



HAL
open science

Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XVe-XVIIIe siècles

Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato, Jennifer Ruimi, Hélène Tropé

► To cite this version:

Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato, Jennifer Ruimi, Hélène Tropé. Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XVe-XVIIIe siècles. *Orbis Tertius.*, 2024, EMOTEM, Hélène Tropé. hal-04619015

HAL Id: hal-04619015

<https://hal.science/hal-04619015>

Submitted on 20 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.

PROFESSIONS ET MÉTIERS DU SANG
DANS L'EUROPE ROMANE
DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES



Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato,
Jennifer Ruimi, H  l  ne Trop  . (ed.)

  DITIONS ORBIS TERTIUS

PROFESSIONS ET MÉTIERS DU SANG
DANS L'EUROPE ROMANE
DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES



PROFESSIONS ET MÉTIERS DU SANG
DANS L'EUROPE ROMANE
DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES

Études dirigées par
Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato,
Jennifer Ruimi, Hélène Tropé

Coordination du volume par
Hélène Tropé

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XV^e-XVIII^e siècles
Collection Europe Méditerranéenne Occidentale des Temps Modernes, num. II.
Première édition : mai 2024

Ouvrage publié avec le soutien du
LECEMO (Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale - EA 3979)

**Sorbonne
Nouvelle** / LECEMO - EA 3979
les cultures de l'Europe
méditerranéenne
occidentale


**RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Image de couverture :

© *La Boucherie*, Annibale Carracci, 1580, huile sur toile
Musée d'art Kimbell, Fort Worth, États-Unis
https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Boucherie

© Les auteurs, 2024

© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur

ISBN : 978-2-36783-383-5

ISSN : 2999-9731

info@editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

EUROPE MÉDITERRANÉENNE OCCIDENTALE
DES TEMPS MODERNES

La collection *Europe Méditerranéenne Occidentale des Temps Modernes* (EMOTEM) rassemble des études portant sur l'Espagne, la France, l'Italie, le Portugal, États reliés par une unité géo-historique et civilisationnelle forte. Envisagés dans une perspective interdisciplinaire, les ouvrages traitent aussi bien des pratiques et des textes que des images. Les études partent de la Renaissance, de ses héritages et de ses prolongements dans l'Ancien Régime et au-delà. Elles portent sur un seul État ou font dialoguer des spécialistes des aires considérées.



EUROPE MODERNE OCCIDENTALE
DES TEMPS MODERNES

DIRECTION
TROPÉ, Hélène

COMITÉ ÉDITORIAL

BELMAS, Elisabeth (Université Sorbonne Paris Nord)
BEUZELIN, Cécile (Université Paul-Valéry-Montpellier 3)
CASASSUS, Philippe (Université Sorbonne Paris Nord)
CONNELL, William J. (Seton Hall University, SHU)
DELPECH, François (CNRS)
GARCÍA ARENAL, Mercedes (CSIC)
PUCCI DONATI, Francesca (Università di Bologna)
GIACHINO, Luisella (Università di Torino)
HOUDARD, Sophie (Université Sorbonne Nouvelle)
JORI, Costanza (Université Sorbonne Nouvelle)
LUCAS FIORATO, Corinne (Université Sorbonne Nouvelle)
PECH-PELLETTIER, Sarah (Université Sorbonne Paris Nord)
PEREDA, Felipe (Harvard University)
PEREZ, Stanis (Université Sorbonne Paris Nord)
REDONDO, Augustin (Université Sorbonne Nouvelle)
ROMERA PINTOR, Irene (Universitat de València)
RUIMI, Jennifer (Université Paul-Valéry-Montpellier 3)
TROPÉ, Hélène (Université Sorbonne Nouvelle)
VILLARI, Susanna (Università di Messina)

AVANT-PROPOS

La présente publication fait suite au volume intitulé *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*, paru en 2023¹. Ces deux ouvrages sont issus d'un programme de recherche intitulé « Le sang : représentations symboliques, scientifiques et sociales dans l'Europe moderne (France, Italie, Espagne, xv^e-xviii^e siècles) ». Conçu par Elisabeth Belmas (USPN, IRIS UMR 8156) et Corinne Lucas Fiorato (Sorbonne Nouvelle, LECOMO — EA 3979), il fut présenté, dans sa première étape, en 2017 à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord et au Campus Condorcet, puis, dans la seconde, en 2018, à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle-Paris (CIRRI — Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne / LECOMO — Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale). L'origine de cette collaboration fructueuse fut un colloque international qui s'est tenu en février 2016, dans le cadre d'un programme IDEX de la Sorbonne Nouvelle sur « Métiers et professions dans l'Europe des xv^e-xviii^e siècles » ; organisé par Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato et Jennifer Ruimi, il était titré *Métiers liés au sang dans l'Europe des xv^e-xviii^e siècles*. Le présent volume est constitué principalement des textes des travaux

1 BELMAS Élisabeth, JORI Costanza, LUCAS FIORATO Corinne, PECH-PELLETIER Sarah, PEREZ Stanis, RUIMI Jennifer, TROPÉ Hélène (éd.), *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*, Dijon, Orbis Tertius, coll. EMOTEM, 2023. Disponible en ligne : <<https://editionsorbistertius.com/emotem/244-figures-du-sang-dans-l-europe-moderne-symboles-sciences-societes.html>>.

présentés lors de cette rencontre, auxquels s'en sont ajoutés d'autres, issus des quatre ateliers organisés dans le cadre de ce programme.

La première partie du présent ouvrage porte sur les pratiques et les polémiques professionnelles liées au sang.

La seconde concerne les regards extérieurs (images, récits, spectacles) sur divers métiers du sang.

Nous remercions chaleureusement le Campus Condorcet et la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, ainsi que le laboratoire LECOMO de la Sorbonne Nouvelle d'avoir contribué logistiquement, scientifiquement et financièrement à ce programme de recherche collectif. Nous remercions également l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186) de l'université Paul-Valéry Montpellier-3, pour sa contribution scientifique à l'élaboration de ce volume.

INTRODUCTION

SANG ET MÉTIERS DANS L'EUROPE MÉDITERRANÉENNE
DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES

Costanza JORI

Université Sorbonne Nouvelle / LECOMO

Corinne LUCAS FIORATO

Université Sorbonne Nouvelle / LECOMO

Jennifer RUIMI

Université Paul-Valéry Montpellier 3 / IRCL — UMR 5186

Le goût du sang imprégnait l'ancienne société, violente, cruelle, excessive : de la naissance à la mort, la vue et l'odeur du sang faisaient partie du bagage social et humain de chaque être. Fourches et échafauds, charrettes des bourreaux fumant dans les rues [...], la boucherie des hommes se confondait avec celle des animaux encombrants, égorgés en plein air¹.

Cette description truculente d'un des pionniers des études sur le sang, Piero Camporesi, souligne combien cette substance, humaine ou animale, était au cœur d'un certain nombre d'activités essentielles à la vie de la cité dans l'Europe romane de la première modernité.

De nombreuses sources montrent de façon concordante combien la vue de ce fluide, sans perdre pour autant son caractère saisissant voire effrayant, était familière au sein même de l'espace public.

Si le sang a suscité un très grand intérêt dont témoigne la floraison de publications et manifestations scientifiques dans les vingt ou trente dernières années, c'est qu'il se situe à la croisée de multiples champs de recherche : histoire des pratiques et de la pensée médicales, histoire religieuse, socio-politique et de la justice, histoire de la sensibilité et, bien entendu, histoire de la littérature, du théâtre et des arts figuratifs. Ce domaine constitue un champ d'investigation

1 CAMPORESIO Piero, *La sève de la vie. Symbolisme et magie du sang*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 27.

riche et fécond qui a donné lieu à de nombreuses études monographiques portant sur des auteurs, des artistes ou des courants esthétiques spécifiques. Concernant le rapport au travail, une importante historiographie critique a permis d'enrichir notre connaissance sur les pratiques, discours et figurations liés à des secteurs professionnels spécifiques, souvent circonscrits à des périodes et à des aires géographiques et culturelles ponctuelles.

Le croisement interdisciplinaire entre sang et activités professionnelles a été en revanche assez peu étudié.

Faire dialoguer sur ce double objet d'étude des spécialistes de différentes aires culturelles au sein de l'Europe romane d'Ancien Régime permet de dégager une trame de continuités, variations et ruptures et de donner du relief à certaines spécificités. Par exemple, celles-ci peuvent être géopolitiques. Ainsi, le genre encyclopédique sur les métiers de source espagnole ne semble se développer qu'à partir du XIX^e siècle. Jusqu'alors, on trouve des traductions, ou plutôt des adaptations de provenances étrangères comme par exemple en 1616, la parution par Cristobal Suárez de Figueroa d'une version en castillan de l'édition de 1589 de *La piazza universale* de Tomaso Garzoni². Toujours en Espagne, la promulgation de statuts de pureté du sang a eu une incidence plus forte qu'en France ou en Italie sur toute une série de pratiques et identités professionnelles (médecins, nourrices...) jusqu'au XVII^e siècle. Dans la sphère médicale, si les dissections sont autorisées et encadrées en France, et plus encore en Italie avec la mise en place des théâtres de dissection, elles sont en revanche officiellement interdites en Espagne et le seront jusqu'au XVIII^e siècle ; plus en général, certaines villes et universités italiennes (Bologne, Padoue...) ont joué un rôle pionnier dans

2 SUÁREZ DE FIGUEROA Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida de toscano, y parte compuesta por el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*, Madrid, Luis Sánchez, 1615. Édition moderne : Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, ed. Jalón Mauricio, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, 2 vol. Pour les suppressions, ajouts et manipulations du traducteur, voir ARCE MENÉNDEZ Ángeles, « Suárez de Figueroa y su versión de la *Piazza universale de Garzoni* : entre texto y paratexto », *Cuadernos de Filología italiana*, 2008, 15, p. 93-124.

l'essor de l'anatomie, de la chirurgie au XVI^e puis de la céroplastie au XVIII^e siècle. Par ailleurs, en France, les effets des exécutions lors de l'épisode révolutionnaire sur les pratiques, statut et imaginaire social du bourreau furent tout à fait spécifiques. Enfin, songeons à l'importance des conceptions novatrices du travail dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert dont la diffusion fut inégale dans les pays voisins plus ou moins perméables au mouvement des Lumières.

Sur les activités examinées, quelques remarques s'imposent d'emblée en rapport avec le lexique. Pour ce qui concerne le sang, s'il est vrai que les écrits, notamment médicaux, encore rédigés en latin, exploitent la polysémie de *sanguis* et de *cruor*, les textes en langues vernaculaires, à partir du XVI^e siècle, augmentent notablement et recourent à peu près toujours à un seul mot : sang, *sangue*, *sangre*, selon la langue considérée. Il en est tout autrement pour les termes qui désignent le concept de travail, car les vocables en français, comme en italien et en espagnol, sont extrêmement instables et varient selon les époques et les contextes. Deux exemples :

Mais après les sciences et les disciplines libérales viennent les arts mécaniques, en grand nombre considérés dignes et honorables, mais dont certains sont jugés par chacun manifestement critiquables. [...] c'est donc chose honorable d'avoir connaissance et des sciences et des disciplines et aussi des arts mécaniques. Et encore que certains soient vils et infâmes, néanmoins ils illustrent par leur bassesse les autres qui sont plus nobles, tout comme les nuages font paraître plus éclatants les rayons du soleil qui percent quand même leur voile ténébreux³.

Ainsi s'exprimait en 1585 Tomaso Garzoni, dans *La place universelle de toutes les professions du monde* (*La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*), l'une des premières encyclopédies sur le monde du travail, qui circula dans l'Europe romane de l'époque baroque en diverses traductions et adaptations.

3 GARZONI Tomaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Cherchi Paolo et Collina Beatrice, Torino, Einaudi, 1996, 2 vol.

Environ deux siècles plus tard, cette fois en France, on lit dans la célèbre encyclopédie de Diderot et d'Alembert, *Dictionnaire raisonné des sciences et des arts* (1751-1772) :

En examinant les productions des arts on s'est aperçu que les uns étaient plus l'ouvrage de la main que de l'esprit. Telle est en partie l'origine de la prééminence que l'on a accordée à certains arts sur d'autres, et de la distribution qu'on a faite des arts en arts libéraux et arts mécaniques [...]. Cette distinction, quoique bien fondée, a produit un mauvais effet en avilissant des gens très estimables et très utiles, et en fortifiant en nous je ne sais quelle paresse naturelle, qui ne nous portait déjà que trop à croire, que donner une application constante et suivie à des expériences et à des objets particuliers, sensibles et matériels, c'était déroger à la dignité de l'esprit humain [...]. Les arts libéraux se sont assez chantés eux-mêmes ; ils pourraient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les arts mécaniques⁴.

Énoncés dans deux contextes spatio-temporels différents, ces textes mettent en évidence la diversité des mots pour désigner les activités professionnelles : *discipline*, *sciences*, *arts*, *art libéral*, *art mécanique*. Garzoni, dans le titre de son livre, élimine le mot *métier* (*mestiere*) et n'insère pas le mot *sciences*, contrairement à l'une de ses principales sources, Leonardo Fioravanti qui, lui, intitulait son ouvrage *Le miroir des arts et des sciences* (1564). Quant à Diderot et d'Alembert, dans le titre de leur encyclopédie, ils ne font pas figurer le mot *profession*, mais en revanche associent *sciences* et *métiers*. L'historien d'aujourd'hui est ainsi gêné lorsqu'il doit désigner un objet d'étude qui, selon les périodes, les contextes, les temps, les circonstances, les auteurs, se décline de diverses manières au plan des signifiants, et donc aussi des signifiés. Car ces flottements terminologiques sont loin d'être des caprices stylistiques d'auteurs et des

4 DIDEROT Denis, article « Arts », in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780, 17 vol. vol. 1, p. 713b-717b.

ondoiments synonymiques. Ils sont un symptôme de fluctuations profondes et de hiérarchies mouvantes qui touchent l'image des activités évoquées et plus particulièrement de celles qui concernent le sang.

Ce que, pour l'heure, on appellera donc prudemment *activités professionnelles* liées au sang correspond à des secteurs (pas seulement en rapport avec ce qui relève de la santé du corps) qui, au fil du temps, furent l'objet de transformations, involutions, évolutions particulièrement importantes.

Les flottements lexicaux évoqués renvoient comme on le sait à une très vieille histoire qui, nous rappelle Jacques Le Goff, toucha d'abord le rejet du travail, méprisé dans le monde féodal ; puis, sous la pression du développement urbain, et l'opulence qui en découlait, devint le conflit séculaire entre les arts libéraux et les arts mécaniques dont rendent compte nos deux encyclopédistes, Garzoni tentant — à reculons, pourrait-on dire — de valoriser les arts mécaniques et Diderot et d'Alembert, deux siècles plus tard, dénonçant avec véhémence la réputation mensongère de bassesse dont les arts mécaniques sont victimes et réclamant ironiquement leur réhabilitation et leur célébration.

Le tabou du sang, archaïque et primitif, préchrétien, imprégnant les mentalités médiévales, expliquerait en partie la dépréciation qui frappe certains de ces métiers : « s'il joue surtout contre les bouchers et les bourreaux, il touche aussi les chirurgiens, les anatomistes et les barbiers, ou apothicaires pratiquant la saignée — tous plus durement traités que les médecins ; il atteint enfin les soldats⁵ ».

À partir de la Renaissance, le sang devient une matière au carrefour de bouleversements spectaculaires dans la hiérarchie des professions et métiers dans lesquels il est impliqué. Les raisons de ces secousses sont multiples : d'une part les guerres d'Italie, à partir de 1494, dont les effets sanglants des armes à feu stupéfièrent ; d'autre part le fort développement de l'imprimerie joua son rôle qui contribua à l'essor des sciences grâce à une diffusion des informations plus

5 LE GOFF Jacques, « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 89-103.

ample qu'auparavant auprès d'un public plus vaste et plus diversifié. Le schisme protestant intervint aussi, qui rejeta la transsubstantiation, considérant qu'il n'y pas de changement de substance du sang christique en vin, remettant ainsi en cause certains *topoi* concernant la symbolique du sang ; s'ensuivirent les réactions contre-réformistes avec une exaltation accrue du dogme de l'Eucharistie valorisant à l'extrême les cultes du sang christique et des martyrs.

Dans ce cadre historique, on est loin de voir apparaître une trajectoire continue, linéaire et homogène ⁶. Et si les études de cas qui seront exposés s'inscrivent dans de grandes tendances, les gestes, les statuts et les spécialisations varient dans les trois pays selon des rythmes différents et irréguliers, parfois indéfinis. Enfin, au siècle des Lumières, seules quelques ambiguïtés sont levées notamment dans la hiérarchie héritée du passé entre les savoirs livresques et les pouvoirs de la main, mais le sang a bien du mal à s'affranchir de la charge symbolique ambivalente déjà évoquée qui lui est associée depuis des temps immémoriaux.

Le sang est apparu dans les contributions comme un véritable révélateur de transformations professionnelles en cours. Il fonctionne comme un marqueur de l'évolution des identités et des relations entre les corps de métiers, notamment ceux liés à la santé ; il permet de voir bouger les lignes dans leurs hiérarchisations ; il révèle comment les profils socio-professionnels, mais aussi et peut-être surtout leurs stéréotypes, se reçoivent à travers des oppositions et des rivalités dans la délimitation des champs de compétences, mais aussi par le biais de collaborations, échanges, convergences, circulation de savoirs : ce qui permet, au gré des contextes, de voir se renouveler les pratiques, les *topoi*, selon les regards soit internes, soit externes et donc, parfois, de dépasser les anciens clivages.

Si toute trace du passé n'est forcément que représentation exprimée par signes linguistiques et/ou iconiques ou comptables, il existe

6 « La discontinuité, c'était ce stigmate de l'éparpillement temporel que l'historien avait à charge de supprimer de l'histoire. Elle est devenue maintenant un des éléments fondamentaux de l'analyse historique ». FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16.

néanmoins des degrés différents de proximité / éloignement sémiotiques dans ces traces. Les planches du *De humani corporis fabrica* de l'anatomiste Vésale, ou les gravures du *Barbiere* du barbier Tiberio Malfi ont une valeur documentaire dénotative plus forte qu'un dessin (1569) du peintre Bartolomeo Passerotti représentant une séance de dissection présidée par Michel-Ange. Il en est de même quand on considère l'objet d'étude « boucher » : les peintures d'Annibale Carrache, figurant des boucheries à la fin du xvi^e siècle, et leur forte charge connotative, offrent des résonances intéressantes par rapport à certaines règlementations urbaines à Bologne sur les normes d'abattage des bovidés au xiv^e siècle. Les similitudes, tout comme les écarts peuvent avoir un intérêt heuristique.

Compte tenu de la charge des imaginaires que véhicule le sang, il est apparu fructueux d'adopter ce critère de *distance* (pas forcément chronologique ou géopolitique) dans l'ordre des contributions en réunissant d'abord les études de cas qui s'appuient sur des documents relativement proches, parfois internes (de médecins parlant de médecine par exemple) par rapport aux métiers examinés. Puis d'aborder des documents dont les distances par rapport au binôme sang/métier sont plus éloignées, plus indirectes mais tout aussi fécondes par rapport à la problématique.

I. Au xvi^e siècle en Italie, les débats sur les pratiques professionnelles anciennes et nouvelles concernant la santé et le corps vont bon train, très animés, souvent polémiques, comme l'illustrent deux sommes encyclopédiques sur les métiers, examinées par Corinne Lucas Fiorato : l'une (1564) de Leonardo Fioravanti, chirurgien et médecin écrivant sur ce qu'il vit et expérimente au quotidien ; l'autre, de Tomaso Garzoni, abordant les métiers du sang de l'extérieur puisqu'il est polygraphe, prolifique écrivain et chanoine de Latran. Fioravanti étant l'une de ses sources documentaires, l'étude comparée des chapitres des deux hommes sur les bouchers, anatomistes et chirurgiens permet de saisir leurs divergences ainsi que leurs convergences. Elle rend compte de la richesse des confrontations d'idées entre un praticien qui doit croiser, par l'expérience sur le terrain, traditions et innovations ; et un lettré qui véhicule à la fois

les traditions, les informations du présent et les stéréotypes en voie de transformation de son époque face à des changements majeurs.

Dans ce cadre, la saignée constitue évidemment un objet d'étude privilégié. Sur ce procédé thérapeutique, alors au cœur de l'art médical occidental, plusieurs articles centrés sur les XVII^e et XVIII^e siècles en France et en Italie, montrent combien les frontières entre métiers de barbiers, médecins et anatomistes sont alors poreuses et tendent peu à peu à se modifier. *Il barbiere* (1626), examiné par Carlo Alberto Girotto, est un traité en langue vulgaire sur un métier peu valorisé socialement, qui illustre le phénomène d'autopromotion et de valorisation, voire d'ennoblissement d'une catégorie professionnelle qui touchait physiquement au sang, contrairement à nombre de médecins. La grande qualité éditoriale de l'ouvrage, orné de gravures raffinées sur bois visualisant le réseau veineux et artériel, témoigne de cette aspiration, de même que les prescriptions touchant à l'emploi des lancettes, ou à la localisation des ponctions ou énonçant des normes d'hygiène nécessaires. Ce n'est du reste pas un hasard si l'on émet l'hypothèse d'une éventuelle collaboration éditoriale du barbier avec Marco Aurelio Severino, professeur réputé d'anatomie et de chirurgie à l'Université de Naples, dans le climat de bouillonnement intellectuel caractéristique de l'époque, autour de l'Accademia degli Oziosi.

