANS L'EUROPE MODERNE : SYMBOLES, SCIENCES, SOCIÉTÉS



Triptyque du bain mystique/Jean Bellegambe/© RMN - Grand Palais/René Gabriel-Ojeda/Lille, Palais des Beaux-Arts

Élisabeth Belmas, Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato,
Sarah Pech-Pelletier, Stanis Perez, Jennifer Ruimi, Hélène Tropé (eds.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

UNE BOISSON IRREPRÉSENTABLE ?
LE SANG DES ENFANTS DANS LES THYESTE
ÉCRITS POUR LA SCÈNE (XVII^e–XVIII^e SIÈCLES)

Zoé SCHWEITZER
IHRIM-UMR 5317
Université de Saint-Etienne

À toutes fins utiles, je rappelle brièvement le sujet mythologique : afin de se venger de l'affront adultère et incestueux de son frère Thyeste, Atrée feint la réconciliation et l'invite à un banquet de retrouvailles au cours duquel il lui sert ses propres enfants et lui donne à boire leur sang, autant d'actes cannibales dont Thyeste se rend coupable sans le savoir : les chairs sont cuisinées et travesties en plats de fête, le sang est donné comme du vin à un convive peu vigilant. Déterminant dans le processus de vengeance, le sang est à la fois une matière concrète et un matériau symbolique dans les tragédies qui reprennent cet épisode. Il y détient, en effet, sa double valeur figurée, au sens de lignage, et concrète, en tant que matière corporelle : le sang des enfants est versé en raison des liens du sang qui les unissent à l'adversaire d'Atrée et la vengeance s'achève dans la consommation de ce sang commun ; si le premier élément est assez fréquent en tragédie, le second est tout à fait original. Le désir d'anéantissement des liens entre Thyeste et ses fils, nés de l'adultère incestueux, conduit Atrée à imaginer une vengeance qui soit leur destruction par leur réintégration au sein du corps paternel qui les engendra. Dans une logique génétique inversée en quelque sorte, Atrée imagine une régression *ad alvum*, à défaut d'être *ad uterum*, qui correspond au fantasme d'une régression génétique, voire généalogique.

Les dramaturges modernes disposent d'une tragédie antique sur ce sujet écrite par Sénèque. Le sang s'y trouve non seulement visible, mais abondamment évoqué, par exemple lors de cette scène presque

fantastique où la coupe que Thyeste porte à ses lèvres s'avère étrangement lourde et que son contenu se refuse à pénétrer dans la bouche et ruisselle sur le menton du personnage. Le sang détient ici une forme d'autonomie, comme s'il devenait métonymique des défunts enfants, qui ressusciteraient temporairement pour résister à cet ultime engloutissement et éviter que le père ne se rende criminel. On peut faire deux observations sur le sang lors de ce banquet 'teknophage'. D'une part, il est très différent des chairs humaines, qui ont été manipulées, transformées et ingérées comme n'importe quelle viande. Cette différence de traitement est au service d'une gradation tragique, mais elle s'explique peut-être aussi par le statut du sang dans les conceptions médicales et philosophiques de l'époque. D'autre part, que le sang soit confondu avec du vin s'explique par une similarité visuelle pour les Anciens, alors que cela met en jeu une analogie fondatrice pour les chrétiens en raison de l'eucharistie ; la différence de perception du sang entre Romains et Européens de la première modernité est cruciale et modifie la réception de l'épisode mythologique, donc ses réécritures. L'étude de la coupe contenant le sang appelle donc une double approche scénique et dramatique.

Il se dessine dans le corpus des réécritures consacrées à cette épisode mythologique aux XVII^e et XVIII^e siècles un processus d'édulcoration du sang au profit de la coupe ; je voudrais montrer que celui-ci s'opère de façon théâtrale, au sein des textes dramatiques, alors qu'il demeure presque totalement absent des paratextes, pourtant théoriques, qui accompagnent les tragédies. Cette édulcoration du représenté ne constitue pas une simplification ou un appauvrissement, bien au contraire, elle permet une interrogation de la représentation. C'est précisément parce que ce sang travesti dans l'intrigue est transformé dans les œuvres successives qu'il peut devenir le vecteur d'une interrogation sur les transformations de la matière induites par l'illusion et la représentation dramatiques.

FIGURATIONS SCÉNIQUES DE LA BOISSON, DE MONLÉON (1638) À VOLTAIRE (1772)

L'étude chronologique des réécritures permet de dégager différentes étapes dans l'évolution du traitement du sang et de la coupe

et de proposer quelques hypothèses. On observe une tendance globale et progressive à l'édulcoration : le banquet se résorbe en boisson qui elle-même disparaît au profit de la seule coupe.

Initialement, dans la version de Sénèque, la 'teknophagie' est complète pourrait-on dire : la coupe qui contient le sang est bue et ce sang est visible non seulement du buveur mais aussi des spectateurs. Il en est presque de même dans la réécriture française de Monléon, publiée en 1638, où la coupe est bue et le sang visible de Thyeste. La supercherie repose sur la ressemblance entre le sang et le vin, expose Atrée¹ à son conseiller, ce qui se traduit scéniquement par le fait que le sang soit présenté dans un vase, comme s'il s'agissait de vin². Cette coupe est ensuite apportée à Thyeste, tandis qu'une autre, ne contenant que du vin, est donnée à Atrée afin qu'ils puissent trinquer ensemble à leur réconciliation³. La ressemblance manifeste entre les coupes concourt à la réussite du stratagème soigneusement élaboré par Atrée. Je passe sous silence la cruauté d'Atrée, qui multiplie les propos à double entente et file la métaphore de l'enivrement pour parler du sentiment paternel qui anime Thyeste, car elle est incompréhensible pour le frère dupé. On observe néanmoins que la scène met en œuvre un chiasme tragique : le sang réel a remplacé le vin dans la coupe, mais c'est l'image du vin qu'utilise Atrée pour décrire ces liens du sang qu'il a déjà rompus de manière sanglante.

Monléon, en admirateur de Sénèque⁴, reprend largement au Tragique latin son dénouement qui met en œuvre non seulement une découverte fragmentée du crime afin de susciter un surcroît de terreur, mais aussi des événements surnaturels qui apparaissent

1 MONLÉON, *Thyeste*, Paris, Guillemot, 1638, acte V, scène 2, p. 91 : « Amy, voicy dequoy nous rendre triomphans, / Ce breuvage amassé du sang de deux enfans, / Pour me faire raison, dans ce cœur plein de rage, / Sous la couleur du vin trouvera son passage ».

2 *Idem*, p. 91 : « Il [Atrée] luy [Criton] montre un vase que portoit un Page où estoit le sang ramassé de ces deux enfans ».

3 *Id.*, acte V, scène 5, p. 98 : « Criton offre à Thyeste une coupe où il a versé ce sang, & Oronte une à Atrée où il y a du vin ».

4 Je renvoie à l'avis « Au lecteur » où Monléon expose ses principes et ses enjeux théoriques (*op. cit.*, s. p.).

comme autant de manifestations des dieux pour décourager Thyeste de boire et éviter le geste cannibale : le poids de la coupe croît mystérieusement, la main de Thyeste se refuse à prendre l'objet, puis les astres quittent le ciel et la terre tremble⁵ et enfin « le vin fuit de [s]a bouche » déplore Thyeste, qui ne reconnaît pas le breuvage. Le parallèle entre les deux substances est renforcé par le dramaturge : dépité de n'avoir pu faire boire à Thyeste le sang de ses fils reconnu pour tel, Atrée imagine le plaisir que lui aurait donné la vue de son frère enivré de ce sang⁶ : celui-ci est si semblable au vin qu'il se trouve doté des mêmes propriétés dans l'imaginaire du frère cuisinier. Le sang se métamorphose et métamorphose aussi celui qui l'a répandu : Atrée est décrit comme un « Demon noir & sanglant »⁷, image frappante qui transforme celui qui a versé le sang en créature saignante. Grâce à ces répliques, alors que le sang demeure presque invisible des spectateurs, la scène en semble couverte.

Dans la version anglaise de Crowne, tragédie singulière car elle allie à la fidélité à Sénèque une grande inventivité, la nourriture a disparu, en revanche le sang que contient la coupe est bu par Thyeste. On peut faire trois observations. D'une part, c'est la première pièce à distinguer cet objet : il ne s'agit pas d'une coupe commune mais de celle qui appartient à Hercule, ancêtre des Tantalides, un « unvanquish'd bowl »⁸. D'autre part, comme toutes sortes de manifestations entravent la boisson, ainsi qu'il y en avait dans la version antique, Atrée intervient pour convaincre Thyeste de boire et l'aide à vaincre ses résistances. Or tout son discours, composé de propos à double entente, est fondé sur l'analogie entre le vin et le sang, entre le père et le fils et il conclut ainsi : « Does not good Wine beget good blood ? ». La proximité métaphorique contribue à la réalisation du geste impie qui est précisément la négation, la destruction du

5 *Id.*, acte V, scène 5, p. 98.

6 *Ibid.*, p. 102.

7 *Ibid.*, p. 104.

8 CROWNE John, *Thyestes a tragedy acted at the Theatre-Royal by Their Majesties servants* [1681], dans *The dramatic works of John Crowne, with prefatory memoir and notes*, éd. James Maidmont et W. H. Dogan, dans *The Dramatists of the Restoration*, Édimbourg, W. Paterson, t. II, 1873, p. 5–80, acte V, p. 52.

rapport entre les deux termes. Enfin, cette amplification discursive, préalable et consécutive au crime⁹, s'accompagne d'une réduction du visible : le sang ne ruisselle plus autour de la bouche, le liquide demeure invisible dans la coupe. Aussi le sang est désormais essentiellement un objet discursif, qui a perdu en matérialité scénique, mais la précision et l'itération verbales permettent au spectateur de se figurer mentalement ce qu'il n'a pas vu.