Dans un tout autre contexte, à la cour de Louis XIV, Stanis Perez, croisant écrits de praticiens (comme Pierre Dionis) et archives, analyse les protocoles qui réglementent les saignées du roi et de sa cour. *Cruor* et *sanguis* ici se conjuguent, d'où les coûts onéreux des interventions qui varient à la fois en fonction du rang des soignants et de celui des patients, soulignant l'ordre pyramidal strict qui structure la cour. Ce qui s'exprime aussi par le fait que seul le chirurgien du roi soit autorisé à toucher son corps, toutefois seulement sur ordonnance de son médecin. La main obéit encore à la plume, mais ses compétences spécifiques semblent désormais affirmées au plus haut niveau. Ces protocoles rendent compte des polémiques sur la saignée (alimentées par Saint-Simon ou la princesse Palatine) entre traditionalistes et modernistes, ces derniers obtenant notamment, au tournant des années 1660, que l'art de la saignée s'affranchisse du discours astrologique.

La découverte de la circulation sanguine, attribuée à Harvey (*Motu Cordis*, 1628), joua son rôle dans ces remous en tous genres qui secouent les métiers du sang. Isabelle Coquillard examine aussi l'état des polémiques désormais récurrentes dont la saignée est un élément déclencheur. On n'est plus à Versailles, mais à Paris, au XVIII^e siècle. Les docteurs régents de la faculté, s'interrogeant sur les différents types de saignées et leurs localisations, imposent une forme de contrôle sur cet acte thérapeutique face aux chirurgiens/barbiers traités comme de simples exécutants ou face à des médecins aux positions jugées peu orthodoxes. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les contrôles sur la phlébotomie portent en revanche sur les médecins prescripteurs eux-mêmes. Cet infléchissement, opéré en partie sous la pression des patients, atteste une évolution des sensibilités et des approches, grâce à des médecins comme Lieutaud ou Leroy, qui dans leurs traités préconisent d'adapter la prescription à la pathologie spécifique du patient, ce qui est nouveau. Là, c'est autour de la relation médecin / malade que le rapport au sang apparaît comme le marqueur d'une évolution des pratiques et des mentalités.

Entre le milieu du XVII^e siècle et la première moitié du siècle suivant s'affirment par ailleurs de nouvelles spécialisations professionnelles analysées par Elena Taddia : l'anatomiste céroplaste, qui apparaît d'abord en Hollande et en Italie (Padoue et Bologne), est l'héritier du développement de cette science durant la Renaissance. L'invention des injections de cire endovasculaire après vidange des vaisseaux, facilite une meilleure connaissance de la circulation sanguine et du réseau veineux et artériel. Ces avancées des savoirs expérimentaux et des techniques permettent également l'affirmation d'une figure aux compétences toujours plus spécialisées : le médecin légiste. Ainsi, l'autopsie des corps de nouveau-nés introduit des innovations conséquentes dans le domaine de la médecine légale, notamment pour les cas de soupçon d'infanticide maternel. Et l'on voit là encore la corrélation entre pratiques médicales et évolutions des mœurs.

Les débats, querelles, concurrences, promotions de certains métiers par rapport à d'autres, varient en fonction des temps, des lieux et des innovations scientifiques, mais l'un des paramètres multi-formes concerne avant tout la sphère religieuse et, plus généralement

la charge symbolique ambivalente du sang qui touche entre autres la pureté ou l'impureté du sang.

En Espagne, celui-ci s'inscrit dans une vieille tradition ethno-religieuse. Hélène Tropé, à partir de textes de législation anciens sur la pureté du sang, retrace les recyclages que l'on fait de ces statuts destinés à conserver un sang pur, notamment dans l'exercice de la médecine. Elle montre combien l'histoire des juifs est liée à celle des rois d'Espagne depuis le ^{XII}^e siècle : plusieurs grands médecins juifs convertis furent au service de la famille royale. C'est à partir du ^{XIV}^e siècle que des lois visent à exclure médecins juifs et morisques, soupçonnés de vouloir nuire aux chrétiens. Au ^{XVII}^e siècle enfin, le lien est fait plus nettement entre le sang et la pureté morale, entraînant de nombreux pogromes visant les juifs. Après les juifs, ce sont les morisques qui sont visés — et exclus — à leur tour. Si ceux-là furent éloignés, sinon chassés du pays, haïs parfois par le peuple, ils restèrent pourtant recherchés par une petite élite en quête de médecins expérimentés. Ces lois d'exclusion religieuse procèdent sans doute d'une querelle entre « vieux-chrétiens » et « nouveaux-chrétiens » en quête de privilèges. Cet idéal nobiliaire de pureté du sang contamine durablement l'imaginaire collectif.

La marque d'impureté des savoirs médicaux peut aussi être d'ordre socio-religieux. Sarah Pech-Pelletier examine l'allaitement dans l'Espagne des ^{XVI}^e-^{XVII}^e siècles. Les travaux de l'anatomiste Juan Valverde de Hamusco (1556), disciple de Vésale, qui auraient pu modifier l'approche traditionnelle de l'allaitement n'ébranlèrent pas les vieilles certitudes associant à la physiologie une forme de hiérarchie sociale et morale. On croyait que dans les seins s'opérait une alchimie qui faisait du lait un « sang blanchi » ou un « sang très cuit ». Issu d'une même substance, l'allaitement apparaissait dès lors risqué lorsqu'il était assuré par une nourrice. Le sang-lait de celle-ci risquait d'effacer celui de la mère, d'où le rejet des nourrices d'origine converse ou morisque afin de ne pas porter atteinte à la pureté des lignages. Les médecins martelant que le lait était un vecteur de transmission des vices et des vertus, il importait aussi pour les parents de tenir compte du tempérament de la nourrice, le lait créant une situation de maternité symbolique qui aurait pu supplanter la maternité biologique.

Le sang a un effet décisif sur d'autres activités féminines liées à l'impureté du flux menstruel qui est à mettre en lien avec les interdits ancestraux comme ceux du Lévitique indiquant qu'une femme qui a ses règles est impure pendant une semaine : interdits restés en suspens dans l'imaginaire collectif. Claudia Pancino, notamment à partir de minutes de procès pour sorcellerie, étudie la question des sortilèges menstruels pratiqués en France (principalement Bologne), comme à-côtés rentables pour certaines femmes pauvres (servantes ou prostituées). Elle montre précisément à quel point les règles des femmes constituent le lieu d'un danger, susceptibles d'être utilisées à des fins de sorcellerie, pour tromper les hommes et se les attacher (sentimentalement) malgré eux, au cours de sortes de parodies blasphématoires traquées par les Inquisiteurs. Ces « baptêmes du sang menstruel » font alors l'objet d'un détournement du rite baptismal en tous points conforme à la liturgie chrétienne, mêlant dans un même mouvement le sang sacré issu du Christ et le sang impur hérité d'Ève.

Au tournant des xvii^e et xviii^e siècles, cependant, certains dépassent le préjugé de l'impureté du sang féminin : au plan médical, et non plus magique, le médecin Nicolas Chambon de Montaux, qu'étudie Jean-Christophe Abramovici, se présente comme étant tout entier dévoué à soulager les femmes de leurs divers maux. Qu'ont en commun ces maux sinon le fait de tous être articulés autour de la question du sang ? Du sang qui s'écoule chaque mois, se répand lors de l'accouchement, s'arrête de couler à la ménopause, créant alors maints dysfonctionnements : autant de fluides, certes non plus considérés comme impurs, mais comme lieu d'un secret, d'un mystère du vivant. Tendü entre démarche empiriste et esprit de système, Chambon, qui s'inscrit dans un rapport de collaboration avec les chirurgiens, réserve la saignée à quelques cas restreints d'accidents post-partum, conçoit les règles comme une « saignée naturelle » et décrit de façon minutieuse les variations et les différents états du fluide en fonction de l'âge et de la santé des patientes.

L'impureté touche aussi la figure du boucher sur lequel la bibliographie critique récente est riche. Appartenant à un art mécanique socio-économiquement très influent en France comme en Italie dès le Moyen Âge, il est toutefois, malgré la puissance de ses

corporations, stigmatisé comme exerçant un métier vil, brutal, corrompu par un contact constant avec le sang animal et par son goût pour l'argent.

Rossella Rinaldi et Francesca Pucci suivent l'évolution des activités liées à l'abattage et à la consommation de viande dans les grandes villes italiennes entre XIV^e et XVI^e siècle et plus ponctuellement en zone rurale. Les sources iconographiques, la littérature agronomique, les statuts de corporations et les législations urbaines analysées à la loupe restituent en creux l'image d'un métier dont les gestes et le savoir-faire sont de plus en plus encadrés et réglementés en termes de normes hygiénico-sanitaires ou de politique de contrôle des prix. Techniques d'abattage et de découpe, outils pour la saignée ou la pesée afin d'éviter les fraudes, espaces de travail font l'objet de prescriptions et de descriptions méticuleuses. La préoccupation concernant la gestion des déchets sanguins par les autorités urbaines de diverses villes, édictant des normes toujours plus rigoureuses (valables pour les bouchers mais aussi équarisseurs, tanneurs, barbiers), laisse entrevoir une part d'ambivalence derrière la crainte persistante de pollutions et infections. On peut y déceler, en filigrane, le souci d'ordre moral et esthétique de préserver le « décorum » de la ville, d'éloigner la vue du sang des édifices emblématiques du pouvoir. On observe aussi l'émergence et la spécialisation progressive, avec des variations régionales, de nouvelles pratiques culinaires, et de tout un ensemble de nouveaux professionnels de la gastronomie, autorisés à confectionner et faire commerce de viande transformée à partir de son sang. Pensons aux boudinières et aux tripeuses ! Ainsi, le métier de boucher permet de retracer les conséquences de l'interdit religieux consistant à manger du sang et son abandon progressif.

II. Les croisements entre les documents sur les pratiques et sur les représentations imaginées qu'elles engendrent sont infinis et mettent en évidence l'intérêt évident que présentent de nouvelles explorations. Le sang, en effet, suscite nombre d'images littéraires et figurées qui jouent un rôle fondamental dans la construction de *topoi* professionnels, de même qu'à l'inverse, les lieux communs sur les professions influencent les représentations littéraires et artistiques, ces dernières étant à la fois les reflets d'un imaginaire et des facteurs qui

réactivent et renforcent des stéréotypes professionnels déjà ancrés dans la société.

L'idéal nobiliaire de pureté du sang, examiné précédemment dans des documents entre autres de législations, resurgit dans la figure du *picaro*, étudiée par Cécile Bertin-Élisabeth qui montre que ces personnages exercent tous des métiers liés au sang et sont tous en quête de reconnaissance. Les récits picaresques commencent invariablement par l'épisode d'une naissance proprement ignoble, souillée, impure ; les activités professionnelles de la famille du personnage sont marquées négativement par le sang, du barbier au bourreau ; et cela entre en résonance avec l'ascendance du personnage qui n'est pas anciennement chrétienne. Pourtant, c'est bien en exagérant ces représentations de la peur du sang et de la souillure qu'elle engendre que les auteurs mettent en évidence certaines formes d'exclusion. La figure littéraire du *picaro* révèle ainsi toutes les inquiétudes, tous les tabous d'une Espagne marquée par les statuts de pureté de sang.

Le boucher — on revient à lui — fait partie de ces professions modelées par l'imaginaire du sang. Ismène Cotensin met l'accent sur l'importance de la peinture dans la construction de l'identité socio-professionnelle des bouchers, qu'illustrent par ailleurs certains vitraux décorant les chapelles des cathédrales en Italie et en France dès le xv^e siècle (vitraux des corporations de bouchers à la collégiale de Sémur en Auxois, etc.). Elle interroge plus précisément la question de l'ellipse visuelle de l'écoulement du sang par l'abattage dans les deux tableaux qu'Annibale Carracci, proche par des liens de parenté des corporations de bouchers, consacre à leur activité à la fin du xvi^e siècle. Ces scènes de genre, riches en détails sur les outils, les gestes, les habits du métier (dont le tablier immaculé) brillent par l'occultation du sang trivial de l'animal, sans doute dans une perspective de promotion de la noble dignité du boucher, évacuant la brutalité de la mise à mort. Cette invisibilité du sang se lit également comme une conséquence des prescriptions post-tridentines réservant la représentation picturale du fluide aux scènes de martyr et de crucifixion. La figure du boucher se mêle parfois à celle du bourreau et Vincent Jolivet insiste sur la confusion des rôles et des emplois en examinant des figures de chirurgiens cruels dans l'œuvre de Sade, tantôt bourreaux, tantôt bouchers. Les victimes innocentes subissant

leurs méfaits sont alors estropiées, découpées, ouvertes, puis inondées de sperme. Le sang qui coule — et la douleur de l'opération qui y est associée — provoquent alors une excitation sexuelle intense chez ces praticiens. Le morcellement du corps humain déchiqueté à dessein se rapproche ainsi de la découpe du boucher : méthodique et implacable, mais tandis que le sang des bouchers est sciemment dissimulé dans ses figurations, il coule à foison dans les descriptions littéraires de Sade.

C'est aussi ce que rapporte Cécile Berger, analysant le théâtre de Gozzi : *gore* avant l'heure, ce théâtre de la cruauté multiplie les allusions au sang, qui sont tout autant de présages néfastes pour les personnages aux destins tragiques. Baignant dans le sang, mais adoptant parfois une certaine forme de distance comique, les scènes *gozziennes* suscitent alors à la fois rire et effroi chez les spectateurs. Les bourreaux de fiction font ainsi écho aux bourreaux bien réels opérant lors de scènes d'exécution vénitienes ; et le dispositif théâtral, comme l'a montré Christian Biet pour le théâtre français des XVI^e-XVII^e siècles, devient une imitation de l'échafaud. Un autre élément est important : Gozzi ne cherche pas à montrer le sang dans son versant mortifère, mais au contraire comme un fluide vital, et l'on retrouve du reste une idée similaire à propos des tableaux — plus anciens — de Carracci.

Comme l'a bien fait comprendre Machiavel, l'Église chrétienne a l'art d'associer le spirituel et le matériel ; on pourrait ajouter qu'elle a formidablement su lier l'écrit et le visuel (Albert Le Grand, promoteur de l'image comme Bible des ignorants). De ce fait, le sang christique, et l'usage que l'on en fait lors des occasions rythmant la vie publique des catholiques, sont fondamentaux.

On voit combien dès le XV^e siècle, arts figuratifs et anatomie sont étroitement imbriqués, combien les nombreux métiers du spectacle s'unissent pour concevoir des cérémonies religieuses grandioses exaltant le sang de Jésus ou celui des martyrs, combien les exécutions publiques nécessitent de professionnels.

La question de la visibilité/invisibilité du sang, très présente au niveau des pratiques et de la réglementation de l'espace public dès le Moyen Âge, traverse donc également tout le champ de la représentation artistique, littéraire et bien entendu spectaculaire des métiers

en rapport avec la substance sanguine, témoignant de la persistance de son épaisseur problématique et symbolique entre Renaissance et Lumières.

Jennifer Ruimi s'intéresse ainsi à la représentation des bouchers en France au XVIII^e siècle. Elle montre combien les textes de tout type, et en particulier ceux des moralistes comme Mercier, dressent tous un portrait cruel des bouchers : ceux-ci seraient violents, luxurieux, bestiaux, en somme des êtres barbares teints du sang des bêtes qu'ils tuent. Pourtant, les bouchers forment à ce moment-là une corporation puissante et prospère et la viande est un objet de grande consommation. Cette mythologie cruelle est à mettre en relation avec le combat des penseurs contre la présence des tueries en ville. La nécessité de placer des abattoirs hors de la cité est ainsi régie par deux arguments : l'argument hygiéniste (que faire des déchets animaux et du sang qui maculent les rues ?) mais aussi l'argument moral. En effet, regarder le sang couler, pensent les hommes du XVIII^e siècle, est susceptible de souiller l'âme des spectateurs. Si l'on ne peut se passer de la consommation de viande, du moins peut-on agir pour ne plus *voir* le sang.

C'est tout l'inverse qui se produit dans la corrida. Le métier de torero à cet égard est également exemplaire, car c'est l'un de ceux qui condensent les ambivalences des métiers du sang. L'Ibérie ressemble à une peau de taureau, écrivait déjà Strabon, comme le rappelle Juan Manuel Ibeas Altamira, qui retrace l'historique de cette activité dont les enjeux anthropologiques, politico-économiques, religieux se dévoilent de manière exceptionnelle dans l'œuvre de Goya. Les images du peintre évoquent les gestes, les armes, les rituels, variant selon les époques, de cette danse mortuaire qui illustre la complexité de l'héroïsme tragique à fois de l'homme et de la bête. Ce spectacle, coûteux à tous égards, fortement hiérarchisé (dans l'arène, les hommes à pied sont du peuple et ceux à cheval, de la noblesse) crée un instant une cohésion entre les classes. Mais Goya, sensible, en homme des Lumières, nous oblige aussi, par ces dessins, gravures et peintures, à faire face à notre barbarie.

C'est encore Goya, l'Aragonais, qui exprime son rapport au sang dans l'article que lui consacre Lydia Vázquez. Elle examine les nombreux dessins préparatoires sur les sujets les plus sanglants

qu'il aborde, adaptant ses outils de travail aux thèmes figurés. Entre crayon, fusain, craie, etc., il choisit la sanguine pour représenter ceux qui sont les plus fortement liés à la sauvagerie. Recourant à la symbolique des couleurs, il joue sur les contrastes entre la blancheur des victimes et le rouge des bourreaux. La sanguine, qu'il utilise pour figurer la fureur extrême, dans la *Tauromachie* ou les *Désastres*, ne partage-t-elle pas quelques-unes de ses composantes chimiques avec le sang dès lors qu'elle est produite à partir de l'hématite, espèce minérale composée d'oxyde de fer ? Même en-deçà du trait, des ombres et des lumières, le peintre peut rendre compte de la fureur sanguinaire du monde tel qu'il le perçoit, et le vit.

Si la dimension religieuse était présente dans les corridas, entre autres parce qu'à une certaine époque, l'Église offrait des indulgences à qui y participait et parce que les revenus lucratifs de ces spectacles revenaient en partie aux œuvres charitables, d'autres cérémoniaux publics, plus pacifiques, organisés par les congrégations religieuses, nécessitaient des infrastructures et compétences professionnelles tout aussi nombreuses et élaborées. Les liens entre métiers, sang et religion apparaissent tout d'abord de façon évidente dans les célébrations religieuses.

Costanza Jori montre à quel point le rituel napolitain consistant à exposer le sang miraculeux de San Gennaro mobilise toute une série de métiers liés à la ville et aux spectacles (où convergent arts libéraux et mécaniques). Auteurs, acteurs, peintres, scénographes, dramaturges sont tous engagés dans la volonté de mettre en scène le prodige de la liquéfaction du sang de San Gennaro, gage de la bienveillance du saint envers la ville : cette dimension spectaculaire, encadrée par les autorités politiques et institutions ecclésiastiques, culmine à l'âge baroque. La comparaison entre deux ouvrages dramaturgiques consacrés à la vie, la mort et les miracles du martyr, de Luigi Joele (1645), puis d'Andrea Perrucci (1704), permet de réfléchir à la façon dont le précieux sang est donné à voir dans le contexte d'une pratique de théâtre de collège, ou d'un spectacle payant : tantôt verbalement magnifié par de chatoyantes *ekfrasei* et de précieuses métaphores marinistes, tantôt directement matérialisé sur scène, aux yeux des spectateurs, grâce au savoir-faire des « faiseurs de feintes » et peintres scénographes. Point intéressant : l'origine légendaire du

sang de San Gennaro provient des gouttes de sang prélevées par la nourrice du futur saint sur sa tête décapitée. Or, le motif du linge venu éponger le sang de l'homme décapité resurgit dans l'article consacré aux reliquaires hématiques au XVII^e siècle. Analysant différentes formes de discours (chroniques, récits, dialogues fictifs), Sophie Houdard souligne le caractère très particulier du sang versé par le bourreau et évoque le désir du peuple de conserver, voire de boire le sang des condamnés exécutés. Si le supplice joue un rôle expiatoire vis-à-vis de Dieu et garantit le bon fonctionnement de l'État en affirmant le pouvoir royal, la constitution de ces reliquaires hématiques met en évidence le statut sacré du sang et fait écho au sang du Christ. Dès lors, les personnes dont on recueille le sang sont présentées, de façon topique, comme des victimes sinon comme des martyrs, et les lieux communs hagiographiques des récits de condamnation acquièrent ainsi une fonction de propagande. Sacralisé, ou au contraire considéré par certains comme le signe d'une superstition populaire, le sang des suppliciés apparaît alors comme le lieu d'une ambivalence symbolique.

La résonance christique du sang est également présente dans la contribution d'Alain Cantillon à propos des *Pensées* de Pascal et des tableaux de Philippe de Champaigne, tous deux proches de Port-Royal. Si Blaise Pascal et Philippe de Champaigne n'ont pas exercé à proprement parler d'activités professionnelles liées au sang, précise l'auteur, ils ont largement évoqué cette substance : Pascal en parlant du sang tant d'un point de vue scientifique que religieux, Champaigne en peignant la souffrance et l'écoulement de gouttes de sang. Chez l'un comme chez l'autre, la question de la relique surgit : Pascal la désigne comme le sujet d'un possible miracle accompli au moyen de la puissance du sang christique ; Champaigne, lui, peint avec sa Véronique une relique qui en cache une autre.

Le sang qui coule, qui ruisselle, que l'on recueille, que l'on expose, dont on transmet le souvenir apparaît alors comme le lien entre ces dernières contributions. De façon singulière, celles-ci étudient des professions surtout issues des arts libéraux : auteurs, dramaturges, penseurs qui se mettent au service d'un sang sacré et rendent compte de son caractère miraculeux.

Tabou, rejet, fascination : les attitudes vis-à-vis des métiers du sang diffèrent, faisant écho à l'ambivalence même de ce fluide associé tant à la mort qu'à la vie. Un point commun réunit cependant toutes les études. Si les activités professionnelles liées au sang semblent nécessaires à la survie de la cité — qu'on se souvienne de la difficulté des moralistes français à résoudre la contradiction entre l'envie de manger de la viande et la critique en règle de la figure du boucher —, elles sont aussi le lieu d'un imaginaire surdéveloppé. Barbiers, médecins, bouchers, bourreaux, etc. : d'autres métiers ont-ils charrié autant de symboles, de signes et de fantasmes que ceux liés au sang ?