La version de Crébillon, publiée en 1707, met en œuvre un degré d'édulcoration supplémentaire car le sang n'y est pas bu. En revanche, la coupe est un enjeu scénique important : au cœur de l'échange entre les deux personnages, sa trajectoire est précisément décrite par plusieurs didascalies¹⁰. Thyeste comprend ce qu'elle contient avant même d'y porter les lèvres, le travestissement du sang a échoué, le contenant n'ayant pas su induire en erreur sur le contenu. À la différence de ce que montraient les tragédies précédentes, ici le sens visuel permet d'accéder à la vérité et à Thyeste de ne pas se méprendre.

Dans *Les Pélopidés* de Voltaire, non seulement le sang n'est pas bu, mais il n'est visible que d'Atrée qui ne tend pas la coupe à Thyeste et en révèle le contenu :

Tu meurs, indigne Elope, & tu mourras Thieste.
 Et ce vase contient le sang du malheureux,
 J'ai voulu de ce sang vous abreuver tous deux.
 (La nuit se répand sur la scène, & on entend le tonnerre.)
 Ce poison m'a vengé ; glaive achève¹¹...

En rival de Crébillon, Voltaire lui reprend son sujet mais aussi l'invention d'une coupe sacrée, témoin et garante des liens

9 Thyeste et Atrée s'entretiennent ensemble avant que la boisson ne soit consommée et après, Atrée informe immédiatement et sans ménagement son frère du crime accompli, qui l'évoque ensuite à son tour, en termes factuels, à deux reprises.

10 CRÉBILLON, *Atrée et Thyeste. Tragedie*, Paris, Pierre Ribou, 1709, dans *Théâtre complet. Tome I*, éd. Magali Soulatges, Paris, Classiques Garnier, 2014 [2012], acte V, scène 5, p. 237.

11 VOLTAIRE, *Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste*, Genève, Mallard, 1772, acte V, scène 5, p. 57.

du sang entre les membres du lignage¹². Dans cette version également, la coupe prend une place considérable, présente à la fois dans les discours et sur le plateau. Atrée se déclare « vengé », mais l'affirmation mérite d'être interrogée : le sang a été versé dans la coupe mais non pas bu, de sorte que la vengeance semble inaboutie au regard du projet initial. C'est un « poison » mystérieux et très puissant, puisqu'il fait effet par sa seule présence, sans ingestion, ni même contact. La désignation du sang par ce terme de « poison » est d'ailleurs ingénieuse : cela permet d'atténuer la cruauté de la vengeance en résorbant la substance dévoyée par le projet d'Atrée sous la bannière du poison, dont l'usage est banal en tragédie. Le texte offre ainsi un écho au nœud originel du mythe car le sang funeste des Tantalides, qui corrompt et empoisonne le lignage, est qualifié ici métonymiquement par l'effet produit.

Ce panorama diachronique rapide permet de dégager trois censures successives. La première censure, qui apparaît avec Crowne, est de l'ordre du fait : le repas est supprimé, non seulement de la scène, mais aussi de l'action. Le respect des convenances peut expliquer cette évolution, on peut aussi se demander si ce n'est pas aussi un moyen de resserrer l'action sur l'essentiel, c'est-à-dire la vengeance cruelle, sanglante au sens propre, car elle se fait par l'usage du sang. La deuxième censure, observable avec Crébillon, concerne le visible : le sang n'est plus visible du spectateur, mais peut l'être encore des personnages.

La troisième censure est de l'ordre du fait : dans les tragédies du XVIII^e siècle, la boisson n'est pas bue.

On observe dans les textes un progressif transfert de sens et de symbole du sang à la coupe. Mon hypothèse est que le contenant se substitue au contenu parce que la ' teknophagie ' est jugée intolérable, mais aussi car la seule vue du contenu est de moins en moins acceptable, ce qui aboutit à une valorisation de la valeur du contenant, investi de la charge symbolique qui revenait initialement au contenu. Il s'agit de conserver l'horreur sans encourir le refus du public, donc de donner à voir davantage à l'esprit qu'aux yeux grâce à un discours qui leste les éléments présents d'une signification

12 Voir notamment *ibid.*, acte V, scène 2.

nouvelle. Ce déplacement peut s'expliquer de façon mécanique si je puis dire, par synecdoque, mais aussi par contiguïté analogique : cette coupe décrite comme le symbole du lignage est substituable au sang qui en est la substance. En adoptant une perspective sensiblement différente, on pourrait dire que la sacralité inhérente au sang est déplacée sur la coupe où elle se trouve construite.

Le *Thyeste* de Crébillon constitue un tournant dans ce processus de déplacement. Le dramaturge motive ainsi ses choix dans la préface : « Il m'a suffi de faire craindre pour Thyeste toutes les horreurs de la coupe que son frère lui prépare ; et il n'y porte pas seulement les lèvres. J'avouerai cependant que cette scène me parut terrible à moi-même : elle me fit frémir, mais ne m'en sembla pas moins digne de la tragédie »¹³.

Le procédé de la synecdoque permet de désigner le sang par la coupe, le contenu par le contenant. Un objet théâtralement facile à voir est substitué au liquide qui s'avérait problématique, aussi bien pour la vraisemblance dramatique en un sens très concret, que pour les bienséances, et le sang disparaît de la scène et du discours paratextuel¹⁴. La solution n'est pas dépourvue d'efficacité : alors que rien n'est visible et que Thyeste ne se rend coupable d'aucun crime, les spectateurs ont néanmoins été choqués. Le dramaturge relate la réception de la pièce, l'effroi qu'elle provoqua et les critiques qu'elle suscita contre lui, au point qu'« on [l]e regarde encore dans quelques endroits comme un homme noir, avec qui il ne fait pas sûr de vivre ». Le jeu de transfert est plaisant : alors que le sang est contenu dans la coupe et demeure invisible des spectateurs, la cruauté d'Atrée semble avoir contaminé l'auteur, devenu aussi redoutable que son personnage.

Au sein de la pièce, la coupe est fréquemment évoquée, à la fois pour sa valeur symbolique et sa matérialité. La « coupe qui va bientôt nous unir pour jamais »¹⁵, déclare Atrée, est « la coupe de

13 CRÉBILLON, *Atrée et Thyeste...*, « Préface », p. 165.

14 On peut se demander si le langage scénique ne s'élabore pas ici à partir du, ou en référence au, langage poétique qui a fait de la synecdoque l'un de ses procédés traditionnels.

15 CRÉBILLON, *Atrée et Thyeste...*, acte V, scène 5, v. 1456, p. 235.

nos pères »¹⁶, une « coupe sacrée »¹⁷, capable de signifier « le nœud sacré de la paix de deux frères »¹⁸. D'une ironie cruelle, ces propos à double entente permettent que s'opère une forme de transfert de l'horreur : certes on ne voit plus le sang, mais la coupe qui le contient, parée des commentaires d'Atrée, devient terrifiante. Comme le sang dans les pièces antérieures, la coupe semble dotée d'une forme d'autonomie — elle « semble fuir d'elle-même à cette main tremblante »¹⁹ — et sa nature se trouve modifiée par son contenu : dès lors que Thyeste comprend ce qu'elle contient, il la désigne comme « coupe sanglante », comme si le sang suait et transperçait la matière. Le langage métamorphose les objets en une création fantastique propre à frapper les esprits, l'image mentale a remplacé une réalité devenue quasiment invisible.

Enfin, lors du dénouement, la coupe devient un lieu de mémoire. En effet, en se tuant, Thyeste déclare que la coupe est gage de la vengeance que les dieux exerceront contre son frère. La coupe s'est en quelque sorte substituée au sang répandu comme trace et preuve de l'offense présente, tandis que sa pérennité comme sa valeur symbolique au sein du lignage lui confèrent la mémoire du crime et de la trahison du sang familial.

Afin de comprendre les raisons de l'éviction du sang de la scène, on peut discerner trois difficultés soulevées par cet épisode mythologique dans le théâtre de la première modernité : le sujet (il n'est pas conforme au goût des contemporains), les caractères (Thyeste n'est pas assez coupable, Atrée pas assez pitoyable et empathique) et la substance : le sang d'enfants est utilisé comme un banal accessoire scénique²⁰. La vraisemblance s'allie à la convenance pour cette édulcoration, qui concerne les pièces françaises et anglaises.

16 *Ibid.*, v. 1493, p. 237.

17 *Ibid.*, v. 1498.

18 *Ibid.*, v. 1494.

19 *Ibid.*, v. 1526, p. 238.

20 C'est ce qui expliquerait que Crébillon puisse procéder différemment dans *Catilina* (1749) où du sang est également bu : « Céthégus — Autour du vase affreux par moi-même rempli / Du sang de Nonius avec soin recueilli, / Au fond de ton palais j'ai rassemblé leur troupe : / Tous se sont abreuvés de cette