PREMIÈRE PARTIE

PRATIQUES ET POLÉMIQUES PROFESSIONNELLES
LIÉES AU SANG

ENCYCLOPÉDISME ET MÉTIERS LIÉS AU SANG :
LEONARDO FIORAVANTI ET TOMASO GARZONI

Corinne LUCAS FIORATO
CIRRI / LECEMO — EA 3979
Sorbonne Nouvelle

Par son principe même, l'encyclopédisme synthétise les connaissances d'une époque dans un domaine donné tout en exprimant opinions et préjugés de ladite époque. Il peut donc être utile d'aborder une recherche sur les métiers liés au sang dans cette perspective générale, avant de mener des études beaucoup plus spécifiques sur le sujet.

Les ouvrages encyclopédiques qui s'inscrivent dans la grande tradition médiévale comme condensés des savoirs — dont le *Speculum maius* du dominicain Vincent de Beauvais (1230-1260) serait un modèle majeur —, se transforment considérablement au fil du temps entre autres du fait d'un accès plus large à la lecture¹. Surtout à partir du XVI^e siècle, ce genre se diversifie énormément dans sa conception même. On le verra en se penchant principalement sur deux sommes conçues de manières différentes, l'une de Leonardo Fioravanti, l'autre de Tomaso Garzoni².

-
- 1 Il y a donc de grandes différences dans l'organisation globale des savoirs telle qu'elle fut compilée au XIII^e siècle et ce qu'elle devient au cours des siècles suivants. Sur le *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, voir PAULMIER-FOUCART Monique, DUCHENNE Marie-Christine, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du monde*, Turnhout, Brépols, 2004. Voir aussi l'Atelier Vincent de Beauvais, Hypothèses, et la riche bibliographie qu'il offre sur l'encyclopédisme médiéval.
 - 2 Tomaso Garzoni, dans son ouvrage encyclopédique sur les métiers et professions cite trois fois Vincent de Beauvais en tant qu'auteur d'une histoire

Il convient de souligner d'emblée, comme le remarquent Paolo Cherchi et Beatrice Collina — éditeurs scientifiques de la version contemporaine que j'utiliserai de l'ouvrage de Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (*La place universelle de toutes les professions du monde*)³ — que les publications de type encyclopédique sur les métiers et professions sont une nouveauté de ce siècle en Italie. Il semblerait que la première soit allemande, le *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1531) de Cornelius Agrippa de Nettesheim (1486-1535, né à Cologne), médecin rebelle, alchimiste, astrologue pratiquant les sciences occultes, protestant. Cette œuvre compte parmi les sources principales de *La piazza*⁴ et l'aurait même peut-être inspirée. Ce qui est sûr, c'est que Garzoni pillait allègrement le *De incertitudine* tout en déclarant honnir son auteur 'sacrilège'⁵. Cette œuvre d'Agrippa, qui niait la prétention des sciences et des arts libéraux et mécaniques à maîtriser le réel, fut, semble-t-il, souvent par réaction, le point de départ de sommes en tous genres sur

universelle. À certains égards, Paolo Cherchi, spécialiste de l'œuvre de Tomaso Garzoni, nuance la nature strictement encyclopédique de *La piazza universale*. Sur ce point, cf. son chapitre « La piazza universale di tutte le professioni del mondo », in *Enciclopedia e politica della riscrittura. Tomaso Garzoni*, Pisa, Pacini Editore, 1984, p. 57-59.

- 3 GARZONI Tomaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di CHERCHI Paolo et COLLINA Beatrice, Torino, Einaudi, 1996. La même année 1996 est sortie une autre édition de *La piazza universale ...*, éd. BRONZINI Giovanni Battista, con la collaborazione di DE MEO Pina e CARCERERI Luciano, Firenze, Olschki, 2 vol.
- 4 CHERCHI P., « Invito alla lettura della *Piazza* », in GARZONI T., *La piazza...*, vol. I, p. XLVII.
- 5 « Tomaso Garzoni a' lettori », in GARZONI T., *La piazza...*, vol. I, p. 10. De la même façon, Garzoni cite « quel profano dell'Agrippa » (« ce profanateur d'Agrippa ! ») comme source fiable de l'un de ses chapitres. Ailleurs, il cite l'ouvrage d'Agrippa, dont il plagie certains passages, en le présentant comme un exemple de livres fallacieux (*falsi*), (*Ibid.*, vol. I, p. 491). On voit bien là que pour le chanoine qu'il est, précaution orthodoxe oblige !

le monde du travail, c'est-à-dire sur les arts dans leur extrême diversité⁶.

Le Bolognais Leonardo Fioravanti (1517-1583) fut lui aussi un lecteur d'Agrippa, lui aussi médecin contestataire de la médecine officielle. Son *Dello specchio di scienza universale* fut publié pour la première fois en 1564 à Venise. Par son titre (*Miroir* en français), cet ouvrage, qui passe en revue soixante-seize professions, porte les traces formelles de la tradition encyclopédique⁷. Dans la biographie fondamentale qu'il lui a consacrée, Piero Camporesi souligne combien ce texte connut une importante diffusion, traduit en anglais et en allemand, ainsi qu'en français⁸. Son succès fut particulièrement vif en France, traduit par le plus connu des traducteurs de l'époque, Gabriel Chappuy, en 1584, donc encore du vivant de Fioravanti, sous le titre *Miroir universel des arts et sciences*⁹.

6 Propos de CHERCHI P., *Enciclopedia e politica...*, p. 60 ; ainsi que du même, « Invito alla lettura della *Piazza* », in GARZONI T., *La piazza...*, vol. 1, p. 26.

7 L'ouvrage de Fioravanti, par sa structure hétérogène, s'inscrit au plan formel dans la tradition médiévale. Seul le Livre I (p. 1-117) sur les trois concerne les métiers et professions. Le Livre II (p. 120-259) est davantage axé sur les principaux types de savoirs (de la philosophie à la théologie en passant par la politique), mais aussi sur les vices et les vertus, les divers types de gouvernements, de sciences, sur la vie, sur la mort, etc.). Le Livre III (p. 261-312) réunit des chapitres privilégiant ce qui est plus en rapport direct avec les activités de l'auteur : les domaines de la santé (médecine, chirurgie, alchimie) ; ses inventions dans ces secteurs, mais aussi des secrets de types sanitaires, pharmacologiques, diététiques, esthétiques, etc., qu'il a élaborés et/ou appliqués. FIORAVANTI Leonardo, *Dello specchio di scientia universale*, Venetia, Appresso Vincenzo Valgrisi, 1564. On utilisera la version digitale de cette édition italienne à l'adresse suivante : <https://books.google.fr/books?id=eYUNJYeY8FwC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

8 CAMPORESI Piero, « Da Venezia all'Europa », in *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti, medico del Cinquecento*, Milano, Il Saggiatore, 2021 (première édition en 1997 par Garzanti), p. 239-268. Voir aussi MAINARDI Anna, *Dizionario biografico degli Italiani*, 1997, vol. 48.

9 Cette traduction fut rééditée deux ans plus tard par le même imprimeur, Cavellat (Paris, Chez Pierre Cavellat, rue S. Jacques, 1586). J'utiliserai cette seconde impression de 1586, qui est en ligne, pour les traductions des citations,

Fioravanti présente un grand intérêt, car d'une part il se définit comme chirurgien et médecin, disciple du suisse Paracelse (1493-1541, surnommé le « Luther de la médecine »¹⁰, inflexible opposant de la tradition médicale aristotélicienne et galénique). D'autre part, il a acquis une culture humaniste, mais en autodidacte, car il est diplômé en médecine à Bologne seulement à 51 ans, en 1568¹¹. Et ses nombreux ouvrages en rapport avec la médecine furent rédigés en langue vulgaire, ce qui n'était pas dans les usages de l'époque¹². Il sera donc utile de voir les emprunts et les écarts 'garzoniens' par rapport à cette source. Précisons que leurs publications, à vingt ans près, sont contemporaines, même si Garzoni, qui meurt à 40 ans, est né une génération plus tard que Fioravanti.

C'est en 1585, également à Venise, que Tomaso Garzoni (1549-1589), lui aussi originaire d'Émilie-Romagne (Bagnacavallo, près de Ravenne), publia *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*¹³. Le mot *universale* du titre se réfère à la tradition ency-

la transposition en français de Chappuys étant excellente et très proche du texte italien. Voici l'adresse url : <https://books.google.fr/books?id=ucFjAAAAcAAJ&hl=fr&source=gbs_similarbooks>. Le livre fut de nouveau édité en 1602 par un autre imprimeur parisien, David Douceur.

10 CAMPORESI P., *Camminare il mondo...*, p. 23.

11 Ce diplôme lui aurait été octroyé cette année-là à Bologne : pour la quatrième fois selon lui et pour la première fois selon ses détracteurs, in MAINARDI A., *Dizionario biografico degli Italiani...*

12 Outre *Dello specchio*, Fioravanti a publié en rapport avec la médecine : *De capricci medicinali dell'eccellente medico e cirurgo M. Leonardo Fioravanti Bolognese*, in Venetia, Appresso Lodovico Avanzo, 1568 ; *La chirurgia*, Venezia, Heredi di Melchior Sessa, 1582 ; *Della fisica*, *Ibid.*, 1582 ; *Il tesoro della vita humana*, dello eccellente dottore e cavaliere M. Leonardo Fioravanti Bolognese, Diviso in quattro libri, Venezia, Appresso gli Heredi di Melchior Sessa, 1570.

13 Outre les travaux de Paolo Cherchi et de Beatrice Collina concernant Garzoni et son approche des métiers, voir aussi la riche Introduction à l'édition BRONZINI G. B., chez Olschki, déjà citée, ainsi que TUCCI Ugo, « I mestieri nella *Piazza universale* del Garzoni », in *Studi in memoria di Luigi Dal Pane*, Bologna, CLUEB, 1982, p. 319-331 ; voir également les actes du colloque *Il lavoro come professione nella Piazza universale di Tomaso Garzoni*, a cura di BATTAFARANO Italo Michele e CASTRONUOVO Antonio, Bologna, Bonomia University Press,

clopédique, mais l'auteur abandonne le hors-lieu et le hors-temps des histoires universelles médiévales pour ramener le lecteur au cœur d'une cité, la place, espace éminemment conceptuel où se condensent toutes les activités de la communauté urbaine.

De culture humaniste lui aussi, mais non autodidacte, Garzoni est chanoine de Latran et polygraphe, auteur de nombreuses œuvres dont *La piazza*, qui fut l'une des plus diffusées en Europe, en particulier en Allemagne, durant le demi-siècle qui suivit sa première édition¹⁴.

Les deux auteurs se différencient en ce sens que Garzoni, par son statut d'ecclésiastique et de polygraphe appartient clairement à l'élite des lettrés de son temps, donc aux arts libéraux. Le statut socio-professionnel de Fioravanti est en revanche ambigu, et surtout en voie de transformation, car le Bolonais conçoit sa profession de médecin selon des critères qui ont du mal à s'imposer dans le cadre traditionnel de l'époque. Il se situe donc dans un entre-deux : il exerce dans le cadre des arts mécaniques par l'aspect manuel de son activité de médecin praticien et de chirurgien, voire d'apothicaire, et dans celui des arts libéraux par sa culture et ses écrits, notamment ceux,

2009 ; ainsi que MOCARELLI Luca, « Attitudes to Work and Commerce in the late Italian Renaissance : A comparison between Tomaso Garzoni's *La piazza Universale* and Leonardo Fioravanti's *Dello Specchio di Scientia Universale* », in *International review of social history*, Cambridge University Press, 2011. Ces travaux sont centrés sur la question des rapports entre Arts libéraux et Arts mécaniques dans *La piazza universale* de Garzoni et ils ne traitent pas des métiers en rapport avec le sang. Voir aussi TUCCI U., « Le professioni nella *Piazza Universale* di Tommaso Garzoni », in *Avvocati, medici, ingegneri. Alle origini delle professioni moderne (secoli XVI-XIX)*, a cura di BETRI Maria Luisa e PASTORE Alessandro, Bologna, CLUEB, 1997, p. 29-40. Plus en général, voir *Saggio di una bibliografia garzoniana. Bibliografia delle edizioni di Tommaso Garzoni e della letteratura critica relativa ad essa*, di CHERCHI P. e PRETOLANI Walter, Russi, Vaca Edizioni, 2007.

14 *La Piazza* fut rééditée au moins vingt-cinq fois jusqu'en 1675, traduite en allemand et en castillan, puis en latin. Elle a aussi beaucoup circulé en divers pays en italien à une époque où les élites européennes comprenaient aisément cette langue. Pour la biographie de Tomaso Garzoni, voir NICCOLI Ottavia, *Dizionario biografico degli Italiani*, 1999, vol. 52.

novateurs, qui concernent certaines de ses découvertes médicales, encore valides au ^{xx}^e siècle selon Anna Mainardi¹⁵. Il est également loin de correspondre à un statut social reconnu du fait de ses pérégrinations, ses conflits avec les institutions médicales et judiciaires¹⁶, contrairement à Garzoni.

Les mains de Fioravanti sont donc concrètement en contact avec le sang, tandis que le cerveau de Garzoni catalogue, trie, sélectionne une infinité de données écrites sur le sujet qu'il ne connaît que de l'extérieur. Toutefois, il est très sensible à l'air du temps. Son approche est donc précieuse car si elle fourmille, certes, d'informations — ô combien ! sur le passé antique païen, sur les textes bibliques et évangéliques, sur les autorités médiévales — elle regorge aussi de données sur le présent, comme en témoigne l'extrême richesse des innombrables références en tous genres à des auteurs et ouvrages de son époque. C'est donc aussi une encyclopédie des lieux communs, des conformismes de son siècle. La méthode même qu'il adopte, consistant à évoquer les aspects positifs et les aspects négatifs de chaque profession, comme il la définit dans sa dédicace à Hercule II d'Este¹⁷, offre au lecteur un répertoire des stéréotypes qui circulent à la fin de la Renaissance sur les métiers qu'il examine. Dans un immense réservoir de matériaux historiques, philosophico-littéraires, techniques, étymologiques, linguistiques, lexicaux, le chanoine choisit ce qui lui convient, influençant donc de manière évidente le lecteur. Toutes ces variables sont agencées de manière différente selon les *Discorsi*, et de ce fait conditionnent la vue d'ensemble qu'il veut donner d'une activité. Ajoutons que par l'usage qu'il fait souvent de l'humour, de l'ironie, voire du burlesque, Garzoni prend

15 MAINARDI A., *DBI...* Fioravanti conçut notamment un baume appelé *Alcoolat de Fioravanti* qui était employé comme calmant contre les rhumatismes et les coliques néphrétiques. Cette information donnée sur lui figure dans le *Grand Larousse Encyclopédique* en dix volumes de 1962.

16 MAINARDI A., *DBI...* Et CAMPORESI P., *Camminare per il mondo...*, en particulier les trois derniers chapitre, p. 223-327.

17 GARZONI T., *La Piazza...*, vol. I, p. 8.

aussi indirectement position sur les contenus évoqués¹⁸. Il nous informe donc sur les regards multiples, mais codifiés de son temps, plus que ne le fait Fioravanti du fait de son statut à la limite d'une certaine marginalité. Les deux ouvrages sont ainsi complémentaires.

On ne peut aborder les activités professionnelles liées au sang dans ces deux textes sans tenir compte de la position de chaque auteur par rapport à la hiérarchie entre les *arts*, mot que chacun d'eux emploie pour désigner lesdites activités¹⁹.

À ce sujet, les deux textes sont marqués par leurs écarts. Si en apparence (par le titre du livre), l'approche de Fioravanti semble plus traditionnelle que celle de Garzoni, il en est autrement lorsque l'on aborde les choses dans leur contenu. La main et le regard, donc la pratique et l'expérience directe qui tentent alors de s'imposer²⁰, sont considérablement valorisés par Fioravanti, ce qui l'amène à mettre en discussion l'efficacité de la médecine officielle de son temps et à

-
- 18 L'usage qu'il fait du comique ne correspond évidemment pas à la neutralité stylistique des encyclopédies d'aujourd'hui, mais relève d'une verve littéraire et d'un goût certain pour les paradoxes, un jeu rhétorique fréquent qu'il a en commun avec nombre de polygraphes de son temps comme L'Arétin, Anton Francesco Doni, ou Ortensio Lando.
- 19 Fioravanti recourt constamment au terme d'*arte* pour désigner toutes les activités, dont celles qui sont en rapport avec le sang. Une exception notable concerne l'agriculture, le premier des métiers qu'il passe en revue et qu'il introduit en utilisant le mot de *science* : « L'agricoltura è una scientia, et pratica da coltivare la terra », (FIORAVANTI L., *Dello specchio...*, f. 5r). En français : « L'agriculture est une science et pratique pour cultiver la terre » (FIORAVANTI L., *Miroir ...*, p. 7). Par ailleurs, sauf erreur, ni Fioravanti, ni Garzoni n'utilisent le mot *corporazione* (*corporation*) qui renvoie aux structures médiévales des arts et métiers, sans doute jugées dépassées. Fioravanti n'utilise pas le terme de *métier* (*mestiere*) et Garzoni l'utilise peu. On pourrait voir, dans les choix de ce lexique une volonté de dépasser les anciens clivages de la part des auteurs, en particulier de Garzoni.
- 20 Voir à ce sujet, *Le présent fabriqué (Espagne/Italie — XV^e-XVII^e siècles)*, t. I, *Expériences et poétiques du présent*, CRÉMOUX Françoise, FURNEL Jean-Louis, LUCAS FIORATO Corinne et CIVIL Pierre (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019. Voir en particulier la Présentation, p. 7-28.

bouleverser l'ordre traditionnel entre les arts mécaniques et les arts libéraux tels qu'ils étaient alors majoritairement perçus.

Dès lors, le barbier est en rapport (de collaboration ou de compétition) avec le chirurgien ; celui-ci peut s'imposer sur le médecin ; le charlatan (*ciarlatano* : vendeur de pharmacopée, de secrets sanitaires, etc.) est souvent l'auxiliaire de certains chirurgiens²¹, et, avec le temps, sera toujours plus souvent associé au théâtre²² ; le boucher est proche de l'anatomiste²³ ; ce dernier rejoint le bourreau dans l'art de la théâtralisation²⁴. Et l'on pourrait continuer à illustrer ce jeu de chaises musicales qui rend compte de nouvelles porosités et

21 C'est le cas de Fioravanti (voir *infra*). Voir aussi MINUZZI Sabrina, *Sul filo dei segreti: Farmacopea, libri e pratiche terapeutiche a Venezia in età moderna*, Milano, Edizioni Unicopli, 2016 ; voir également les nombreux travaux de GENTILCORE David.

22 *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, sous la direction de DHRAIEF Beya, NÉGREL Éric, RUIMI Jennifer, Postface de SERMAIN Jean-Paul, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.

23 Voir plus avant ma partie sur les bouchers et les anatomistes. Voir aussi BOUDIER Valérie, « Anatomie et boucherie », in *La viande et ses représentations*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2010, p. 285-294 (paragr. 11).

24 L'approche de Garzoni sur le métier de bourreau est tout entière centrée sur sa dimension théâtrale. Un exemple de ce morceau de bravoure littéraire qu'est le *Discorso* 106 : « Gode [il boia] quasi come d'un trionfo s'allegra, quando sul carro lugubre conduce i rei captivi, da immensa turba di sbirri attornati ; [...] a uno taglia la mano micidiale, a un altro dà del vindice coltello nel cuore, imbrattando il carro di sangue e lordando le strade delle cervella de' miseri nocenti [...] rappresentando un trionfo de' più vergognosi e infami ch'abbia il mondo. E se ne va come pavone superbo alla volta della piazza, ove gira la coda intorno della sua infame gloria, facendosi far largo da tutta la brigata, e tenendo lui solo il possesso franco del luogo, all'orribile giustizia del mondo deputato ». (GARZONI T., *La Piazza...*, vol 2, p. 1206-1207). Traduction : « [...] le bourreau, presque comme d'un triomphe, se réjouit quand il conduit sur son lugubre char les coupables captifs entourés d'une foule immense de sbires ; [...] à l'un il tranche la main criminelle, à un autre il plante dans le cœur un couteau vengeur, éclaboussant le char de sang et souillant les rues de cervelles des misérables coupables, [...] représentant un triomphe des plus honteux et infâmes qui soit au monde. Et il va comme un superbe paon vers les arcades de la place, faisant la roue dans son infâme gloire, sa troupe lui frayant un passage,

frontières par rapport au passé (dans la tradition existant encore alors, un médecin pouvait aussi être philosophe, astrologue ou avocat). Les deux textes font apparaître que de nouveaux voisinages et de nouvelles frontières dans les compétences professionnelles sont en train de s'instaurer dont les activités liées au sang rendent compte particulièrement bien. Garzoni, d'une tout autre façon que le praticien Fioravanti — car il est observateur et non acteur des métiers liés au sang — nous informe lui aussi sur les nouveaux paramètres qui contribuent à des redéfinitions dans le monde du travail.

Sur les 76 arts qu'il examine, Fioravanti en consacre 11 à des métiers en rapport avec le sang²⁵. Sur les 155 *Discorsi* de Garzoni qui composent *La piazza*, dans l'édition de 1585, les professions en rapport objectivement avec le sang sont une douzaine : chirurgiens, bouchers, médecins, anatomistes, barbiers, cuisiniers et écuyers-tranchants, bourreaux, chasseurs, soldats, « hommes de mains, assassins » [en résumé : brigands], châteurs, sbires. On constate qu'en revanche dans le catalogue de Fioravanti les bourreaux ainsi que les activités qui relèvent de la violence transgressive (banditisme) ou répressive (sbires) sont absents. Ce dernier a une conception des activités professionnelles plus étroites que Garzoni qui les étend largement à des domaines moins légitimes et moins légitimés.