Que la présence effective du sang soit considérée par les dramaturges comme une menace pour l'illusion dramatique au point d'être censurée peut s'expliquer de trois façons. Le premier argument est d'ordre matériel. La substance qu'est le sang est considérée comme délicate à figurer sur toute scène de théâtre depuis l'Antiquité, *a fortiori* dans cet épisode où le sang est déjà l'objet d'une feinte dans le discours. Le dramaturge risque que ces deux trucages — diégétique et scénique — se nuisent mutuellement et affectent l'illusion dramatique. Éviter ce danger est d'autant plus simple que l'histoire est connue de tous, il n'est donc pas besoin de montrer le sang pour que le spectateur sache sa présence. En outre, l'efficacité du *Thyeste* de Sénèque est telle qu'on peut se demander si elle ne joue pas comme une *memoria* chez les spectateurs et lecteurs modernes lettrés. Il existe une autre *memoria*, beaucoup plus proche chronologiquement et évoquée explicitement par les deux dramaturges français du XVIII^e dans leur paratexte : la coupe empoisonnée de Rodogune qui permet le dénouement. Le parallèle est énoncé par Crébillon, mais se retrouve dans la tragédie de Voltaire qui reprend la dramaturgie de l'arrivée *in extremis* d'un messager annonçant la mort du fils ce qui a pour effet d'interrompre le cours de l'action. Le sang ressemble à tout poison, c'est l'usage particulier de la coupe qui distingue le dénouement de *Thyeste*.

Un deuxième argument est d'ordre théâtral. Si la coupe vaut le sang, est-ce à dire que la conscience, l'idée du liquide dans l'esprit des spectateurs suffisent à manifester sa présence, autrement dit que l'imagination équivaudrait à la réalité ? L'hypothèse est un peu délicate car elle pousse la réflexion sur l'illusion dans ses retranchements : ici l'illusion scénique fonctionne en dépit du fait que rien n'est mobilisé pour suggérer cette illusion, le contenant suffit à suggérer le contenu sans qu'aucun artifice soit utilisé.

horrible coupe ; / Et, se liant à toi par des serments divers, / Semblaient dans leurs transports défier les enfers ». (Acte IV, scène 3, v. 1491–1496). Trois éléments distinguent radicalement les deux coupes : dans cette pièce romaine, le sang est celui d'un esclave, les conjurés connaissent le contenu du breuvage et leur geste est très secondaire pour l'intrigue.

Le dernier argument, peut-être le plus évident d'une certaine façon, est d'ordre religieux et idéologique. La coupe fait écho au rituel eucharistique et le sang versé des enfants innocents à celui du Christ sacrifié, cette double analogie s'imposerait aux spectateurs par-delà toute intention ou toute suggestion auctoriale²¹. Ou est-ce le dispositif, en forme de transsubstantiation inverse et niée qui s'avère problématique ? Le vin est en réalité du sang et il n'y a pas de changement de substance, c'est seulement une erreur d'appréciation du personnage, parfois doublée d'une illusion visuelle, qui lui fait confondre les deux liquides. Atrée fait un geste qui rappelle celui du prêtre, mais afin d'accomplir un crime. On devine la portée polémique possible de la scène. Le malheur de Thyeste jette une lueur cannibale sur le rituel catholique, et rappelle les critiques des Réformés contre le dogme de la transsubstantiation.

USAGES DE LA COUPE : UN LABORATOIRE CRITIQUE ?

En dépit ou grâce aux difficultés soulevées, le dispositif dramatique de la coupe contenant du sang se révèle très singulier mais aussi fécond pour la poétique car il fonctionne comme un laboratoire critique, dans une visée théologique ou réflexive, qui permet aux dramaturges comme aux spectateurs de réfléchir théâtralement aux menaces qui pèsent sur l'illusion dramatique.

L'enjeu religieux est au cœur de l'œuvre de Crowne, comme en témoignent le prologue et l'épilogue détachés ; cette visée polémique se comprend grâce au contexte politique local.

Afin de dénoncer certaines pratiques de la religion et la facticité de la doctrine de la transsubstantiation fondée sur une mystérieuse transformation de la réalité, la pièce déconstruit plusieurs présupposés — le sacrifice ressemble à un geste sanglant, un prêtre n'est pas différent d'un meurtrier, roi et prêtres servent le pouvoir politique. Néanmoins ce *Thyeste* n'est nullement didactique et frappe d'emblée par son originalité : le dramaturge invente des personnages de

21 On peut également se demander si ce sujet dramatique qui confère une couleur chrétienne à un épisode païen ne procède pas d'une forme de syncrétisme, proche du blasphème, malgré lui, susceptible de gêner le public contemporain.

prêtres soumis au pouvoir, que critique explicitement le vertueux Philisthène, et conçoit un dialogue entre Thyeste et Atrée au moment de la boisson. Or il me semble que ces deux éléments sont liés par le rôle d'Atrée qui régit l'action des prêtres et convainc Thyeste de boire. Le personnage évoque à la fois un roi machiavélique et un pape filou, ce qui sert précisément la visée critique de l'auteur.