Rien d'étonnant à ce que le médecin-chirurgien consacre un peu plus d'un septième de ses propos aux métiers liés à ses propres activités tandis que le chanoine Garzoni, ne consacre qu'environ un dixième à celles-ci. À titre de comparaison, ce dernier rédige une trentaine de *Discorsi* sur les professions rattachées à la culture (n'est-il pas ecclésiastique et écrivain ?²⁶). On peut donc en déduire que la

incontesté possesseur du lieu, dépositaire de l'horrible justice du monde ». Les traductions en français du texte de Garzoni sont miennes.

25 Fioravanti aborde les métiers suivants en rapport avec le sang : médecin, soldat chirurgien, cuisinier anatomiste, boucher, soignant en médecine (« *Medicare di fisico* »), soignant en chirurgie (« *medicare di chirurgia* »), alchimiste, barbier, chasseur.

26 À ce sujet, voir ABBRUGGIATI Perle, « Les métiers de la culture dans *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Tomaso Garzoni », in *Culture*

présence d'activités concernant le sang, avec lesquelles Garzoni n'est professionnellement pas familiarisé, est assez conséquente.

Si dans son texte, on examine les occurrences du mot *sanguē*²⁷, on observe que celui-ci est prioritairement usité, en conformité avec la tradition médiévale, dans le sens de la transmission sociale héréditaire (noblesse, etc.). Mais, il n'est pas forcément là où pourrait l'attendre un lecteur d'aujourd'hui : le sang répandu (*cruor* en latin) est pratiquement absent des chapitres sur les bouchers et sur les chirurgiens. Et s'il est bien là dans le *Discorso* sur les anatomistes, il l'est aussi là où l'attend un familier des textes de la Renaissance : il revient cinq fois dans le très long *Discours* réunissant les « Mages, enchanteurs, nécromants, prestidigitateurs, superstitieux », dans une perspective évidemment négative (« se vautrer dans le sang », etc.) pour désigner des usages archaïques en rapport avec des pratiques suspectes, voire diaboliques. On ne sera pas étonné non plus qu'à partir de l'examen des occurrences, le mot intervienne une demi-douzaine de fois dans le *Discorso* sur certains professionnels de l'astrologie de bas étage que sont les pronostiqueurs et auteurs d'almanachs. Dans ce chapitre, Garzoni évoque avec force ironie les croyances populaires selon lesquelles, entre autres, l'efficacité des saignées dépendait du mouvement des astres en rapport avec les signes zodiacaux des personnes. Et en fonction des saisons²⁸. Dans ces cas, il rejette implicitement le recours à l'astrologie judiciaire dénoncée par l'Église. En revanche dans son chapitre sur les médecins, il évoque, cette fois avec sérieux et conviction, la pratique médicale qui consiste à tenir compte de l'astrologie, la *vraie*, celle « des cycles lunaires, des bons ou des mauvais moments pour faire des saignées ou prescrire des médicaments »²⁹. Il aborde là, positivement, l'usage des

et professions en Italie (XV^e-XVII^e siècles), Études réunies par FIORATO Adelin Charles, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 237-254.

27 On compte 50 occurrences de *sanguē* sur les 952 pages de la première édition de 1585 en ligne.

28 GARZONI T., *La Piazza...*, vol. I, p. 217.

29 *Ibid.*, vol. I, p. 280. Sur la saignée, et les débats / conflits / ambiguïtés qu'elle continuera à engendrer plus tard aux plans médical et sociétal, voir les articles

saignées : *farsi cavar sangue* (se faire extraire du sang), ou *trarre sangue* (retirer du sang) par rapport à la théorie des humeurs. Pouvait-il faire un usage autre qu'élitiste et orthodoxe de l'astrologie dans le domaine sanitaire, le statut du médecin étant socialement supérieur à celui du pronostiqueur souvent à la limite de la pauvreté marginale ?

Ces données quantitatives nous rappellent que l'approche du sang, comme toute autre forme de connaissance et pratique d'alors, était fortement conditionnée par les traditions antiques qui re liaient les savoirs entre eux notamment médecine, philosophie et religions³⁰. Astrologie, sciences occultes, démonologie étaient dès lors parties intégrantes de bien des discours et des pratiques concernant le sang.

On se situe aussi dans un registre où le sang est l'alpha et l'oméga de l'Amour (amour cosmique se transmettant jusqu'à l'humain), humeur instable qui suscite la maladie d'amour, source d'une « hémopathie », pour reprendre la terminologie employée par le chercheur Marc Carnel — le bien nommé — dans son livre *Le sang embaumé des roses*³¹. L'amour ne peut-il pas être une maladie qui empoisonne le sang et le transforme en cette humeur opposée tant célébrée appelée mélancolie ? Toutefois, ces préceptes sur les bons ou les mauvais moments, pour que les saignées soient profitables aux patients, sont prétexte pour alimenter la virtuosité comico-satirique du style de Garzoni. Une manière à lui de marquer encore son orthodoxie et sa distance par rapport à ce type d'approche.

En fait, comme on l'a dit, le mot *sangue* est principalement employé soit dans son invisibilité (*sangu* en latin), pour désigner la noblesse (*sangue illustre*), soit pour définir le sang versé et son écoulement (*cruor*). Et, comme le veut un riche héritage, dans ce

de Stanis Perez et d'Isabelle Coquillard dans ce volume.

30 Paracelse, parmi d'autres, offre un excellent exemple du syncrétisme des savoirs : lui qui d'un côté révolutionna les pratiques médicales, de l'autre, fortement attaché au néoplatonisme de Marsile Ficin, était expert en démonologie, etc. À ce propos, cf. CAMPORESI P., *Camminare il mondo...*, p. 14-17 et 26-28.

31 CARNEL MARC, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.

cas-là il renvoie la plupart du temps à des connotations négatives païennes (dans le *Discorso* sur les religieux, au sujet des sacrifices d'animaux par exemple³²) et/ou à des condamnations barbares. Cela se confirme puisque Garzoni emploie ce terme pour illustrer les pratiques sanguinaires d'empereurs romains (dans le chapitre sur les chirurgiens), ou bien les dévastations des conflits entre Guelfes et Gibelins au Moyen Âge (dans le *Discorso* sur la profession des « governatori³³»). On remarque, du reste, que l'association entre sang versé et horreur est illustrée surtout par des exemples du passé parfois très lointain. Pourtant, le 'Siècle de fer', comme les historiens désigneront plus tard le XVI^e siècle, du fait des guerres d'Italie et d'autres désastres marquant cette période, redoubla d'horreur dans les effusions massives de sang. Cela n'apparaît pas dans le texte de Garzoni et figure, en revanche, indirectement dans celui de Fioravanti car ce dernier évoque sa présence médicale sur les champs de bataille.

Pour résumer ces premières observations, Garzoni parle des professions en relation avec le sang, sans se pencher sur cette substance en soi. Ce qui est logique, puisqu'il n'est pas spécialiste dans ces domaines, comme on l'a dit. Son texte abonde en revanche d'informations techniques sur les pratiques des métiers qui y sont liés : les différents types d'interventions, les instruments de travail, le lexique, etc. Il aime les listes et catalogues, procède souvent sous la forme aseptisée de notices d'utilisation, comme le souligne Paolo Cherchi, car il puisait sûrement dans les Index de manuels spécialisés sur telle ou telle autre catégorie de métiers qu'il devait feuilleter pour concevoir ses *Discorsi*.

32 GARZONI T., *La piazza...*, vol. I, p. 117.

33 *Ibid.*, p. 102.

REGARDS SUR QUELQUES ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES SPÉCIFIQUES

L'examen d'activités en rapport avec le sang chez chacun des auteurs permet de voir les effets de leurs angles d'approche différents.

Bouchers

Dans la partie consacrée aux bouchers, Fioravanti n'évoque pas l'interdit du sang qui entachait ce métier depuis des millénaires, et s'exprima particulièrement dans le Haut Moyen Âge comme toutes les autres activités en rapport avec l'épanchement de cette substance³⁴.

Il n'évoque pas le sang animal versé, mais après avoir souligné que ce métier est nécessaire à la vie humaine, il parle surtout de corruption et d'amitié trompeuse, ce qui pourrait surprendre aujourd'hui et — peut-être anachroniquement — nous sembler digressif. Un long développement porte sur le statut de faux ami qui définit le boucher. La malhonnêteté des marchands, dont est le boucher, est proverbiale, certes, qui consiste à vendre des mauvais morceaux ou des produits avariés, à trop appuyer sur la balance, etc. Mais elle prend ici une tournure particulière, car Fioravanti opère un déplacement de perspective en situant cette malhonnêteté sur le terrain des relations interpersonnelles entre individus, ce qui ne va pas de soi dans une approche professionnelle des métiers alimentaires. Cela est d'autant plus déroutant qu'il associe la « feinte amitié » des bouchers à celle de deux autres catégories de « faux amis » que seraient le médecin et le curé³⁵ ! Les statuts de ces deux dernières professions

34 LE GOFF Jacques, « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 91.

35 « Je trouve trois sortes d'amis au monde, méchants et cruels : desquels le boucher est l'un, quand il vend la mauvaise chair à l'amy pour bonne, disant qu'encores qu'elle semble mauvaise, elle sera bonne à manger : l'autre est le Medecin qui desire toujours la maladie aux amis, à fin de les medeciner, sinon pour le gain, au moins pour se les obliger e rendre esclaves à jamais : voilà le second amy faint, le troisième est le curé qui desire tousiours la mort à ses

ne comportaient-ils pas une dimension éthique et une respectabilité certaine sans rapport avec la boucherie ?

Garzoni, qui dans son propre chapitre sur les bouchers, a puisé à pleines mains dans le texte de Fioravanti en utilisant autrement les contenus essentiels, peut nous éclairer. Son chapitre est court (trois pages) et, surtout, n'est pas non plus abordé dans une des spécificités objectives de la boucherie qui est le contact avec le sang des bêtes. Pour la question du boucher « faux ami », qui nous occupe, le chanoine nous fournit un indice. Se montrant surtout polémique dans l'approche de ce métier, il s'étend, avec force ironie, sur certaines de ses regrettables spécificités. L'art du boucher, dit-il, est « très commode pour se faire des amis ». Grâce aux bons morceaux (énumération comique) qu'il vend, ou qu'il offre, « le boucher est infiniment loué comme *gentilhomme* [c'est moi qui souligne]. Et tout un chacun, grâce à ses aménités, lui est infiniment redevable. Aucun risque que le contrôleur communal le tourmente en vérifiant sa balance, comme il fait avec les autres »³⁶. La question des « amis » revient donc, mais au plan de l'ascendant social sur autrui et non plus des liens interindividuels. Les réalités extérieures historiques, du reste, confirment ce pouvoir social du métier dans l'ordre du quotidien : à Florence et ailleurs, les bouchers appartiennent aux arts mineurs, mais... pensons à la splendeur de la chapelle des bouchers dans la cathédrale de Bologne. Et ce, encore aujourd'hui. Mieux : d'illustres familles régnaient comme les Bentivoglio à Bologne, ou les Capet, qui donnèrent à la France rien moins qu'un roi souverain, exerçaient à l'origine dans la boucherie³⁷. Donc, en fait, Garzoni

parochiens, pour gagner à leurs funérailles et enterremens [...] ». (FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 91 et *Dello specchio...*, f. 47v).

36 « L'arte nel resto è comodo da farsi degli amici [...]. E tutti con tali agevolezze restano obligati a questo sommamente; né v'è pericolo che il cavallier di commune lo straneggi con la bilancia, con fa gli altri ». (GARZONI T., *La piazza...*, vol. 1, p. 274).

37 À Bologne, le pouvoir des bouchers s'inscrit durablement dans les traditions : un fil logique et idéologique associe à l'origine des Bentivoglio l'imposante chapelle des bouchers dans la cathédrale, mais aussi la valorisation par l'image picturale des bouchers et des boucheries. Nombre de peintures ne furent-elles

évoque sans s'y attarder l'influence ambivalente de ce métier : puissant et suspect en même temps. Non honorable, mais honoré. La boucherie porte les traces de son infamie passée, qui faisait d'elle un métier illicite — pour employer la terminologie de Jacques Le Goff³⁸. Mais les marques de cette infamie se sont déplacées sur d'autres terrains que le sang, moins archaïques : sur un terrain essentiellement commercial et politicien. Et elles se sont atténuées, réalisme oblige ! Néanmoins, la mauvaise réputation de ce métier semble d'une grande stabilité entre passé et présent : le boucher est riche, puissant, craint et détesté aussi à cause de son influence locale et peut constituer, dans certaines circonstances, un danger pour les pouvoirs en place³⁹.

Mais revenons à Fioravanti qui ouvre son chapitre sur le boucher en déclarant qu'il n'y a rien au monde qui ressemble mieux à l'art de l'anatomiste que celui du boucher⁴⁰. Après quoi, le médecin explique en quoi les deux activités diffèrent grandement : dans les deux cas, certes, la main est nécessaire, mais dans l'anatomie doivent aussi être présents mémoire et intellect, de même que dans la chirurgie et la médecine. C'est pourquoi « l'on peut dire que la boucherie est un art d'anatomiste de second rang et d'aucune manière le boucher ne ressemble à l'anatomiste dans la mesure où le boucher ne

pas réalisées à Bologne à la fin du XVI^e siècle, dans l'atelier de Bartolomeo Passerotti et dans celui des Carracci, qui visaient, certes, à lutter contre la sophistication cérébrale du maniérisme et à stimuler le naturalisme, mais aussi à promouvoir la dignité des métiers influents de la cité. Voir sur ce point, BENATI Daniele, *Annibale Carracci e il vero*, Milano, Mondadori/Electa, 2006.

38 LE GOFF J., « Métiers licites et métiers illicites... », p. 89-103.

39 Il semblerait même que, par sa position à la fois de puissant et de repoussoir, le boucher était de ceux qui pouvaient fomenter, voire financer, des révoltes populaires contre l'autorité aux XIV^e et XV^e siècles, comme ce fut le cas du boucher Caboche à Paris. Sur ce point, voir LE GOFF J., « Métiers licites... », p. 103, et, plus récemment, VIGNERON Fleur, « Les bouchers, 'méchantes gens' : l'image d'un métier déprécié dans la littérature médiévale », in *Métiers et marginalité dans la littérature*, BOULOMIÉ Arlette (éd.), Cahier XXX (en ligne), Angers, Presses universitaires de Rennes, 2004.

40 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 89 ; *Dello specchio...*, f. 46v.

connaît aucune erreur qui ne nuise à d'autre qu'à lui-même »⁴¹. Ici, à la différence intellectuelle entre les deux activités s'ajoute celle d'un engagement éthique nécessaire chez l'anatomiste. Fioravanti précise que si, pour des raisons liées à l'anatomie, quelque chirurgien faisait une erreur, les conséquences ne le toucheraient pas personnellement, mais frapperaient le patient et toute sa famille⁴². Le rapprochement et les écarts énoncés entre les deux activités soulignent l'importance que revêt désormais au plan sociétal la pratique anatomique.

On notera par ailleurs que si le sang comme matière n'est guère évoqué dans le(s) texte(s) sur le boucher, il est un marqueur visuel dans la peinture concernant cette profession (comme l'est l'auréole pour un saint), dans les nombreuses représentations, notamment bolonaises à la fin du xvi^e siècle⁴³, à une époque où la peinture de genre est de plus en plus prisée. En revanche, dans les deux textes examinés, le sang est absent, même au sujet des dommages, voire des ravages sanitaires qu'il suscitait par sa présence dans l'espace public urbain, dommages souvent évoqués dans le passé⁴⁴ qui le seront aussi aux siècles suivants⁴⁵.

L'énumération des compétences techniques spécifiques du boucher, à la fois par Fioravanti et par Garzoni, justifie la parenté

41 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 90 ; *Dello specchio...*, f. 46v-47r : « [...] possiamo dire che l'arte della beccaria sia una seconda natomia, ma non si può miga rassimigliare il beccaro al notomista, per essere grandissima differenza tra l'uno e l'altro imperò che il beccaro non a mai errori che tornino in danno ad altri che a lui medesimo ».

42 « Ma se per causa della notomia alcun cirurgico facesse un errore non saria danno a lui, ma solamente a colui che lo ricevesse e a tutta la casa sua ». *Ibid.*, f. 47r. Les italiques sont miens.

43 À ce sujet, voir dans ce volume l'article d'Ismène Cotensin.

44 Voir sur cette question, dans ce volume, les articles de Francesca Pucci Donati et de Rossella Rinaldi concernant la période entre fin Moyen Âge et Renaissance en Italie.

45 Pour le xviii^e siècle en France, sur le même sujet, voir l'article de Jennifer Ruimi.

déclarée entre boucherie et anatomie⁴⁶. Déterminante dans la phase finale du travail de boucherie est en effet la découpe avisée des carcasses animales, la nécessité de bien connaître la morphologie des bêtes pour préparer la viande à vendre, en tenant compte de la spécificité de chaque partie du corps animal pour définir son prix et son usage en cuisine. Sur ce point, Garzoni recopie presque mot à mot Fioravanti : il importe d'« être expert dans l'achat des animaux, savoir les peser d'un coup d'œil, savoir les engraisser, savoir les tuer et les égorger de sorte que la viande ne devienne pas rouge, savoir les écorcher sans abîmer la peau et, sur l'établi, savoir découper comme il faut, avec justesse et netteté [...] »⁴⁷.

Les deux auteurs concordent sur une vision négative de l'image sociale de ce métier à peu près pour les mêmes raisons qui sont politico-sociales. Mais Garzoni, du fait de sa culture littéraire plus développée que celle de Fioravanti, se fait plus mordant que son prédécesseur en renvoyant à la fin de son chapitre la figure du boucher à des personnages fictifs célèbres offrant une image dégradante de cet art comme Tognazzo dans le *Baldus* macaronique de Théophile Folengo.

Anatomistes

Contrairement à nos attentes, le médecin et chirurgien Fioravanti critique vertement les anatomistes :

[...] que les chirurgiens fassent ce qu'ils veulent, ils ne se serviront de l'anatomie à autre chose, qu'à sçavoir, comme la machine du corps est bastie, et combien il y a de veines, nerfs muscles et os. Mais à mon jugement, ne sert beaucoup de sçavoir

46 FIORAVANTI L., *Dello specchio...*, f. 48r ; GARZONI T., *La piazza...*, vol. I, p. 273.

47 « A' beccari poi s'appertiene esser esperti nel comprare gli animali, saperli pesare con l'occhio, saperli ingrassare, saperli ammazzare e svenare acciò la carne non diventi rossa, saperli scorticare acciò non guasti la pelle, e, tagliando alla banca, saper fare i tagli come vanno, giusti e netti [...] ». *Ibid.*

cela : car quand quelqu'un est blessé, et que les nerfs, veines et os sont offensez, et les veines et muscles percez, le blessé a besoin d'estre medicamenté et guari : ce qui ne se peut faire par l'anatomie, mais par remedes experimentez, et en defendant le lieu offencé en sorte que les mauvaises humeurs ne s'y amassent : sçachant aussi ayder la nature, pour faire bien tost : et cela est bien different de l'anatomie : a raison de quoy il vaut mieux sçavoir faire cet artifice, que sçavoir l'anatomie⁴⁸.

Difficile d'être plus clair ! Mais il va plus loin, accusant les chirurgiens anatomistes d'incompétence médicale et de cupidité. « Mais i'ay tousiurs veu », écrit-il :

que les Chirurgiens qui sont bons Anatomistes, pensans des playes, veulent tousiours faire leur anatomie avec fers, coupans les pauvres chairs humaines, comme pièces de pourceau, ils veulent couper les os, mettre le feu, et faire autres choses, comme si la nature ne pouvoit operer ; e ainsi ceux là sont très bien payez, ceux là sont les bons medecins qui gagnent beaucoup de bien avec leur chirurgie. Mais les sots qui medicamentent les playes, e qui veulent imiter la nature, clouant les plays, les medecinans par remedes, et les preservans de corruption [...] sont chirurgiens pauvres qui ne savent user de l'anatomie, e gagner de l'argent : ce qui leur advient seulement pour vouloir bien faire⁴⁹.

Si ce propos est en partie motivé par des raisons autobiographiques, l'auteur se comptant parmi « les sots » et « les chirurgiens pauvres », il n'en est pas moins vrai que ce praticien qui — rappelons-le — exerça sur les champs de bataille, voit dans le recours à l'anatomie tant sur les vivants que sur les morts, une violence

48 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 87 ; *Dello specchio...*, f. 45r-45v.

49 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 85. Pour le texte italien, *Dello specchio...*, f. 44r-44v.

souvent inutile (le mot *crudele* revient souvent pour définir les pratiques des chirurgiens anatomistes).

Je conseillerois chacun de ne pas s'empescher en cette matière d'anatomie pour ne pas deffaire les corps humains, que notre Seigneur a faits, pour ce que l'on peche, en la loy de nature et le prochain est offencé. Je conseillerois particulièrement aux Peintres et Sculpteurs de mettre peine de voir les corps vivants, et les morts aussi, pour les imiter de figure, mais non pas pour les deffaire et découper avec le fer et glaive. Je conseillerois enfin aux Médecins naturels de trouver quelque bonne medecine, pour oster les empeschemens de nature des corps humains, quand ils sont malades, et non pas vouloir cognoistre ce que la nature ou la maladie opère en ces parties interieures tant secretes. Et si tous ceux là me croyent ils feront le profit des malades, et ne pecheront en cruauté⁵⁰.

Il s'insurge répétitivement contre les excès du goût endo-explo-ratoire consistant à creuser dans les chairs, à rompre les os, fouiller dans les organes des corps vivants. Il est donc de ceux, comme Bartolomeo Maggi, Ambroise Paré et bien d'autres chirurgiens, qui dénoncent les dérives médicales causées par l'exaltation des découvertes et des expériences en anatomie. Celles-ci étaient stimulées entre autres par les nouvelles formes de destructions humaines sur les champs de batailles⁵¹, où l'on devait faire face, sur place, à des épanchements quantitativement exponentiels de sang sans vraiment en comprendre les causes. Ainsi, nombre de médecins éminents étaient convaincus que les blessures provoquées par les armes à feu sur les corps humains étaient des brûlures et/ou que la poudre à canon

50 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 88-89.