Comment expliquer, en effet, que Thyeste qui voit longuement le breuvage ne découvre pas la supercherie, qu'il soit illusionné au point de croire ce que la vue pourrait démentir ? Cela peut s'expliquer par le stratagème mis en œuvre par Atrée pour le faire boire qui consiste à renforcer la proximité entre les deux liquides : il développe l'argument selon lequel le vin est un double du sang, à la fois matière vitale et gage du lignage. La situation dramatique repose donc sur un double mouvement : le sang ressemble au vin, ce qui rend possible le dessein d'Atrée, mais c'est parce que le vin a les propriétés du sang que Thyeste accepte de boire ce breuvage qui provoque des manifestations étranges, alors même que celles-ci devraient le retenir. L'efficacité du discours d'Atrée tient non seulement aux arguments développés en faveur de l'analogie entre les deux substances, mais aussi à l'évincement de la réalité tangible, à la mise à l'écart de ce qui est vu, comme si la parole lui substituait une réalité factice, une illusion. Or cette façon de travestir la réalité par le discours rappelle les agissements des prêtres et font écho aux controverses théologiques récentes. Ce jeu d'analogies successives opéré par la pièce conduit à penser qu'elle contient une critique du dogme de la transsubstantiation, en accord avec les attaques explicites contre Rome dans le paratexte.

Dès lors, on peut faire l'hypothèse que le jeu analogique qui piège Thyeste n'est possible que parce qu'un régime d'illusion, un régime mensonger si l'on se place dans la perspective de la tragédie, est déjà à l'œuvre et admis : sans le discours fallacieux des prêtres, sans l'idée d'un transfert des substances, le sang aurait-il pu être confondu avec du vin ?

Le stratagème imaginé par Atrée reposant sur une illusion visuelle, sa réussite auprès de Thyeste invite à s'interroger sur les conditions de la reconnaissance et les facteurs d'illusion scénique et dramatique. La présence du sang soulève une question importante

en termes de représentation : voir et reconnaître n'étant pas synonymes, à quelles conditions le trucage, la feinte font-ils illusion ? En outre comment ce stratagème peut-il être mis en scène efficacement pour le spectateur ? La supercherie imaginée par Atrée, qui consiste à faire prendre du sang pour du vin, se trouve à l'inverse de l'illusion traditionnellement recherchée au théâtre où tout le problème est de représenter le sang, tandis que le vin ne nécessite pas de trucage spécifique. La question se complexifie si l'on imagine que l'artifice scénique pour figurer le sang est du vin alors que la situation dans *Thyeste* montre un personnage qui ne reconnaît pas le sang et croit voir du vin. Enfin, le dispositif invite à réfléchir à l'illusion dramatique propre à la position du spectateur, à ce qui le rapproche ou le distingue de celle dont Thyeste est victime. Le dispositif mis en œuvre par Atrée peut être considéré comme un cas théorique pour le théâtre qui sert de laboratoire pour réfléchir à l'illusion dramatique.

Un premier cas est offert par le *Thyeste* de Crébillon où la vue du breuvage ne fait pas illusion et Thyeste reconnaît le contenu. L'illusion n'est pas durable pour Thyeste, si bien que le spectateur peut s'identifier au personnage et éprouver le même recul effrayé en découvrant le contenu de la coupe. La rupture de l'illusion sur la scène sert le maintien de l'illusion dramatique dans la salle.

La tragédie de Voltaire propose un deuxième cas : la vue du sang aussi bien que le port de la coupe sont insoutenables. Qu'Atrée tremble en tenant la coupe qu'il a lui-même fait remplir semble attester du pouvoir du signe de théâtre en manifestant une adéquation entre la chose représentée et son effet. La présence de cette substance redoutable illustre un fonctionnement optimal du théâtre, qui renvoie à son essence même : la puissance du liquide s'impose à Atrée avec une telle force qu'il est lui est impossible de résister et il se trouve obligé de révéler l'artifice. Atrée est, malgré lui, le premier spectateur du sang et de la coupe dont la vue et le toucher lui sont intolérables. La scène montre l'efficacité de la représentation théâtrale qui est perçue comme présence réelle, l'illusion est totale. La scène rappelle la cène de la transsubstantiation.

Une troisième configuration est mise en œuvre par la tragédie de Monléon où Thyeste voit et ne reconnaît point, victime des pouvoirs de l'illusion. Par quel charme est-il imperméable à ce sens

supposé garant de l'illusion ? L'illusion dont est victime Thyeste rappelle à la fois le jeu des acteurs, distincts de leurs personnages, et la représentation, où le sang humain est figuré par un accessoire. La solution, simple à penser comme à réaliser, est néanmoins dense pour l'imagination car elle place de fait la scène dans une sorte de réédition du schéma eucharistique. Il en résulte une sorte de brouillage : à la fois on peut s'étonner que Thyeste confonde le vin et le sang et, en même temps, le spectateur classique est habitué à cet échange de matière utilisé aussi bien lors du rituel eucharistique que par la pratique scénique et ses trucages illusionnistes. Le dispositif conçu par Monléon amène à proposer un parallèle entre Thyeste et le spectateur : si le personnage ne voit pas le sang, c'est que, d'une certaine façon, il est illusionné par le subterfuge scénique, comme le spectateur lui-même : l'un prend du vin pour du sang, l'autre du sang pour du vin. Ainsi, de même que Thyeste, convaincu que son frère veut la réconciliation, croit voir le vin de l'alliance, si bien qu'il ne reconnaît pas le sang, de même le spectateur au théâtre ne voit pas les artifices, pris dans l'illusion dramatique. Dans les deux cas, il existe un régime de l'illusion, fondé sur un pacte fraternel et adossé à des paroles et des actions pour Thyeste, sur un pacte artistique et adossé à des conventions scéniques et linguistiques pour le spectateur. C'est un même raisonnement qui permet de comprendre que le spectateur soit effrayé par la coupe et son contenu supposé, comme dans la tragédie de Crébillon : pris au piège de l'illusion, il s'effraie de ce qu'on lui montre comme existant, peu importe la preuve de la présence réelle. Avec Monléon, le théâtre exhibe l'illusion qui le fonde en même temps que son efficacité, qui s'appuie à la fois sur la puissance de l'imagination et la qualité de la représentation artéfactuelle.