51 Des historiens comme Machiavel ou Guicciardini, des poètes comme L'Arioste et bien d'autres lettrés, exprimèrent leur stupéfaction face aux nouvelles manières de faire la guerre. Et ce d'autant plus qu'en Italie la pratique des armées professionnelles commandées par des *condottieri* tendait traditionnellement à limiter les dégâts matériels et les pertes humaines.

tuait parce qu'elle contenait du poison. Le mythe des « brûlures » s'était construit à partir d'un raisonnement analogique qui associait les armes à feu à la foudre à cause du bruit qu'elles émettaient et de l'instantanéité dans la transmission des projectiles. C'est aussi par analogie, cette fois visuelle, que l'on assimilait la poudre à canon à un poison⁵².

Ainsi, les techniques nouvelles de la guerre contribuèrent à accélérer les progrès dans les soins causés par les effusions massives de sang⁵³.

Les réticences de Fioravanti sur l'anatomie concernent-elles aussi le tabou selon lequel porter atteinte au corps humain, créature de Dieu, est un acte sacrilège ? Entre autres parce qu'il cherche à dévoiler des secrets sur la machine humaine qui n'appartiennent qu'au divin ? Le mot péché à ce sujet est employé deux fois en deux phrases ! Précaution religieuse oblige ? Possible ! Pourtant, selon des travaux d'historiens, l'Église chrétienne n'a jamais condamné la dissection médicale, mais interdisait les vols de cadavres d'une part et, d'autre part, la volonté d'illustres personnages à faire enterrer des parties de leur corps en des lieux différents pour augmenter la dévotion *post mortem* à l'égard de leur âme⁵⁴.

52 Sur cette question, voir PANDOLFI Simone, *La chirurgia militare nel Cinquecento tra tradizione e novità : Ambroise Paré e Bartolomeo Maggi*, SPS, 2016.

53 À ce sujet, le traité de Gabriele Falloppio (voir *infra*) sur la chirurgie est éclairant : *La chirurgia di Gabriel Falloppio modenese*, in Venetia, per Anton Somascho, 1603 [première édition en 1563]. Voir en particulier les chapitres sur « Dell'effusione del sangue nelle ferite », p. 469 et suiv. ; et « Delle ferite de' schioppi, o archibugi », p. 587 et suiv.

54 Le décret promulgué par le pape Boniface VIII en 1299 à ce sujet, aurait été souvent mal interprété, c'est-à-dire dans un sens répressif, à l'égard des anatomistes. Voir LE GOFF J., TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Diana Levi, p. 131. Plus tard, en 1482, le bref promulgué par le pape Sixte IV précisa les conditions qui autorisaient les dissections de cadavres à des fins scientifiques médicales. Sur ce point, voir COSMACINI Giorgio, *La medicina dei papi*, Bari, Laterza, 2018, p. 70-71 et CORRADI Alfonso, « Dello studio e dell'insegnamento dell'anatomia in Italia nel Medio Evo ed in parte del Cinquecento », in Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Serie II, vol. VI, fasc. XV, 1873.

Les critiques de l'anatomie touchent aussi, plus concrètement, la conception personnelle que Fioravanti a de la médecine en ce sens que dans ce passage, comme ailleurs dans son traité, le respect et l'utilisation des produits de la nature, de ses trésors pour traiter maladies et accidents corporels, est un *leitmotiv*. Pour lui, les métiers de la santé semblent reposer sur des pratiques que l'on considérerait aujourd'hui comme étant écologiques. L'usage des ressources notamment botaniques occupe une place prépondérante dans ses écrits sur ces métiers. Sa conviction repose entre autres sur le fait que les animaux instinctivement savent se soigner⁵⁵ et, par ailleurs, ne dépècent pas les corps morts de leurs congénères⁵⁶. Probablement est-ce aussi une manière de valoriser ses potions médicinales, dont il révèle certains secrets dans la troisième partie de son livre, puisqu'il pratiquait la vente de ses produits sur les places publiques et qu'il était un *ciarlatano*, au sens non péjoratif que revêtait alors ce mot puisque le *ciarlatano* était d'une certaine manière un médecin des pauvres⁵⁷. En fait, comme le souligne Vivian Nutton, l'usage médical de la botanique — notamment grâce à des traductions nouvelles du Grec Discoride — joue un rôle fondamental dans la nouvelle médecine⁵⁸. Et Fioravanti s'inscrit clairement dans ce sillage.

55 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 21 ; *Dello specchio...*, f. 11V-12R.

56 *Ibid.*, *Dello specchio...*, f. 46r et *Miroir...*, p. 88.

57 Au début de la Modernité, le *ciarlatano* (voir *supra*) était d'une certaine façon un adjuvant de la médecine officielle qui, ne pouvant l'éliminer, s'efforça d'en réglementer les activités par le biais de contrôles qui passaient par la nécessaire obtention de la part des *ciarlatani*, de *patente*, de permis les autorisant à vendre leurs remèdes légitimement. Sur ce point, voir GENTILCORE D., « Il sapere ciarlatanesco. Ciarlatani, 'fogli volanti' e medicina nell'Italia moderna », in *Saperi a confronto nell'Europa dei secoli XIII-XIX*, a cura di PAOLI Maria Pia, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009, p. 375-393 ; du même, voir aussi *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006 ; voir aussi : U.K. Data Archive, à l'adresse <www.data-archive.ac.uk>.

58 NUTTON Vivian, « La libertà scientifica nella storia della medicina », in *Libertas philosophandi in naturalibus. Libertà di ricerca e criteri di regolamentazione istituzionale tra '500 e '700*, FERRETTO Silvia, GORI Pietro, RINALDI Massimo (éd.), con la supervisione di OLIVIERI Achille, Padova, CLEUP, 2011, p. 56.

Enfin, tout son chapitre sur les anatomistes se fait dans un cadre comparatif prioritaire avec les sculpteurs et les peintres. Dès le début, le médecin déclare que si on lui demandait qui furent les premiers inventeurs de l'anatomie, il répondrait : « que [ce] furent les sculpteurs, quand ils voulurent faire des statues d'hommes, et de femmes, qui eussent du vray semblable »⁵⁹. Tout au long de ses pages, il met sur le même plan les artistes et les anatomistes, considérant qu'ils appartiennent au même monde et que l'anatomie est un dénominateur commun entre les deux catégories professionnelles. Il s'inscrit ainsi dans une tradition renouvelée à cette époque, qui associait étroitement arts figuratifs et sciences de la nature. Il insiste sur le fait que l'anatomie est un art plus important pour les artistes que pour les professions médicales⁶⁰. Cette proximité entre médecine et sculpture/peinture n'est du reste pas étonnante dans la mesure où, à la Renaissance, comme le rappelle Andrea Carlino, les peintres florentins par exemple appartenaient à la corporation des Médecins et des Apothicaires⁶¹. Par ailleurs, les théâtres anatomiques dans les universités, qui offraient des séances de dissections aux étudiants, mais aussi aux autorités politiques, religieuses, et en grand nombre aux artistes, mettaient en scène le pouvoir social des « 'médecins philosophes' »⁶² — ceux-là mêmes contre lesquels Fioravanti s'insurge — mais rendaient également compte des indéniables avancées dans la connaissance de l'intérieur du corps humain et, de ce fait, rendaient possible la figuration de plus en plus précise des images extérieures du corps. Rappelons aussi que dans les académies parler d'anatomie était très prisé en cette période.

Dans *Ouvrir Vénus*, Georges Didi-Huberman analyse avec finesse les liens anthropologiques, et la continuité historique qui associent ces disciplines et l'art de la dissection : « Il n'y a pas d'image du corps

59 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 83-84 ; *Dello specchio...*, f. 43r.

60 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 85 ; *Dello specchio...*, f. 45r.

61 CARLINO Andrea, « De la distinction anatomique au seizième siècle », in *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité*, sous la direction de RABBI-BERNARD Chiara, Paris, Hermann éditeur, 2003, p. 124.

62 *Ibid.*, p. 119.

sans l'imagination de son ouverture », écrit-il⁶³. Il centre son propos sur Florence, de la fin du xv^e à la fin du xviii^e siècle, mais renvoie aussi à plus loin dans le passé en citant Odon de Cluny : « [...] si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme les lynx de Boétie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette féminine grâce n'est que saburre, sang, humeur, fiel »⁶⁴. Selon le chercheur, « Il y a donc une continuité historique entre le couteau imaginaire plongé par l'orfèvre Botticelli dans la longue plaie de sa jeune victime [figuration de Nastagio degli Onesti, 1483⁶⁵] et le scalpel imaginaire de l'anatomiste Susini découpant le buste de sa propre *Venere de' medici* [1781-1782⁶⁶] »⁶⁷.

Leonardo Fioravanti, bien que chirurgien, est clairement opposé à une approche tranchante et découpante des soins médicaux comme il le répète à satiété, mais son insistance même révèle que cette tendance *curative* sur le vivant était bien là.

Les progrès dans l'exploration de l'intérieur du corps s'enregistraient donc à la fois grâce aux écrits et aux images, entre autres car leur reproduction mécanique était désormais aisée.

Enfin, on ne peut mieux mettre en évidence la collusion entre arts figuratifs et anatomie qu'en évoquant les dessins de dissection où Michel-Ange trônait au centre de l'espace figuratif, en lieu et

63 DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 99.

64 *Ibid.*, p. 59. Odon de Cluny est cité une fois par Garzoni, dans le chapitre sur les Religieux, en tant que réformateur de l'un des courants bénédictins (GARZONI T., *La piazza...*, vol. 1, p. 126).

65 <<https://antiquipop.hypotheses.org/1287/sandro-botticelli-lhistoire-de-nastagio-degli-onesti-deuxieme-episode-assassinat-de-la-dame-musee-du-prado-madrid-1483-detail>>.

66 <http://www.storiadellamedicina.net/wp-content/uploads/2019/08/the_anatomical_venus_joanna-la-venere-perturbante-di-Susini_ebenstein3.jpg>.

67 DIDI-HUBERMAN G., *Ouvrir Vénus...*, p. 118. Voir aussi de HERSANT Yves, « Ouverture », in *L'anatomie chez Michel-Ange...*, p. 1-6.

place du professeur d'anatomie, entouré de plusieurs autres artistes célèbres⁶⁸.

Le point de vue de Garzoni sur les anatomistes est aux antipodes de celui de Fioravanti même si le chanoine, comme son prédécesseur, les associe professionnellement aux bouchers. Pour le reste, les anatomistes sont abordés dans le long *Discorso* (dix-huit pages) qui leur est consacré en tous points de manière positive, ce qui est rare dans le mode de fonctionnement du chanoine qui, habituellement, consacre au moins un passage aux aspects négatifs d'un métier. Aucune allusion, ici, aux interdits anthropologiques et religieux concernant la dissection des morts depuis la plus haute antiquité, rien sur le rejet des dissections qui pourtant demeure vif dans les stéréotypes populaires de son temps. Ainsi débute ce *Discorso* :

L'anatomie, profession très utile tant aux médecins qu'aux chirurgiens, fut louée par Galien dans la neuvième partie *De l'utilité des parties du corps humain*, pour quatre raisons principales : d'abord parce que, dans la diversité et la disposition des parties du corps humain, elle nous fait voir et connaître l'omnipotence du Très-Haut⁶⁹.

Le tabou religieux est ainsi évacué d'emblée⁷⁰. Et ce, à partir du même argument que celui de Fioravanti, mais dans un sens contraire.

68 Pensons à un dessin (1569) de Bartolomeo Passerotti et à l'analyse qu'en fait PORCHERON Marie-Domitille, « Le conte anatomique et les réalités artistiques », in *L'anatomie chez Michel-Ange...*, p. 9. La chercheuse évoque aussi certains propos éclairants de Giorgio Vasari à ce sujet et fournit la liste de 14 artistes dont l'auteur des *Vies* précise qu'ils ont publié, ou envisagé de publier, leurs travaux sur l'anatomie (*Ibid.*, p. 11-16).

69 GARZONI T., *La piazza...*, vol. 1, p. 506 : « L'anatomia, professione utilissima così a' medeci fisici come a' cirugici, è da Galeno commendata nel nono *Della utilità delle particole* per quattro cause principali : prima perché nella varietà e nel sito de' membri umani ci fa vedere e conoscere l'onnipotenza del grande Iddio ».

70 Cet exemple *garzonien* confirme le propos de CARLINO A., « Religione, igiene, anatomia. Per un'antropologia della dissezione nel Rinascimento », in *Sciences*

Aucun commentaire en mal sur les pratiques anatomiques. Rien que du positif! Ce qui est inhabituel. La connaissance de l'anatomie chez les chirurgiens « permet de soigner sagement, car ils sont familiarisés avec les lieux où se nichent les maladies [...] »⁷¹. Et Garzoni poursuit :

Contrairement à l'ignorant en anatomie, comme dit Albucasi, qui en opérant les corps humains bien des fois tue et trucidé, parce qu'en tranchant, *verbi grazia*, il confond le nerf et la veine et tombe à chaque instant dans mille erreurs honteuses et inouïes, se comportant comme un cuisinier ou un écuyer-tranchant, dont Galien dit, dans le livre II de la *Thérapeutique*, qu'il ne découpe pas la viande nettement, mais la hache, l'effiloche et l'écorche⁷².

Bref, qui ignore l'anatomie, « tranche à l'aveugle »⁷³. Après avoir loué les qualités de cette science, Garzoni décrit par le menu une leçon d'anatomie, précisant que « l'on apprend l'anatomie par la pratique et l'expérience que l'on tire des cadavres justiciés, pendus ou décapités, de manière plus claire et manifeste, en voyant de nos propres yeux et en appréhendant par les sens ce que les livres traitent

et religions. De Copernic à Galilée (1540-1610), Actes du colloque international de Rome 12-14 décembre 1996, Rome, École Française de Rome, 1999. p. 101-114.

71 GARZONI T., *La piazza...*, vol. I, p. 506.

72 « L'anatomia] c'insegna a curar con sapienza i mali, essendo pratici de' luoghi dove le malattie s'annidano e creano l'apostema della malignità loro. E colui che è ignorante dell'anatomia, come ben dice Albucasi, mentre che opera ne' corpi umani molte volte amazza e uccide, perché nel tagliare, *verbi grazia*, pigliarà il nervo per la vena, e caderà in mille errori sconci ed essorbitanti a tutte l'ore, essendo questi tali simili ai cuochi e scalchi ignoranti, de' quali dice Galeno, nel secondo della *Terapeutica*, che non tagliano la carne per filo, ma la tritano, sfilano e stropicciano ». *Ibid.*

73 « E sì come un cieco è sforzato [...] a errar bene spesso [...] così e non altramente convien che il fisico o il cirugico commetta errore, non essendo istrutto come si deve dell'anatomia e procedendo da cieco nel tagliare ». *Ibid.*

confusément »⁷⁴. Il esquisse ensuite le profil du cadavre pédagogiquement idéal : « une chair de bonne qualité, ferme et tendue du fait de l'âge, d'une stature moyenne, d'aspect convenable, sain en toutes ses parties, non endommagé par une maladie ou décédé des suites de blessures, mais pendu ou étranglé, ou bien noyé »⁷⁵.

Et suit un long catalogue des parties qui constituent l'intérieur du corps humain en suivant les leçons de Galien. Et l'écrivain annonce cet ordre : « je commencerai par les cheveux et j'irai jusqu'à la plante nue des pieds afin de ne rien négliger qui ne doive l'être »⁷⁶. Ainsi, les cheveux, « comme une infinité de fleurs blondes, rouges, blanches et sombres, pointent hors de la tête comme de la terre, ayant leurs racines dans la peau »⁷⁷. Suivent les muscles, la cervelle, les yeux, les oreilles, le nez, la bouche et les mâchoires ; puis le cou, les côtes, les épaules, la poitrine, le cœur, les poumons, le ventre, le foie, les reins, la verge pour les hommes et la vulve pour les femmes, etc. L'ordre et les catégories des parties décrites ne nous sont, certes, pas familières. Elles sont suivies d'une brève approche non plus descriptive, mais quantitative : 531 muscles selon Avicenne, mais 429 selon Rasi, puis le chanoine précise : ceux de la tête et du cou, 23 ; de la face, 45 ; de la langue, 9. Et la liste continue jusqu'au ventre, 8 ; testicules, 4 et autant pour faire se dresser la verge ; et au bout d'une douzaine de lignes, on finit par 28 muscles pour la jambe et 22 pour le pied⁷⁸. Et le chapitre se clôt sur une liste des spécialistes qui, *grosso*

74 « [L'anatomia consiste in due cose, come dice Guidone di Cauliago, uomo eccellente in chirurgia : nella scienza teorica (la quale dai libri s'apprende, ma però diminutamente),] e nella istessa pratica o isperienza, tratta dai cadaveri de' sospesi o decollati per giustizia molto più aperta e manifesta, vedendosi con gli occhi e toccandosi coi sensi quello che i libri trattano confusamente [...] ». *Ibid.*, p. 507.

75 [Vogliono i medici] che il cadavero si pigli d'una buona abitudine intiera della carne, e d'una età ferma e soda, d'una statura mediocre e acconcia, incorrotto e saldo da ogni parte, né per malattia né per ferite morto, ma sospeso o strangolato o sommerso in acqua ». *Ibid.*

76 *Ibid.*, p. 508.

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*, vol. 1, p. 523.

modo depuis le XIII^e jusqu'au XVI^e siècle, ont apporté du nouveau dans l'approche anatomique et médicale des parties du corps énumérées précédemment. Selon Paolo Cherchi et Beatrice Collina, les sources d'informations dont se sert Garzoni dans ce chapitre sont dépassées et ne disent rien des apports nouveaux et des fondamentales transformations qui marquent l'époque contemporaine de Garzoni dans les recherches sur l'anatomie⁷⁹.

Chirurgiens

On comprend pourquoi Fioravanti avait commencé sa petite encyclopédie des métiers par les agriculteurs lorsqu'on lit dans son chapitre sur les chirurgiens : « [...] cet art est comme une « Agriculture d'hommes » (« agricoltura d'huomini »). Il poursuit en comparant un homme « déchiré de playes et blessures » à des plantes « estans bleccées ou incisées par le fer ». Et le remède du chirurgien est semblable à celui de l'agriculteur, qui consiste à couvrir et envelopper étroitement le lieu où a été reçu le coup, afin que ni l'air ni le soleil ne puissent y pénétrer⁸⁰. Dans un autre texte, intitulé *La chirurgia*, il compare le corps à une cuisine : « La porte de la cuisine est notre bouche par où entrent toutes les choses que la nature, comme le cuisinier, veut cuisiner »⁸¹. On comprendra, par ces comparaisons, que Fioravanti non seulement associe la chirurgie à une pratique qu'il estime vitale pour les humains, mais aussi qu'il confère ostensiblement au travail de la main une dimension intellectuelle. La chirurgie est donc pour lui un art fondamental.

Sur ces positions nouvelles, Fioravanti est loin d'être seul. Par exemple, le chirurgien et anatomiste Gabriele Falloppio (1523-1562), de la même période et de la même région (duché *estense*), cité lui aussi plusieurs fois par Garzoni, contribue également à la transformation de ces métiers. Fioravanti et Falloppio évoluent

79 *Ibid.*, vol. 2, p. 1545.

80 FIORAVANTI L., *Miroir...*, p. 33. Pour le texte en italien, cf. *Dello specchio...*, f. 7v.

81 Citation in CAMPORESI P., *Camminare il mondo...*, p. 34.

dans des environnements différents, mais tous deux aux lisières de la culture institutionnelle et soupçonnés d'hérésie luthérienne. Tous deux ont été l'objet de reconnaissances académiques 'tardives' (Faloppio meurt à 39 ans). L'un devient docteur à l'université de Bologne, l'autre à celle de Padoue. Ils ne dissocient pas la chirurgie de la médecine et considèrent qu'une bonne connaissance des textes (Galien, Hippocrate, etc.) est nécessaire, certes, mais non suffisante pour bien exercer dans les domaines de la médecine. Pour eux, rien ne saurait remplacer la pratique de terrain et l'expérience. Ce mot, on l'a vu, est employé fréquemment par Fioravanti, mais il est aussi l'un des maîtres-mots du traité de Falloppio sur la chirurgie. Surtout, l'un et l'autre associent étroitement l'anatomie et la chirurgie à l'étude des simples, donc à l'herboristerie (Falloppio fut un ami d'Ulisse Aldrovandi)⁸².

Dès l'ouverture du chapitre sur les chirurgiens, Garzoni, quant à lui, évoque un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline, concernant le premier chirurgien de Rome, Arcagato De La Morée, dont l'extrême cruauté dans les amputations de bras et de jambes lui valut d'être surnommé le Bourreau⁸³. Par cette assimilation, le chirurgien ne se rapproche pas de la médecine, mais de l'un des métiers les plus réprouvés de *La piazza* et, plus en général, de la société de tout temps et en tout lieu. Il est ainsi considéré non seulement comme un exécutant mais comme un exécutant de basses œuvres répugnantes dépourvues de toute « compassion ». Et Garzoni s'étend sur cette dimension repoussante d'un praticien qui se vautre dans tout ce qui fait horreur à la nature, qui fouille dans les plaies et les blessures, patauge dans les chairs infectées, les tumeurs, s'enivre des odeurs fétides qui se dégagent des hôpitaux et des lazarets⁸⁴. On remarquera que,

82 Pour ces données biographiques, voir BELLONI SPECIALE Gabrielle, *Falloppio Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Treccani, 1994. On peut aussi consulter des références bibliographiques sur Falloppio dans cet article sur la circulation des anatomistes : <<https://journals.openedition.org/cdlm/14030>>.