Le frontispice offre un prolongement à l'étude. La gravure exploite la confusion entre banquet traditionnel et scène cannibale : de même que le plat ne contient pas des aliments conventionnels mais des restes humains, de même les coupes ne contiennent pas seulement de l'eau ou du vin. Alors même qu'aucun contenu n'est figuré, les deux coupes me semblent générer l'effroi. L'image est saisissante, non tant pour ce qu'elle montre explicitement, que par ce qu'elle suggère et l'imaginaire qu'elle mobilise. Il est tentant alors de

réinterpréter ces coupes dont le contenu n'est pas représenté, moins peut-être pour faciliter la tâche du graveur, que parce qu'elles ont été vidées : le sang a été bu comme les corps ont été mangés. La coupe vide devient le signe du forfait accompli, révolu et irréparable.

Cette coupe et le sang qu'elle est supposée contenir constituent un objet singulier théâtralement, suscitant la terreur bien davantage par les imaginaires qu'ils convoquent que par ce qu'ils donnent réellement à voir ; ce faisant ils mettent en jeu les ressorts de l'illusion dramatique. Les tragédies étudiées ici peuvent se comprendre comme une forme de célébration du théâtre, comparable à une eucharistie inversée où la matière se métamorphose continûment sous les yeux des spectateurs, mais sans qu'il y ait jamais de transformation de substance.

TABLE DE MATIÈRES

AVANT-PROPOS	9
--------------	---

PREMIÈRE PARTIE

SANG PUR, SANG BLEU, SANG NOBLE L'IDENTITÉ DÉFINIE PAR LE SANG

DE PRÈS, DE LOIN : QUAND LE SANG FAIT SENS <i>Stanis PEREZ</i>	17
LE SANG NOBLE DANS LA CONSTRUCTION DE L'HISTOIRE ITALIENNE. FLORENCE CONTRE FERRARE XIV ^e -XVI ^e SIÈCLES <i>Corinne LUCAS FIORATO</i>	23
LE SANG ABSENT : DISCOURS MÉDICAL, IDÉAL NOBILIAIRE ET USAGES MÉTAPHORIQUES D'UNE HUMEUR VAGABONDE <i>Stanis PEREZ</i>	45
LA VALEUR DU SANG : UNE QUESTION DE PRÉSÉANCE ENTRE MAZARIN ET LES BOURBON-CONDÉ (1642-1643) <i>Xavier LE PERSON</i>	61
LA PART DU SANG EN DROIT DE LA FILIATION <i>Anne ETIENNEY – DE SAINTE MARIE</i>	83
SANG, CARACTÈRES HÉRÉDITAIRES ET TRANSMISSION GÉNÉTIQUE <i>Philippe CASASSUS</i>	99

DEUXIÈME PARTIE
LES REPRÉSENTATIONS DU SANG
DANS LES SCIENCES MÉDICALES
ET DANS LA PRATIQUE MÉDICALE ET CHIRURGICALE

THÉORIES, PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS DU SANG DANS LA SPHÈRE MÉDICALE. QUELQUES RÉFLEXIONS. <i>Sarah PECH-PELLETIER</i>	125
LES POLYPES DU CŒUR: DES OBSERVATIONS ANATOMO-PATHOLOGIQUES À L'ÉTUDE DE LA COAGULATION SANGUINE (XVI ^e –XVII ^e SIÈCLES) <i>Anne-Sophie PIMPAUD</i>	131
REPRÉSENTATIONS LIÉES AU SANG ET À LA SEXUALITÉ DANS LES <i>VIES</i> DE GIORGIO VASARI <i>Michele BELLOTTI</i>	159
DE LA GÉNÉRATION AU POST-PARTUM : COMPOSITION ET FONCTIONS DES SANGS MASCULIN ET FÉMININ DANS L' <i>EXAMEN DES ESPRITS POUR LES SCIENCES</i> DE JUAN HUARTE DE SAN JUAN <i>Sarah PECH-PELLETIER</i>	179
MALADIE DU SANG OU MALADIE DANS LE SANG ? RÉFLEXIONS SUR LE CONCEPT D'HÉMOPATHIE AU REGARD DE LA MÉDECINE CLASSIQUE <i>Stanis PEREZ</i>	197
LES CONTROVERSES AUTOUR DE LA SAIGNÉE DANS L'ESPAGNE DES XVI ^e ET XVII ^e SIÈCLES <i>Hélène TROPÉ</i>	213
DE L'ART OPÉRATOIRE DANS LA FRANCE MODERNE <i>Elisabeth BELMAS</i>	227