83 GARZONI T., *La piazza...*, vol. 1, p. 206.

84 *Ibid.*, p. 209-210.

pour illustrer ces horreurs, le marqueur négatif n'est pas l'effusion de sang, mais ce qui est rattaché au pourrissement, à la putréfaction, à la décomposition. Autrement dit, à certaines causes des amputations et autres violences douloureuses faites au corps par la main du chirurgien, que Fioravanti, de son côté, dénonce constamment. Selon Garzoni, ce qui dégoûte le chirurgien n'est donc pas le contact avec le sang, mais ce qui l'empêche de couler et de circuler.

Ne se privant pas de résumer les préjugés qui discréditent les chirurgiens, il précise que cette branche de la médecine « n'est rien d'autre qu'une pratique curative qui œuvre au moyen de la main, dans les chairs, les nerfs et les os des patients »⁸⁵. Un métier dont la manualité, rappelle-t-il, (ce que les lettrés savaient ; c'est donc une insistance !) est inscrite dans l'étymologie du mot (*chir* signifiant « main » en grec et *ergia*, « opération »). Du reste, la plupart des qualités nécessaires au chirurgien, selon lui, le confirment : il doit être vigoureux, fort, il doit être jeune et très habile de ses mains⁸⁶. On pourrait poursuivre sur ses appréciations sur les chirurgiens qu'il tente d'évaluer de manière équilibrée, mais auxquelles, à certains égards, il n'adhère qu'en partie⁸⁷. Toutefois, petite nuance, qui n'est pas sans intérêt et qui, peut-être, marque une évolution positive dans le regard socio-culturel porté sur la profession : le chirurgien doit aussi être éloquent, « manifester de l'entregent par sa parole, car l'amabilité et la politesse dans le raisonnement le rend plus apprécié du patient et il peut non seulement le consoler, mais lui transmettre le vif espoir de prestement guérir et, grâce à une douce persuasion,

85 *Ibid.*, p. 207.

86 *Ibid.*

87 Par exemple, Garzoni sépare le chapitre sur « De' medici fisici » (« Des médecins ») de celui sur les chirurgiens, ce qui est une manière de ne pas adhérer totalement aux approches nouvelles de son temps et du futur. Cela marque une différence par rapport à l'une de ses sources qui est Fioravanti.

l'inciter à accepter que l'on touche son corps »⁸⁸. Castiglione semble être passé par là⁸⁹.

La position de Garzoni semble mitigée. Comme le veut sa méthode, résumée précédemment, il joue du pour et du contre. Il critique, certes, mais il loue aussi les exploits de nombreux chirurgiens modernes. Ne rappelle-t-il pas que Leonardo Fioravanti — qu'il nomme deux fois dans ce chapitre — était surnommé « Fioravanti dei miracoli » ? Et il fournit de longues listes de noms des plus illustres praticiens de son temps.

En fait, un riche débat porte à l'époque sur la hiérarchie entre les diverses branches de la médecine. Se référant à Galien, Garzoni souligne que la chirurgie est la troisième et dernière branche, les deux premières concernant d'une part la diététique et, d'autre part, la pharmacopée. Or, ce classement était alors contesté dans certains milieux professionnels. Ainsi, Fioravanti refuse, comme nombre de ses collègues, que l'on sépare la chirurgie de la médecine, se déclarant du reste lui-même médecin, alors qu'il fut au départ, chirurgien, ceci expliquant peut-être cela. Les nouvelles manières de faire la guerre, recourant aux armes à feu, entraînent une promotion objective de la chirurgie, ce qui n'est pas facilement accepté par les médecins universitaires, ces derniers méprisant les chirurgiens également parce qu'ils les assimilent aux barbiers (les uns et les autres pratiquaient les saignées). Comme Fioravanti et d'autres en Italie qui ont œuvré sur le terrain des guerres, en France, Ambroise Paré en chirurgien novateur n'hésita pas à renverser systématiquement l'opinion commune, déclarant, comme précise Jean Céard, que « des trois parties de la médecine : la chirurgie, la diététique et la pharmaceutique, la première est la plus digne de recommandation [...] elle les embrasse et

88 GARZONI T., *La Piazza...*, vol. 1, p. 207 : « Deve esser di bel trattenimento nel parlare, perché la piacevolezza e il garbo del ragionamento lo rende più grato al paziente, e non solo può consolarlo, ma dargli una viva speranza di dover prestamente guarire, e indurlo con dolce persuasione a lasciarsi porre le mani addosso ».

89 L'acquisition de valeurs de cour contribue à valoriser d'autres métiers jusqu'alors socialement dépréciés, comme par exemple le barbier. Sur ce point, voir l'article de Carlo Alberto Giroto dans ce volume.

les dépasse ». En fait, Paré perçoit dans la complexité et la perfection de la machine humaine l'œuvre du divin et estime que le chirurgien est le serviteur — le premier serviteur — de la nature, celle-ci étant la servante de Dieu⁹⁰. Cette approche est aussi celle du chirurgien italien Bartolomeo Maggi⁹¹.

Ces praticiens font un usage concret d'une part de l'observation animale pour adapter les soins utiles aux traumatismes et maladies humaines et d'autre part de la pharmacopée pour guérir les maux. Les ressources de la nature, jusque-là plutôt associées à la médecine populaire des rebouteux, sorcières, etc., sont mieux considérées dans les approches médicales pratiques et nouvelles⁹². En fait, Garzoni reconnaît leur utilité. Surtout, et cela est assez frappant dans l'économie générale de son chapitre, il associe le travail du chirurgien à la pharmacopée, comme si l'une ne pouvait être sans l'autre. Ce chapitre illustre donc combien le chanoine est à la fois 'hors de' et dans l'air de son temps. Et Garzoni fournit de longues listes de plantes, d'onguents, de potions, de mélanges de matières censées accompagner les soins chirurgicaux. Les liens étroits qu'il instaure entre ces deux parties de la médecine recourent les propos tenus par des thérapeutes en prise avec le terrain comme Fioravanti et d'autres. En effet, dans son *Dello specchio*, ce dernier développait longuement la nécessité pour le chirurgien d'avoir des connaissances en aromatique, en botanique, bref dans tout ce qui relève de la manipulation chimique des produits de la nature. Du reste, son nom figure dans nombre de travaux sur l'histoire de la médecine entre autres aussi pour ses apports dans le domaine de la pharmacologie, comme on l'a dit.

90 CÉARD Jean, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p. 306-307.

91 PANDOLFI S., *La chirurgia militare nel Cinquecento tra tradizione e novità : Ambroise Paré e Bartolomeo Maggi*, Pisa, SPS, 2016.

92 L'intégration de pratiques médicales non officielles — comme les cas de Fioravanti et de bien d'autres l'illustrent — pose un important problème qui va occuper les siècles suivants et qui touche à la formation et à la légalisation, donc aux modalités de régulation et de contrôle par les États de ces savoirs 'à la marge' qui, en fait, se mettent en place en France et en Italie sous l'influence des réformes napoléoniennes. À ce sujet, voir les actes du colloque *Avvocati, medici, ingegneri. Alle origini delle professioni moderne (secoli XVI-XIX)*...

Globalement, comment résumer l'attitude de Garzoni à l'égard de la chirurgie, terrain s'il en est, très mouvant, comme on l'aura compris ?

Tout en tenant compte des progrès de son temps, importants mais troublants dans ce domaine (car ils puisent en partie dans des savoirs populaires et non reconnus), il se range néanmoins, en y ajoutant quelques nuances novatrices, sur les positions de la vieille tradition, se réfugiant humoristiquement dans la littérature comme il le fait lorsque ses positions sur un secteur professionnel sont hésitantes. Ce qui montre bien que le domaine de la chirurgie est alors en pleine ébullition.

Ainsi, le final de ce chapitre pourrait laisser perplexe quant à l'image globale qu'il veut transmettre du métier de chirurgien, car sa chute est une citation du *Roland furieux* de l'Arioste. En effet, le chanoine conclut en déclarant que si rien d'autre ne devait contribuer à la gloire de cette profession, il y aurait au moins quelque chose qui la rendrait glorieuse et ce serait d'avoir eu pour disciple la belle Angélique, reine du Catay et les soins qu'elle apporta à la blessure de son beau Médor. Et Garzoni de citer, dans les dernières lignes du chapitre, un passage célèbre du chant XIX :

Quand [Angélique] se remémora l'art
de la chirurgie, jadis appris en Inde,
contrées où, paraît-il, ce savoir
est noble, digne et fort louangé
qui se transmet de père en fils
presque sans livres à compulsuer,
elle décide d'opérer avec des suc de plantes
qui le [Médor] gardent jusqu'à vie plus mature⁹³

À sa manière facétieuse, le chanoine ainsi ne prend pas de risques : c'est L'Arioste qui parle, louant l'usage de la chirurgie associée à la pharmacopée, tant vantée par Fioravanti (et d'autres) !

93 GARZONI T., *La piazza...*, vol. 1, p. 211 (traduction mienne).

Combien divergent les approches des quelques métiers examinés ici par Fioravanti et par Garzoni !⁹⁴ Leurs opinions diffèrent sur les anatomistes et sur les chirurgiens, c'est-à-dire sur deux des professions qui sont l'objet des bouleversements parmi les plus profonds au XVI^e siècle. Ce début d'enquête nous informe sur les écarts de points de vue entre qui pratique un art/métier en l'expérimentant au quotidien et qui le perçoit de l'extérieur avec tout un bagage d'imaginaire collectif inscrit dans son cerveau individuel.

Un détail final concernant Garzoni mérite d'être précisé : le chanoine parle au moins deux fois de l'anneau « miraculeux » de la belle Angélique, héroïne de L'Arioste : une fois, on l'a vu, pour évoquer la magie des soins chirurgicaux portés à son amoureux Médor, blessé dans une bataille ; une autre fois pour tout autre chose : pour définir l'imprimerie. À ce sujet, il écrit : « L'imprimerie, comme l'anneau d'Angélique, a rompu les enchantements de nombreux philosophes antiques [...]. Mais à présent, les mauvais sorts sont brisés [...]. Et tout cela naît et vient de l'imprimerie qui a ouvert les yeux aux aveugles et éclairé les ignorants »⁹⁵. Imprimerie et chirurgie, deux secteurs professionnels en pleine expansion, qui sont en train de transformer la société de ce temps, semblent ici associées. En fait, on constate que certains des thérapeutes cités écrivent en langues vulgaires : Paracelse dans un dialecte germanique, Ambroise Paré en français, Fioravanti, certains textes de Falloppio, et plus tard, Zefrielle Tommaso Bovio, Giovanni di Vico, et d'autres, en italien. La compréhension aisée de leurs travaux dans des milieux à la lisière des structures institutionnelles contribua probablement à leur diffusion et aux progrès des sciences nouvelles.

D'autre part, concernant Fioravanti, on citera une autre de ses dénonciations véhémentes, qui concerne la théorie des humeurs,

94 MOCARELLI L. (« Attitudes to Work and Commerce... », *op. cit.*), qui compare aussi les deux textes de Garzoni et de Fioravanti examinés ici en centrant son analyse sur des métiers en rapport avec le commerce et l'industrie (notamment de la soie, de la laine, du bâtiment, etc.) et non en relation avec les professions liées à la santé, arrive à des conclusions similaires.

95 GARZONI T., *La piazza...*, vol. 2, p. 1338.

concept basique de la médecine traditionnelle hippocratique, en laquelle il voit une diablerie (*diavolaria*)⁹⁶, ce qui résume bien la dimension subversive de sa conception des métiers liés au sang :

[...] que dirons-nous de ceux qui ont fondé leurs projets sur la colère, la mélancolie, le phlegme, la bile et sur le sang ? Toutes des choses, à dire vrai, que nous ne pouvons entendre, ni approuver par expérience. Si nous demandons à un anatomiste où est le sang et qu'est-ce que c'est, il dira que c'est une liqueur rouge qui est dans les veines. Et cela, même les enfants le savent. Mais si on lui demande où est la mélancolie et ce que c'est, tout comme la colère et la bile, que l'on me crève les yeux s'il saura me le dire et me le démontrer par claire et véritable expérience⁹⁷.

Mais le même Fioravanti est aussi un chirurgien médecin qui préconise des potions qui ont quelque chose à voir avec la dimension

96 FIORAVANTI L., *Dello specchio...*, f. 45v-46r. En français, *Miroir...*, p. 86-87 : « Nous sommes neantmoins tant ignorans et obstinez que nous voulons embrasser leurs fausses opinions, et par icelles tuer nostre prochain : car pour dire la vérité, c'est une chose meschante et cruelle, et ne sçay comment ils ont fondé une science d'un art tant digne, sur une chose incertaine, distinguant les complexions : divisant la cholere du phlegme et de la melancholie, la pituite de la bile et ardeur colerique et jaune, la colere noire, l'humeur aduste, et une grande quantité de diableries, desquelles iamais homme du monde n'a peu avoir la vraie cognoissance [...] ».

97 FIORAVANTI, L., *Della fisica dell'eccellente dottore et cavaliere M. Leonardo Fioravanti Bolognese*, Venetia, Per gli Heredi di Melchior Sessa, 1582, p. 117. Traduction miennne. Texte italien : « [...] che diremo di quelli, che hanno fondato le sue intentioni sopra la colera, sopra la malencolia, sopra la flemma, sopra la bile, e sopra il sangue ? Cose tutte, per dir la verità, che noi non le possiamo intendere, ne approbare con esperienza. Se addimandiamo ad un anatomista dove sta il sangue, e che cosa sia, dirà, che è un liquor rosso che sta nelle vene. E questo lo sanno fino i putti. Ma dimandandoli dove sta la malencolia e che cosa sia, e parimente la colera, e la bile, voglio, che mi siano cavati gli occhi, se me lo saprà dire, e mostrarlo con viva e vera esperienza ».

magique du sang, comme cette recette, dont il donne la composition dans l'un de ses ouvrages :

Notre liqueur miraculeuse et divine est ainsi nommée pour faire œuvre de grands miracles, quasiment ressuscitant les morts quand on en administre une goutte ou deux par la bouche, dans du vin ou du bouillon, ou autre sorte de liquide ; et le mode de fabrication de cette liqueur est le suivant :

Sang humain,
Sperme de baleine,
Moelle de taureau,
(1 livre⁹⁸ de chacune de ces substances)
Musc (1 once)
Cendre d'olives (2 onces)
Eau de vie fine (2 livres)

Mélanger et faire distiller dans une cornue, selon les règles de l'art jusqu'à ce qu'en soit sortie toute la substance ; et distiller de nouveau trois fois à bain marie, la puanteur s'évacuera. Puis conserver dans un récipient en verre, et avec cela vous ferez de miracles médicaux là où vous l'appliquerez intérieurement ou en surface⁹⁹.

98 La livre, autrefois, en Italie, correspondait à environ 1/3 de kilogramme et l'once à environ trente grammes.

99 « Questo nostro licore miracoloso, e divino, è così detto, per fare opere mirabili, e grandi, che quasi resuscita i morti, quando se ne dà una goccia, ovvero due per bocca, con vino, o brodo, ovvero altra specie di licore, e il modo di fare il detto licore è questo, cioè - Recipe : Sangue humano, / Sperma di Balena, / Medolla di Tauro, / ana libr.i. / Muschio onc. i / Cenere di olive onc. ij / Acqua vita fina lib. Ij / Miscce, e metti a distillare in storta, e distilla secondo l'arte fin tanto che sia uscita tutta la sostanza ; e quello che uscirà, tornalo a distillare per bagno tre volte, che lascerà il puzzone. Serbalo in vaso di vetro, e con esso farai miracoli ne i medicamenti, dove lo applicherai ; così dentro, come fuori. » (FIORAVANTI L., *De capricci medicinali dell'eccellente medico e chirurgo M. Leonardo Fioravanti Bolognese*, in Venetia, Appresso Lodovico Avanzo, 1568, Libro Secondo, Cap. LX, f. 165r). Traduction mienne.

Comme bien d'autres de son temps, il fait cohabiter dans son approche du sang traditions anciennes et empirisme novateur.

Finalement, le sang en cette période semble l'une de ces entités qui secouent particulièrement les savoirs au carrefour de l'ancien et du moderne. À certains égards, il est un espace de cohabitation, comme l'illustre Fioravanti ; et il est aussi un facteur de division. Il divise au plan religieux, les protestants rejetant la transsubstantiation¹⁰⁰, mais il divise aussi les opinions sur les métiers qui le concernent.

100 Plus encore que Luther, Calvin, avec son ironie combative, contribua à introduire des doutes sur l'usage religieux que l'Église catholique faisait du sang christique comme relique : « Il y a puis après le sang, duquel il y a eu grands combats. Car plusieurs ont voulu dire qu'il ne se trouvait point de sang de Jésus-Christ, sinon miraculeux. Néanmoins, il s'en montre de naturel en plus de cent lieux. En un lieu, quelques gouttes, comme à La Rochelle en Poitou, que recueillit Nicodème [*cf.* Jn 19, 39] en son gant, comme ils disent. En d'autres lieux, des fioles pleines, comme à Mantoue et ailleurs. En d'autres, à pleins gobelets, comme à Rome, à Saint Eustache ». (CALVIN Jean, *Traité des reliques*, texte présenté par BACKUS Irena, Genève, Labor et Fides, 2000, p. 27).

LE TRAITÉ *IL BARBIERE*
DU NAPOLITAIN TIBERIO MALFI (1626),
OU DU NOBLE ART DU BARBIER

Carlo Alberto GIROTTO
CIRCE/LECEMO — EA 3979
Sorbonne Nouvelle

Dans le cadre des métiers liés au sang dans l'Italie d'Ancien Régime, la figure du barbier occupe un espace considérable. Durant cette période, les barbiers proposaient en effet une assez vaste palette de services, de l'extraction des dents aux soins des oreilles et des plaies superficielles, jusqu'à la saignée sous toutes ses formes¹. Les arts rendent souvent compte de ces activités, de sorte que les saigneurs, les *cavadenti* ou les barbiers figurent dans nombre de tableaux du *Seicento*, entrant ainsi dans l'imaginaire collectif : le tableau du *Cavadenti* attribué à Caravage (Florence, Galleria Palatina, 1607-1610)², par exemple, nous montre un professionnel causant aux patients une douleur certes théâtralisée mais néanmoins bien réelle.

-
- 1 Pour un état des lieux concernant la médecine en Italie au XVI^e siècle, voir COSMACINI Giorgio, *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste nera ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 2005, p. 157-208 ; pour le contexte bolonais, POMATA Gianna, *La promessa di guarigione. Malati e curatori in antico regime*, Roma, Laterza, 1994 ; pour le contexte toscan, CIPOLLA Carlo Maria, *Contre un ennemi invisible. Épidémies et structures sanitaires en Italie de la Renaissance au XVIII^e siècle*, Paris, Balland, 1992, ouvrage consacré aux mesures et aux institutions créées à l'occasion des épidémies de peste.
 - 2 Voir la notice de GREGORI Mina, in PAPI Gianni (dir.), *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*. Catalogo della mostra (Firenze, 22 maggio - 17 ottobre 2010), Firenze, Giunti, 2010, p. 122-125.

Parmi les témoignages disponibles, peu d'espace a été consacré par les chercheurs au traité *Del barbiere (Du barbier)*, texte entièrement consacré à ce métier, publié par le barbier napolitain Tiberio Malfi en 1626³. Véritable guide pour comprendre le fonctionnement de cette profession à Naples au beau milieu de l'âge baroque, le livre de Malfi illustre les activités pratiquées par le barbier, tout comme les compétences qu'il se devait de maîtriser. Par ailleurs, le traité *Del barbiere* met aussi en évidence les tensions qui, faisant surface de façon épisodique dans d'autres contextes, ont accompagné les débats sur les soins du corps et des 'maladies' liées au sang dans la société italienne d'Ancien Régime : étape d'un processus culturel à plus long terme, le riche volume de Malfi s'avère être une porte d'entrée privilégiée pour comprendre un moment historique particulièrement dynamique dans les disciplines médicales qui se spécialisent et acquièrent une physionomie proche de celle des temps modernes.

3 MALFI Tiberio, *Il barbiere di Tiberio Malfi, barbiere e consule dell'arte in Napoli, libri tre. Ne' quali si ragiona dell'eccellenza dell'arte e de' suoi precetti. Delle vene e regole d'aprirle. Dell'applicazione de' remedi chirurgici appartenenti al mestiere. Con figure anatomiche e di nuovi strumenti*, Napoli, O. Beltrano, 1626. Mes citations sont tirées de l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, 4-S-2517, venant de l'ancienne bibliothèque de la Sorbonne. Le titre de l'ouvrage est suivi d'un autre titre plus long et plus explicite sur le contenu (*Nuova pratica della decoratoria manuale et della sagnia, l'una a' barbieri et l'altra a' chirugici singularmente necessaria, divisa in libre tre. [...] Opera composta con l'aiuto de valenti anatomisti dello studio di Napoli da Tiberio Malfi da Montesarchio, professore dell'arte eminentissimo*) ; il indique aussi la date de 1629, incongrue par rapport à celle que l'on trouve dans la première page de titre. Une autre édition de ce texte, publiée toujours chez Beltrano avec la date de 1629, ne comporte pas de première page de titre. Cf. SANTORO Marco (dir.), *Le secentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, n° 1599 et 1600, p. 199.

LE *BARBIERE* ET SON CONTEXTE ÉDITORIAL

Derrière le nom de Tiberio Malfi se trouve, en réalité, un auteur assez peu connu, comme d'ailleurs est tout aussi opaque le milieu culturel et historique où ce personnage a exercé son activité. Sauf erreur de ma part, nous ne possédons pas d'informations concernant cette œuvre et son auteur, qui serait né vraisemblablement à la fin du XVI^e siècle ou, au plus tard, au tout début du XVII^e siècle et serait mort quelques soixante-dix ans après. Une seule autre publication de Malfi est connue, cette fois sur un tout autre sujet : il s'agit d'un livre de dévotion privée, publié à Naples en 1650, puis à Rome en 1665 sous le titre *Riflesso dell'uomo interiore* (*Reflet de l'homme intérieur*), dans lequel l'auteur, déjà âgé, cherche à préparer son âme pour l'au-delà⁴. Si l'on s'en tient aux quelques informations qui se dégagent de ce dernier texte et du *Barbriere*, Malfi a toujours vécu dans le vice-royaume de Naples, en jouant dès sa jeunesse un rôle important dans l'*Arte dei barbieri*, à savoir la corporation des barbiers de Naples, qui était — comme la page de titre du *Barbriere* le montre — sous la protection de saint Côme et de saint Damien. Selon une source externe, il fut aussi consul au sein de cette confrérie, *grosso modo* au début des années 1630, et il fonda également en périphérie de Naples un hôpital pour les plus démunis⁵.