TROISIÈME PARTIE
LE SPECTACLE DU SANG

PROLOGUE AU SPECTACLE DU SANG <i>Costanza JORI, Corinne LUCAS FIORATO, Jennifer RUIMI, Hélène TROPÉ</i>	251
L'ESTHÉTIQUE DU SANG DANS LE THÉÂTRE DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN <i>Delphine SANGU</i>	273
NOTES SUR LE SANG ET LES SYLLEPSES LEXICALES DANS <i>PHÈDRE</i> DE RACINE <i>Pierre GIULIANI</i>	291
UNE BOISSON IRREPRÉSENTABLE ? LE SANG DES ENFANTS DANS LES THYESTE ÉCRITS POUR LA SCÈNE (XVII ^e –XVIII ^e SIÈCLES) <i>Zoé SCHWEITZER</i>	311
VALEUR DRAMATURGIQUE, PATHÉTIQUE ET MORALE DU SANG DANS <i>LA SAIGNÉE</i> DE THOMAS GARNIER <i>Valentina PONZETTO</i>	327
SANG ET VIRGINITÉ DANS LES <i>RAGIONAMENTI</i> DE L'ARÉTIN <i>Erica CICCARELLA</i>	345
« TOUT EST RÉGÉNÉRATION DEVANT LES LOIS DE LA CHIMIE » : RÉPARER LA PURETÉ VIRGINALE AU XVIII ^e SIÈCLE <i>Jennifer RUIMI</i>	369

QUATRIÈME PARTIE
LE SANG, SIÈGE DE L'ÂME
APPROCHES RELIGIEUSES

LE SANG, SIÈGE DE L'ÂME. PRÉLIMINAIRES ET ÉTUDES DE CAS <i>Corinne LUCAS FIORATO et Costanza JORI</i>	389
LE SACRE DU SANG : LE CULTE DE SAN GENNARO À L'ÂGE BAROQUE. ENTRE MIRACLE ET CONTROVERSE <i>Brice GRUET</i>	411
LE SANG, L'EAU, LE LAIT ET LE LIEU. ÉCRITS ET <i>VIE</i> DE CATHERINE DE BOLOGNE (1413-1463) <i>Shahinèze CHAKER</i>	431
LE CORPS SANGLANANT DANS LA <i>VIE D'AGNÈS DE LANGEAC</i> (1665) OU COMMENT PUBLIER LE « CARNAGE » ? <i>Sophie HOUDARD</i>	457
SANG DU CHRIST, SANG DE L'ANTHÉCHRIST : JULES II ET LE MIRACLE DE BOLSÈNE DE RAPHAËL <i>Stefania TULLIO CATALDO</i>	475
SANG INNOCENT : HOSTIES PROFANÉES ET CRIME RITUEL <i>Maria TAUSIET</i>	493
BOIRE ET MANGER DU SANG DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR <i>Nathalie PEYREBONNE</i>	513
RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS	529
BIBLIographies DES AUTEURS	555

FIGURES DU SANG DANS L'EUROPE MODERNE : SYMBOLES, SCIENCES, SOCIÉTÉS

Croisant perspectives historiques, figurations littéraires et expressions iconographiques, le présent ouvrage analyse les regards portés sur le sang, de la première modernité à aujourd'hui, au sein d'un espace comprenant l'Espagne, la France et l'Italie. À partir d'exemples exploités du point de vue de l'histoire, des langues et des cultures, quatre thèmes sont abordés : la question de la pureté du sang, les conceptions et les pratiques relevant des sciences médicales, la diversité des représentations par les arts et les lettres et, enfin, l'approche sacrée, religieuse du sang comme siège de l'âme.

Ce volume est issu du programme de recherche intitulé *Le sang : représentations symboliques, scientifiques et sociales dans l'Europe moderne (France, Italie, Espagne, XV^e-XVIII^e siècles)*, un projet pluridisciplinaire conçu à l'initiative d'Elisabeth Belmas (IRIS/UMR 8156/USPN) et de Corinne Lucas Fiorato (CIRRI/LECEMO/USN). Sa publication a pu voir le jour grâce au soutien logistique et financier du LECEMO/EA 3979 de la Sorbonne Nouvelle (dir. Jean-Pierre Jardin) et de Pléiade/UR 7338 (dir. Françoise Palleau) de l'université Sorbonne-Paris-Nord.

ISBN : 978-2-36783-255-5

info@editionssorbistertius.com

www.editionssorbistertius.fr