4 Voir MALFI T., *Riflesso dell'uomo interiore, ove con semplice stile in forma di dialogo s'instruisce l'anima nel conoscimento di se stessa e di Dio, et ad unirsi con il suo Creatore per mezzo dell'oratione mentale* [...]. In questa seconda impressione revisto e corretto da D. Domenico Frescobaldi e da moltissimi errori purgato, Roma, E. Ghezzi, 1665. Sur la rare première édition de 1650, cf. SANTORO M. (éd.), *Le secentine...*, n° 1601, p. 199. Le *Riflesso* ne fait aucune référence à la vie séculière de Malfi ; le seul point apparemment avéré concerne la 'conversion' à la vie religieuse de l'ancien barbier, avec des affirmations qui semblent proches du quiétisme : voir CONFORTI Maria, « Surgery, Medicine and Natural Philosophy in the library of Marco Aurelio Severino (1580-1656) », *Bruniana e Campanelliana*, X, 2, 2004, p. 283-298 : 297 ; ainsi que ZITTO Paola, « Tiberio Malfi barbriere e medico dell'anima. La parola al paratesto », *Paratesto*, 18, 2021, p. 159-173, en particulier p. 166-173.

5 L'indication sur le consulat dans la confrérie des barbiers de Naples est donnée par D'AMATO Cintio, *Nuova et utilissima pratica di tutto quello ch'al diligente*

Même si le *Barbriere* a pu retenir l'attention des bibliophiles en raison de sa qualité matérielle⁶, l'ouvrage n'a pas encore fait l'objet d'une lecture attentive. En raison de sa rareté et de sa qualité éditoriale, l'édition de 1626 rééditée en 1629 figure dans les catalogues de nombreuses bibliothèques privées⁷. Il s'agit en effet d'une édition particulièrement soignée, qui est enrichie par nombre de gravures sur bois, certaines de réemploi, et d'autres en taille-douce d'une qualité saisissante ; un portrait de Malfi, gravé sur burin au f. ††4v, représente la seule trace documentaire qui nous permette de nous familiariser avec les traits de l'auteur du *Barbriere*⁸.

Une qualité éditoriale aussi élevée pour un livre écrit par quelqu'un issu d'un métier 'mécanique' peut surprendre, surtout en tenant compte du fait qu'on connaît bien peu de choses sur cet auteur et qu'il s'agit de sa seule publication qui eut une certaine visibilité hors de la frontière napolitaine. Il est néanmoins vraisemblable que, selon ce que l'on peut lire dans la lettre de dédicace qui ouvre le livre, Malfi eut pour sa publication un soutien — notamment

barbiero s'appartiene. Divisa in due libri [...], Napoli, G. Fasulo, 1671, p. 9 (la première édition du livre de d'Amato fut publiée à Naples par Beltrano en 1630). Sur ce texte, qui connut quelques succès aussi en dehors du *Viceregno*, voir MIRANDA Girolamo de, « Riti di passaggio. Gli ultimi anni di Giambattista Basile e la memoria dell'apprendistato poetico », *Napoli nobilissima*, s. V, II, 1-4, 2001, p. 71-80.

6 Voir par exemple BRUNET Pierre-Gustave, *Fantaisies bibliographiques*, Paris, J. Gay, 1864, p. 84.

7 À titre d'exemple, l'exemplaire de la nouvelle édition de 1629 conservé à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris, sous la cote 4-S-2516, provenait de la riche collection du Duc de La Vallière : voir NYON Jean-Luc l'ainé, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu m. le Duc de la Vallière, seconde partie* [...], II, Paris, Nyon l'ainé, 1784, n° 6133 p. 354-355.

8 ZIRO P., (« Tiberio Malfi barbriere... », p. 163-165), publie dix gravures tirées de cette édition et propose d'attribuer les gravures à l'artiste français Nicolas Perrey (1596-1661), qui contribua de manière importante à l'édition illustrée napolitaine du XVII^e siècle. Cette proposition nous semble pertinente pour les planches en cuivre ; une recherche sur les éditions médicales napolitaines pourra sans doute mieux préciser l'hypothèse ici présentée d'un réemploi des bois gravés.

de nature économique, peut-on imaginer — de la part d'une personnalité liée à Antonio Álvarez de Toledo, cinquième duc d'Albe et vice-roi de Naples, à savoir don Francisco d'Ocampo, noble espagnol qui collaborait avec le cabinet du représentant de l'Empire à Naples. Don Francisco, personnalité sur laquelle nous sommes encore mal renseignés, aurait soutenu à plusieurs reprises la guilde napolitaine des barbiers, et aurait donc également favorisé la carrière de Malfi au sein de son milieu professionnel⁹.

Les pages liminaires de ce livre nous offrent par ailleurs quelques éléments d'information pour comprendre le contexte dans lequel se situe l'ouvrage de Malfi. Dans la première moitié du XVII^e siècle, la ville de Naples connut une grande ferveur intellectuelle, qui contraste avec son indéniable déclin politique. Dès 1611, l'Académie des *Oziosi*, animée par Giovan Battista Manso, chercha à s'inscrire dans le sillage poétique du Tasse et de Giovan Battista Marino¹⁰, tandis que les travaux universitaires, surtout dans le domaine de la médecine, ouvraient la voie à une sorte de 'révolution' dans les études scientifiques : l'acmé de ce parcours sera atteint quelques décennies plus tard avec les recherches des membres de l'Académie des *Investiganti*, grâce auxquels une dispute 'entre les anciens et les modernes' suscitera en Europe une nouvelle approche des études médicales, fondée sur l'expérience directe¹¹.

9 Tout en suivant la topique des dédicaces, Malfi, dans sa lettre, rappelle sa 'dévotion' à l'égard du duc d'Ocampo en raison des bénéfices reçus à plusieurs reprises (« [...] *l'obbligo ch'io le riconosco in particolare per l'infinite gratie ricevute dalla sua generosa cortesia in diverse occasioni, offertesi a mio beneficio* », in MALFI T., *Il barbiero...*, f. §2r-v).

10 Sur cette Académie, voir MIRANDA G. de, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice universitaria, 2000, et RIGA Pietro Giulio, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, I libri di Emil, 2015, p. 32-48.

11 Voir TORRINI Maurizio, « L'Accademia degli Investiganti : Napoli, 1663-1670 », *Quaderni storici*, XLVII, 3, 1981, p. 845-883, qui souligne le caractère militant de cette institution culturelle, notamment dans le but de dévoiler les liens entre idéologie du pouvoir et implications professionnelles (p. 851).

Rappeler ici ces deux aspects n'est pas sans raison : dans les pages liminaires du *Barbriere*, le lecteur peut trouver en effet des épigrammes en latin et en langue vulgaire de quelques *Oziosi*, notamment de Giulio Cesare Capaccio (1550-1634), personnalité éminente de la vie culturelle napolitaine qui dédia à Malfi une épigramme latine exaltant la valeur salvatrice du métier de barbier¹². Tout de suite après Capaccio, un autre personnage apparaît discrètement dans les premières pages du traité de Malfi : Marco Aurelio Severino (1580-1656), ancien élève de Tommaso Campanella, professeur d'anatomie et de chirurgie à l'Université de Naples, connu à son époque pour sa curiosité et sa prédilection pour les expériences directes plutôt que pour les théories livresques d'Aristote. La présence de l'épigramme de Severino, conçue pour sa part sur les attributs presque divins de la saignée du barbier¹³, est un élément important pour reconstruire le réseau amical qui entourait Malfi. Elle s'avère être une trace qui permettrait de préciser le rôle de Severino dans la composition du *Barbriere*, car, comme des études récentes ont pu le préciser sur la base de quelques documents inédits, Malfi aurait écrit son traité avec l'aide, apparemment très généreuse, de Severino

12 Sur cet intellectuel, au carrefour de plusieurs disciplines, cf. CARACCILO Daniela, *Giulio Cesare Capaccio tra arte e letteratura: regal pensier con saggia penna in carte*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016. Le texte de l'épigramme de Capaccio souligne les talents divins de Malfi : « Celui qui a appris aux mortels à donner la vie par le sang / était plus cruel que les monstres d'Hyrcanie. / Toi qui montres les recoins des sources du sang / et restaures la vie, tu apparaitras ici comme venu du ciel » (« *Sanguine qui docuit mortales fundere vitam / Hircanis monstris saevior ille fuit. / Tu, qui sanguinei fontis penetralia monstras, / Et vitam reddis, coelitus hic aderis* » (MALFI T., *Il barbriere...*, f. §4v).

13 Voici le texte de l'épigramme de Severino : « Tu permets aux hommes qui viennent vers toi d'être beaux à l'extérieur, | et que le malade, même écorché par une saignée, puisse repartir guéri. | Ainsi, tu réconcilies tous les peuples avec la Jeunesse et la Santé. | Admets-le : l'homme mortel a-t-il un plus grand don que celui-ci ? » (« *Oblatos homines forma das esse decoros, | aeger et impresso vulnere sanus eat. | Sic Hebae populum omnem concilias et Hygeae. | Dic, mortalis homo, hoc munere manius habes ?* » : *Ibid.*, f. §4v).

lui-même¹⁴. Le *Barbiere* donc serait le fruit d'un travail collectif mais la paternité de l'ouvrage aurait été attribuée au seul Malfi, sans doute parce qu'il s'agit d'une œuvre de vulgarisation. Même si Severino affirme dans une lettre de 1644 que la deuxième et la troisième partie du *Barbiere* auraient été écrites par lui¹⁵, il est cependant difficile de délimiter avec précision ce qui revient au médecin et ce qui appartient au barbier, lequel — aux dires de Severino — était à l'époque l'un de ses assistants.

Afin de résoudre la question de l'auctorialité de ce traité, des recherches plus détaillées sont à envisager. Cependant, tout en considérant cet ouvrage comme une collaboration entre Malfi et Severino, il peut être utile de lire ce texte en examinant d'autres aspects. D'abord son genre : l'ouvrage de Malfi se situe dans une tradition éditoriale assez vive entre la fin de la Renaissance et le début de l'âge baroque, celle des traités consacrés à l'art du barbier. Les publications appartenant à ce genre — qui n'a pas été étudié jusqu'à présent par les historiens du livre — s'adressent surtout aux professionnels du métier et, dans un but éminemment pratique, donnent des indications précises aux barbiers, accompagnées de gravures anatomiques pour préparer ceux qui vont exercer dans ce domaine.

Comme le montrent d'ailleurs quelques citations, l'auteur du *Barbiere* connaît une bonne partie de cette production. Malfi rappelle en particulier Pietro Paolo Magni, « famosissimo barbiere a

14 Voir TRABUCCO Oreste, « Barbieri e fisici. Un documento sullo status della medicina barocca a Napoli », *Aprosiana*, IX, 2001, p. 195-210, en particulier 202-203 et 209-210 ; CONFORTI M. « Surgery... », p. 295-298 ; id. « Medicine, History and Religion in Naples in the Seventeenth and Eighteenth Century », in *Medicine and Religion in Enlightenment Europe*, Aldershot, Ashgate 2007, p. 63-78, en particulier 67-68, qui propose de nouveaux documents inédits conservés à la Biblioteca Lancisiana de Rome. Sur Severino, voir CONFORTI M., « Entre bibliothèque idéale et bibliothèque réelle. Le cas de Marco Aurelio Severino », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, CXX, 2, 2008, p. 455-452, contribution à laquelle je renvoie aussi pour la bibliographie précédente.

15 Voir encore TRABUCCO O., « Barbieri... », p. 202-203, ainsi que ZITO P., « Tiberio... », p. 161-162.

Roma », proche de la famille des Farnèse, qui connut une certaine renommée dans la Rome du pape Grégoire XIII et qui publia en 1584 des *Discorsi intorno al sanguinar i corpi humani*, un des textes parmi les plus connus sur le métier. Enrichi par un portrait de l'auteur, cet ouvrage traite surtout de l'art de la saignée, qui, depuis la fin du Moyen Âge, entrerait dans les compétences d'un barbier¹⁶. À ce texte nous pouvons ajouter le traité de Giovanni Andrea Solia, barbier à l'hôpital romain de *Santa Maria della Consolazione* au Forum, parmi les plus grands de la Ville Éternelle, intitulé *Pratica delle operationi delli barbieri*, qui s'adressait surtout aux « principianti dell'arte » et qui donnait aussi les bases pour la formation à ce métier, tout en éclairant le rapport entre les barbiers et les médecins¹⁷. Même s'il s'agit d'un ouvrage postérieur au *Barbiere*, il convient de citer aussi la *Nuova et utilissima pratica di tutto quello ch'al diligente barbiero s'appartiene* du napolitain Cintio d'Amato, publiée en 1632, à Naples, chez le même éditeur que le *Barbiere* de Malfi¹⁸. À maintes reprises les traités sur le 'bon barbier' proposent des réflexions topiques sur les devoirs, les qualités et les compétences qu'il faut maîtriser dans cet art : comment couper les cheveux, comment soigner les malades par la saignée, quels remèdes apporter aux maux de dents, etc. En raison de leur caractère d'ouvrages de pratique, il s'agissait de textes

16 MAGNI Pietro Paolo, *Discorsi intorno al sanguinar i corpi humani, il modo di attaccare le saguisuche e ventose, e far frittioni e vesicatorii* [...], Roma, [B. Bonfadino et Tito Diani], 1584. Sur Magni, voir ANDRETTA Elisa, « Dedicare libri di medicina. Medici e potenti nella Roma del XVI secolo », in ROMANO Antonella (dir.), *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, Rome, École française de Rome, 2008, p. 207-255, en particulier p. 216. Dans son texte, MALFI T., (*Il barbiero...*, p. 15), parle de ce « barbier très connu à Rome qui, pour rendre immortel son nom auprès de la postérité grâce au livre qu'il a publié [...], éclaire nombre de questions pratiques ».

17 SOLIA Giovanni Andrea, *Pratica delle operationi delli barbieri in esecuzione de gli ordini de' sig. medici*, Roma, G. Mascardi, 1619.

18 D'AMATO C., *Nuova et utilissima pratica di tutto quello ch'al diligente barbiero s'appartiene* [...], Napoli, O. Beltrano, 1632 (mais le colophon porte la date de « 1630 »). Enrichi par des gravures de Nicolas Perrey, le traité de d'Amato fut republié plusieurs fois au XVII^e siècle entre Naples et Venise.

en langue vulgaire, compréhensibles aussi par ceux qui n'avaient pas suivi d'études universitaires de médecine¹⁹. Tout en s'insérant dans cette ligne éditoriale, le traité de Tiberio Malfi propose de nouveaux éléments qui témoignent du souci de l'auteur d'ennobler la profession et présentent ce métier sous une lumière tout à fait nouvelle.

THÉORIE ET PRATIQUE, USAGES ET REVENDEICATIONS

Si, en raison de ses activités dans le milieu napolitain, Malfi avait acquis une certaine renommée en devenant aussi l'un des consuls de l'*Arte dei barbieri* de Naples, son statut de barbier dans la société civile napolitaine ne devait pas toujours être des plus confortables. Les pages initiales du traité en question nous plongent en effet dans un contexte historique particulièrement complexe en ce qui concerne la gestion des soins médicaux à Naples. Selon les sources dont nous disposons, les compétences médicales dans le vice-royaume étaient partagées par trois institutions différentes : le collège des médecins, lié au milieu universitaire ; le *Protomedicato* du vice-royaume de Naples, prestigieuse institution créée à l'image de son équivalent espagnol, qui contrôlait la gestion des hôpitaux et donnait les permis d'habilitation à ceux qui pratiquaient le métier, à savoir les médecins, les *speziali* (les pharmaciens), les barbiers ou les sages-femmes ; les guildes professionnelles dispersées dans toute la région et dans la ville parthénopéenne²⁰. Cette partition engendrait, comme nombre d'études l'ont montré, une confrontation parfois difficile entre les différentes professions de santé, puisque les fonctions et les compétences se superposaient dans les trois milieux que l'on vient

19 Cet aspect a été souligné par CARLINO A., « Knowe Thyself. Anatomical Figures in Early Modern Europe », *RES. Anthropology and Aesthetics*, XXVII, 1995, p. 52-69, notamment p. 65.

20 Sur les différentes institutions napolitaines qui surveillaient les questions médicales, cf. GENTILCORE David, « Il regio protomedicato nella Napoli spagnola », *Dynamis*, XXVI, 1996, p. 219-236.

d'évoquer. Si les autorités du vice-royaume cherchaient à régler les compétences et les marges d'action de chaque groupe depuis la fin du xvi^e siècle, dans le but de marquer les frontières entre les différentes professions relatives aux soins du corps²¹, les limitations de juridiction — politique mais aussi géographique, ou bien professionnelle ou encore religieuse — étaient à vrai dire plus floues : ce qui, par exemple, était valable à Naples ne l'était pas dans la ville de Salerne, où le *Collegio dei dottori* échappait à la hiérarchie des médecins qui prévalait dans la ville parthénopéenne. Par ailleurs, à Naples et ailleurs dans toute la Péninsule, certains soins étaient souvent assurés par des confréries religieuses ou des charlatans, dont l'activité échappait à toute forme de contrôle de la part de la médecine officielle²².

Pour revenir aux trois institutions présentes dans le milieu napolitain, l'articulation des compétences reposait sur une théorie bien précise, qui correspondait à la division du savoir médical. Cette division, d'ailleurs, était très claire aussi pour Malfi qui, au début du *Barbriere*, rappelle de façon sommaire quelles sont les différentes branches du savoir médical de l'époque et, donc, les spécificités des différentes professions. Une telle conception, que l'on peut représenter sous forme de schéma [fig. 1], correspond à une division de la société qui fut valable pendant tout l'Ancien Régime : les professeurs universitaires (*i filosofi*) détenaient le contrôle de la médecine physique (*fisica*), donc de son côté théorique ; les médecins visitaient leurs patients et, selon la nature de la maladie, ordonnaient un traitement qui correspondait, dans la plupart des cas, au remède universel de la saignée, censé faire évacuer le sang et les humeurs que l'on

21 Cf. les documents publiés dans *Nuova collezione delle prammatiche del regno di Napoli*, XII, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1805, p. 200-227, concernant en particulier les pharmaciens.

22 Pour la ville de Salerne, voir GENTILCORE D., *Healers and Healing in Early Modern Italy*, Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 42-46. Pour le rôle des charlatans présents dans toute l'Italie, cf. id., « Charlatans, Mountebanks and Other Similar People : the Regulation and Role of Itinerant Practitioners in Early Modern Italy », *Social History*, XX, 1995, p. 297-314, en particulier 299-303.

considérait trop abondants. L'ensemble des activités pratiques ordonnées par les philosophes — la *chirurgica* — était réservé « aux simples opérateurs »²³. Sous cette étiquette, une vaste gamme de métiers est comprise : d'un côté les pharmaciens (*gli speziali*), qui s'occupent de la *farmaceutica* ; de l'autre, les chirurgiens, les saigneurs, les barbiers et parfois les pharmaciens, qui occupent — même si c'est avec des compétences différentes — la branche réservée à la *chirurgia* : la saignée et les soins dentaires d'une part (la *chirurgia* proprement dite), de l'autre la *decoratoria*, à savoir les soins liés à l'aspect physique — la coupe des cheveux, le rasage, le maquillage sous l'étiquette de *fucatoria* — et la correction d'autres défauts physiques plus importants afin de rétablir la santé du patient²⁴.

En raison de la division difficile des aires de compétence, les métiers que nous venons d'évoquer pouvaient donc donner lieu à conflits, de même que ceux de catégories professionnelles s'occupant de champs limitrophes²⁵. Plus particulièrement, des superpositions de compétences étaient présentes entre les deux métiers liés à la *chirurgia* : le chirurgien, qui avait suivi parfois des études universitaires et dont les activités concernaient donc les blessures graves, et le barbier, qui n'avait pas de formation universitaire, souvent autodidacte, et à qui on confiait les activités restantes, notamment la saignée. Il ne s'agit pas du seul croisement de compétences dans le domaine de la médecine à Naples : en effet, les soins médicaux fondamentaux étaient souvent assurés par les barbiers et les saigneurs,

23 MALFI T., *Il barbiere...*, p. 2 (« restò la chirurgica in mano de' semplici operatori »).

24 MALFI T., *Il barbiere...*, p. 1-4. Le terme *fucatoria* vient de l'expression du latin tardif *ars fucatoria* qui identifie l'art de farder, distinct de l'*ars cosmetica*, qui sert à corriger les défauts physiques. Cette distinction reprend celle proposée anciennement par Galien : cf. CLAUDII Galeni, *pergameni de compositione medicamentorum secundum locos* [...], Parisiis, ex officina S. Colinaei, 1535, p. 17.

25 Nombre de témoignages parlent, en particulier, de plaintes à l'égard de la confrérie des *speziali* qui intervenaient souvent à la place d'autres professionnels pour soigner certains patients : cf. GENTILCORE D., « The Organisation of Medical Practice in Malpighi's Italy », in BARTOLONI MELI Domenico (dir.), *Marcello Malpighi Anatomist and Physician*, Firenze, Olschki, 1997, p. 75-110, en particulier 101-105.

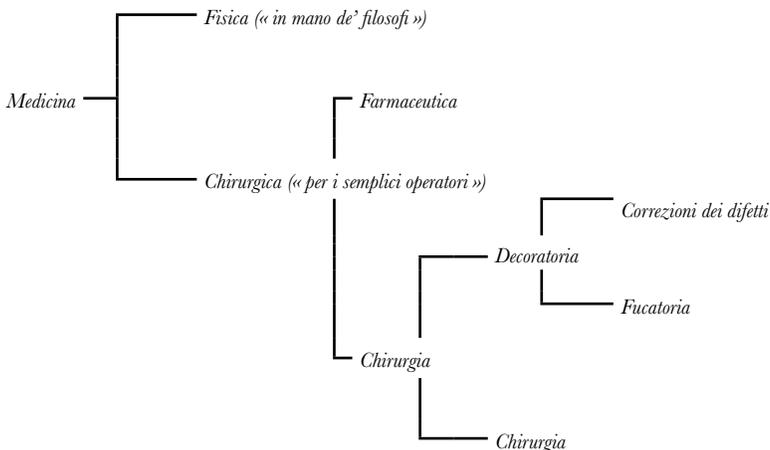


Figure 1. Schéma de la division des sciences médicales proposée par Tiberio MALFI, *Il barbiere*, Napoli, Beltrano, 1626, p. 1-4

de sorte que parmi les classes les plus basses de la société, ou bien dans les zones rurales, le barbier — souvent payé par les communautés locales — représentait le seul accès possible aux soins médicaux dans l’Ancien Régime²⁶. Ce qui veut dire que, en cas d’exception, les barbiers se sentaient autorisés à intervenir en remplaçant les médecins, en décidant quand prescrire des saignées et en quelle quantité. Ce ‘problème de compétences’, bien connu ailleurs qu’à Naples, était souvent déploré par les médecins : les barbiers n’ayant pas fait d’études de médecine et n’ayant pas assez de connaissances pour

26 Cela correspond *grosso modo* à ce qui se passait en Toscane, où la figure du *cerusico*, un chirurgien à la formation éminemment pratique, jouissait d’une certaine dignité professionnelle tout en étant moins bien rémunéré qu’un médecin : cf. PESCIATINI Daniela, « Maestri, medici, cerusici nelle comunità rurali pisane nel XVII secolo », in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*. [Atti del] Convegno internazionale di Studi (Firenze, 26-30 giugno 1980), Firenze, Olschki, 1982, p. 121-145, en particulier 123-124 et 127-129.

évaluer la situation clinique d'un patient, les choix arbitraires du barbier pouvaient s'avérer dangereux. Souvent, disaient-ils, les barbiers saignaient sans tenir compte des ordonnances des médecins et en général, comme cela est évident, de la santé des patients²⁷. La défense d'intervenir dans le domaine de compétences réservé aux médecins, formellement exprimée à maintes reprises à l'attention des barbiers, impliquait aussi l'interdiction d'exhiber ce qui accompagnait la maîtrise de la connaissance médicale, à savoir l'apparat extérieur réservé aux médecins et notamment les vêtements, parfois extrêmement riches, qui magnifiaient le statut social et culturel lié à ce métier²⁸.

Sur ce point, le traité de Malfi présente nombre de réflexions intéressantes. D'abord, comme les observations du premier livre le montrent, l'auteur reconnaît au barbier un rôle social primordial au sein de la vie quotidienne, puisqu'il peut contribuer au respect de certains codes sociaux (tels que la longueur des cheveux ou de la barbe), et, de plus, garantir un certain contrôle sur ses clients²⁹. Ensuite, tout en gardant un respect de façade envers les compétences de chaque profession, et en insistant sur la fréquence des situations difficiles, le traité exprime le souhait d'élargir les compétences du barbier, qui devrait donc disposer d'une connaissance plus étendue des questions médicales : comme le deuxième et le troisième livre du volume l'illustrent, il devrait connaître l'anatomie humaine, la distribution des veines et des artères dans le corps, les différentes façons de soigner les malades après une saignée. En d'autres termes, comme l'affirme Malfi dès le début de son texte, le barbier-saigneur est un

27 Des situations aussi difficiles s'étaient produites à Rome en 1619, comme en témoigne un compte rendu de Lorenzo Garzonio, protomédico général des États du pape et surintendant du collège des physiciens : cf. GENTILCORE D., « The Organisation... », p. 76-77.

28 Sur une division aussi nette dans l'Italie d'Ancien Régime, voir en général GENTILCORE D., « The Organisation... », *passim*.

29 Dans un autre domaine, cet aspect était évident dans le contexte vénitien, où les barbiers, en raison de leur proximité avec les différentes couches de la société, étaient souvent employés par les autorités pour des motifs politiques : voir VIVO Filippo de, *Information and Communication in Venice. Rethinking Early Modern Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 98-106 et 142-156.

véritable substitut du médecin ; en effet, la coutume et les besoins ont fait en sorte que les barbiers puissent à juste titre côtoyer l'activité d'un *fisico* en raison de leur pratique incessante :

[...] il est vrai, comme nous le voyons tous les jours et comme nous l'éprouvons par le toucher, que le barbier, après le médecin dont il est le vicaire, fait tout ce que je viens de dire selon de nombreuses manières et avec nombre d'instruments médicaux. [...] Donc que les barbiers aient adopté les pratiques du médecin ne sera pas une nouveauté ni, à notre avis, une invention arrogante³⁰.

S'appuyant surtout sur l'idée d'une pratique supérieure à la seule connaissance théorique, cette affirmation affaiblit les limites entre une profession et l'autre, et anticipe ce qui arrivera aussi dans d'autres contextes historiques quelques années plus tard (à Padoue, par exemple, ou à Bologne)³¹. Par ailleurs, cela deviendra également un lieu commun dans le contexte napolitain, où l'équilibre entre théorie et pratique penche, pour la plupart des barbiers impliqués dans le débat, vers le côté éminemment pratique³².

Cette démarche militante permet au traité de Malfi de décrire en détail les activités concernant la profession. Afin de bien présenter les différentes tâches dans lesquelles le barbier peut exercer ses compétences para-chirurgicales, la deuxième et la troisième partie du livre montrent un nombre remarquable de gravures sur cuivre, qui offrent des explications sur quelques repères anatomiques souvent

30 MALFI T., *Il barbiero...*, p. 7 (« [...] e pur è vero, et tutto di lo veggiamo con gli occhi e con le mani tocchiamo, che 'l barbiero, dopo del medico di cui è vicario, tutto ciò ch'ho detto pienamente fa in tante e tante guise, e con tant'istrumenti della medicina [...]. Laonde non parrà nuovo, né per noi forse arrogantemente imaginato, che l'uso del medicare i barbieri s'habbiano preso », nous traduisons).

31 Sur ce point, voir GENTILCORE D., *Healers...*, p. 75-76.

32 Ce propos est donné pour acquis par Cintio d'Amato, dont la *Nuova et utilissima prattica* sera publié quelques années plus tard : une comparaison entre les deux textes est proposée par GENTILCORE D., « The Organisation... », p. 98-99.

négligés par les barbiers et les recommandations de l'auteur sur les façons d'effectuer une saignée : comment s'articule le système des veines et des artères dans le corps humain [*fig. 2*] ; quels sont les endroits recommandés pour saigner le patient dans les trois parties habituellement considérées comme essentielles dans l'anatomie ancienne — la tête, le bras, le pied [*fig. 3*] ; où appliquer les sangsues pour continuer l'expurgation du sang après une ou plusieurs saignées [*fig. 4*] ; quel type de lancette employer, et avec quel type de ficelle, et avec quels garrots faire paraître des veines 'cachées' sous la peau des bras et des jambes [*fig. 5*], etc. En lien avec la longue tradition du livre illustré italien, les planches deviennent un 'aide-mémoire', un soutien pratique pour ceux qui souhaitaient des exemples pour mieux apprendre l'art de la saignée. Ces gravures suggèrent aussi ce que Malfi théorise ailleurs dans son texte, à savoir l'emploi constant de la sollicitude et de la discrétion devant chaque cas singulier³³. Ainsi, le désir de Malfi de donner aux barbiers une compétence à différents niveaux passe à travers l'exigence d'une propriété des gestes et des actions : afin de bien accomplir son devoir, le barbier doit aussi veiller à préserver un certain décorum, en prenant garde à ne pas tacher ses vêtements ou ceux des patients [*fig. 6*]. Toujours

33 La courtoisie des barbiers est abordée au chapitre IX du premier livre du traité, où l'on peut lire : « [...] si, avec raison, comme nous l'avons déjà dit, nous avons été jugés supérieurs à tous les autres maîtres de n'importe quel office pratique, cherchons à ne jamais devenir inférieurs ou égaux à eux par avidité et désir d'argent ; au contraire, pour montrer plus encore cette vertu de la courtoisie et manifester notre reconnaissance envers la Bonté Divine qui nous a élevés à ce niveau, que chacun se stimule davantage, afin d'aider notre prochain dans la détresse, et qu'il soit prompt et aimable quand, à l'occasion de maladies, nous devons nous montrer plus bienveillants et charitables » (« [...] se a ragione siamo posti superiori a tutt'i maestri di qualsivoglia manual officio per le ragioni altrove esposte, non vogliamo mai noi farci ad essi inferiori o pari per l'avidità e desiderio del danaro ; anzi, per maggiormente questa virtù della cortesia palesare e per più grati renderci alla Divina Bontà ch'a tale stato n'ha sollevati, più e più a sé stesso lo sprone ciascuno aggiunta accioché ne' gravi bisogni il prossimo aiti, e nell'occasioni dell'infermità, quando più ci tocca benigni e caritatevoli mostrarci, sollicito assai et affabile ognun si renda », in MALFI T., *Il barbiere...*, p. 35 ; nous traduisons).

dans ce but et par respect à l'égard de ces derniers, le traité de Malfi et ses gravures proposent de prendre soin des « faibles ou malades » avec des astuces particulières au moment de la saignée : soulever la chaise du malade ou employer une espèce de chaise haute afin de faciliter l'opération du praticien, préparer l'épiderme du patient en le frottant avec de l'eau chaude, saigner à partir du pied au lieu du bras [fig. 7], etc. Ces détails pratiques apparaissent aussi dans d'autres cas, difficiles, comme celui d'une saignée d'un patient inconscient à partir de la tête, ou bien celui d'une saignée de la langue [fig. 8 et 9] : dans les deux cas, cette démarche particulièrement délicate passe par le recours à un nouvel instrument, une lame métallique qui permet de faire couler le sang sans salir le malade ou ses vêtements, ni le barbier et ses assistants. La description de ces attentions à l'égard des patients, qui peut paraître exceptionnelle par rapport à la situation hygiénique habituelle dans l'Italie d'Ancien Régime, démontre surtout une connaissance précise de l'anatomie humaine de la part du barbier, ainsi que des caractéristiques de chaque individu face à la maladie. Ces activités assurées par le barbier montrent que la lecture et l'interprétation de la santé du corps humain passe non pas par les filtres des théoriciens, mais plutôt par des opérations pratiques liées aux métiers du sang, les seules permettant de rééquilibrer des situations de santé précaire.

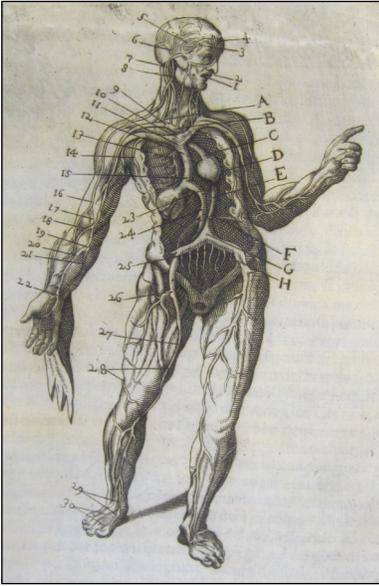


Figure 2. Système des veines et des artères dans le corps humain, gravure sur cuivre. Tiberio MALFI, *Il barbiere*, Napoli, Beltrano, 1626, p. 36 [rectius 63]. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517. © Bibliothèque nationale de France.



Figure 3. Parts du corps humain recommandés pour la saignée, gravure sur cuivre. Tiberio MALFI, *Il barbiere*, Napoli, Beltrano, 1626, p. 71. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517. © Bibliothèque nationale de France.



Figure 4. Parts du corps humain recommandées pour l'application des sangsues, gravure sur cuivre.

Tiberio MALFI, *Il barbiere*,
Napoli, Beltrano, 1626, p. 185 [rectius 187].
Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 4-S-2517.
© Bibliothèque nationale de France.

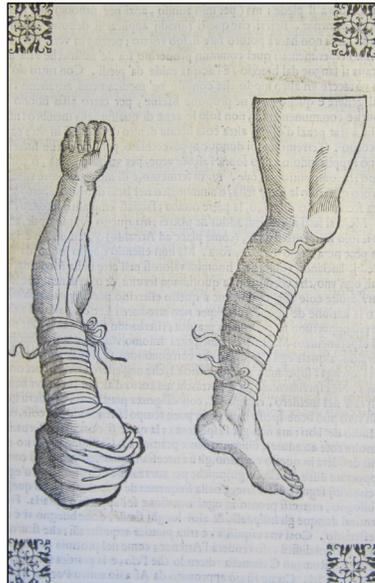


Figure 5. Exemple de garrots à utiliser sur les bras ou les jambes, gravure sur bois.

Tiberio MALFI, *Il barbiere*,
Napoli, Beltrano, 1626, p. 103.
Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 4-S-2517.
© Bibliothèque nationale de France.



Figure 6. Barbier pratiquant une saignée, gravure sur cuivre.

Tiberio MALFI, *Il barbiere*,

Napoli, Beltrano, 1626, p. 93.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517.

© Bibliothèque nationale de France.



Figure 7. Barbier pratiquant une saignée sur le pied d'une femme assise, gravure sur cuivre.

Tiberio MALFI, *Il barbiere*,

Napoli, Beltrano, 1626, p. 98.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517.

© Bibliothèque nationale de France.



Figure 8. Barbier pratiquant une saignée sur une personne malade par la tête, gravure sur cuivre. Tiberio MALFI, *Il barbiere*, Napoli, Beltrano, 1626, p. 126. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517. © Bibliothèque nationale de France.



Figure 9. Barbier pratiquant une saignée sur la langue d'un patient, gravure sur cuivre. Tiberio MALFI, *Il barbiere*, Napoli, Beltrano, 1626, p. 127. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517. © Bibliothèque nationale de France.

CONSTRUIRE UNE TRADITION

Si les connaissances médicales déployées dans le traité de Malfi dépassent aisément les compétences normalement demandées à un barbier de l'époque et rentrent dans celles plus vastes d'un médecin, il est raisonnable de reconnaître dans le *Barbiere*, tel qu'il parut dans sa version imprimée, le fruit d'une collaboration plus ou moins étroite avec un anatomiste tel que Marco Aurelio Severino, selon ce que nous avons rappelé au début de cette étude. On pourrait même imaginer que la proximité avec les anatomistes talentueux de l'université de Naples (« valenti anatomisti dello studio di Napoli »), dont il est question dans la deuxième page de titre de l'édition, ait été plus large, et que les résultats, dont on trouve trace dans ce livre si soigneusement illustré reposent sur une collectivité plus large, réunissant des anatomistes de l'université de Naples ou encore — même si aucun indice n'est présent à ce sujet — de l'ensemble de la guilde des barbiers de Naples. En d'autres termes, derrière la publication du *Barbiere*, il est possible de supposer une action plus complexe menée par un groupe versé dans la pratique de la médecine : le but étant d'ennoblir une large catégorie professionnelle — les barbiers en premier — négligée par les *fisici*, ces médecins qui, ne touchant pas au sang, évaluaient la réalité des maladies uniquement à partir de lectures superficielles des autorités médicales souvent antiques. Le soutien de Severino, *fisico* de renom ouvert dès sa première jeunesse aux expériences anatomiques, aurait donc donné une base de légitimité au traité tout entier, en soulignant par ailleurs une fracture au sein des disciplines officielles de la médecine qui se manifesterait quelques années plus tard.

Outre la connaissance des activités propres à la profession de barbier, la volonté de promouvoir cette figure passe, au sein du traité de Malfi, par d'autres moyens. Dans la première partie de son livre, celle qui, jusqu'à présent, a été négligée par la critique, Malfi cherche à tisser un lien avec la tradition littéraire et topique sur les barbiers : il rappelle en effet les noms des barbiers les plus connus, à partir d'un précurseur florentin de la Renaissance, Burchiello, qui fut aussi poète et bénéficia entre autres d'une riche diffusion



Figure 10.
 Portraits d'Olivier Ledain
 et de Burchiello,
 gravures sur cuivre.
 Tiberio MALFI, *Il barbiere*,
 Napoli, Beltrano, 1626, p. 9.
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517.
 © Bibliothèque nationale de France.

iconographique et anecdotique³⁴. Burchiello, justement, figure dans la série de portraits gravés de barbiers anciens réunis par Malfi dans ces pages : outre Burchiello, on y trouve Olivier Ledain, barbier du

34 Après un long oubli critique, les textes poétiques du Burchiello ont été publiés récemment (voir *I sonetti del Burchiello*, ZACCARELLO Michelangelo (éd.), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000). Parmi les nombreuses contributions, voir BOSCHETTO Luca, «Burchiello e il suo ambiente sociale : esplorazioni d'archivio sugli anni fiorentini », in ZACCARELLO M. (dir.), *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Atti del convegno (Firenze, 26 novembre 1999), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, p. 34-57. La fortune iconographique de ce barbier florentin commence dès les éditions du XVI^e siècle (ainsi dans le commentaire d'Anton Francesco Doni aux sonnets « burchielleschi » : cf. *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, GIROTTI Carlo Alberto (éd.), Pisa, Edizioni della Normale, 2013, p. 15), et se poursuit jusqu'à celle de 1757, qui reproduit un portrait de Cristofano dell'Altissimo faisant partie de la série des 'hommes illustres' des Offices (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 183).

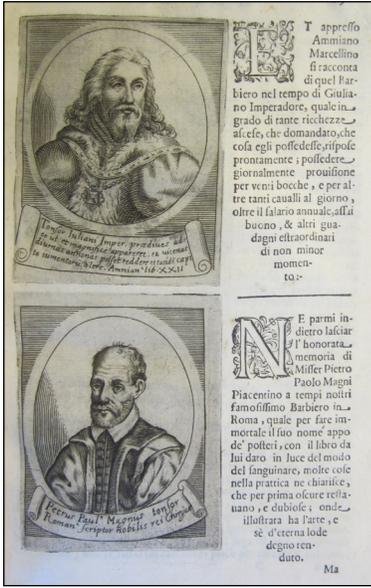


Figure 11.
Portraits du barbier de l'empereur Julien et de Pietro Paolo Magni, gravures sur cuivre.
Tiberio MALFI, *Il barbiere*, Napoli, Beltrano, 1626, p. 15.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-2517.
© Bibliothèque nationale de France.

roi Louis XI, puis ambassadeur à la cour des rois de Bourgogne ; le barbier de l'empereur Julien, dont parla l'historien Ammien (*Rer. gest.*, xxii 4 9), ou encore Pietro Paolo Magni, que nous avons déjà évoqué [fig. 10 et 11]³⁵. Malfi cherche donc à doter ce métier d'une tradition, et à trouver dans ses progrès une légitimation pour ses propositions dans le domaine médical en adaptant un paradigme culturel fort, celui de la galerie des hommes illustres, censé donner du prestige par la reprise de la longue histoire de ce métier³⁶.

La démarche devient encore plus sophistiquée lorsque Malfi, continuant sur les qualités des barbiers, propose une lecture de ce métier qui contredit tous les clichés. Souvent accusés d'être bavards, négligés ou fainéants, les barbiers sont pour Malfi tout autre

35 Ces portraits en taille douce paraissent in MALFI T., *Il barbiere...*, p. 9-17.

36 Sur ce paradigme cf. DIONISOTTI Carlo, « La galleria degli uomini illustri », *Lettere italiane*, XXXIII, 1981, 3, p. 482-492.

chose. Selon lui, en raison de son contact avec des réalités diverses, des plus pauvres aux plus aisées, le barbier est une figure de médiateur entre des milieux sociaux et culturels différents, qui, en raison de cette connaissance étendue de la société, se doit de connaître la bienséance et le savoir-vivre. En effet, de manière prescriptive, les chapitres IX à XIII du Premier livre semblent proposer au lecteur un portrait très idéalisé de cette profession. Malfi souhaite que le barbier recherche la mesure dans toutes ses attitudes, et qu'il « ne fasse aucun mouvement excessif, des pieds et des mains, qu'il n'ouvre grand la bouche ou pousse des cris, ou encore qu'il fasse du tapage, car ce sont des gestes qui conviennent davantage à des acteurs, voire même à des bouffons »³⁷. En tant que nouveau courtisan, le barbier devrait même parler de façon adéquate, être discret et fiable à l'égard de ses clients, plaisant et agréable dans sa façon de se présenter aux autres. Dans ces pages, pour illustrer ses propos, Malfi utilise nombre d'exemples, et rappelle entre autres celui de Denys, ancien tyran de Syracuse, qui avait recours à ses deux filles pour se faire raser puisqu'il ne pouvait faire confiance à personne d'autre³⁸. À l'image des deux filles de Denys, le barbier devient lui aussi un modèle de fidélité et de loyauté à l'égard des clients, des plus nobles aux plus démunis. Cette déclinaison si particulière du métier en arrive à une lecture de

37 « che non faccia atti immoderati, sì de' piedi come de' mani, e con islargamento di bocca o alzando le grida o strepito facendo : cose tutte d'histrioni, anzi che no de' buffoni degne » (MALFI T., *Il barbieri...*, p. 42).

38 « Denys, tyran de Syracuse, ne voulut jamais se mettre entre les mains de tels hommes, estimant que le barbier, s'il l'avait voulu, aurait pu venger la mort de beaucoup par la sienne. Ayant donc appris à deux de ses filles comment lui raser la barbe, et les ayant employées pendant un temps à cet effet, il leur accorda sa confiance jusqu'au moment où elles eurent dix ans » (« Dionisio tiranno di Siragosa non volle mai di così fatti huomini porsì in mano, giudicando egli che ove 'l barbiero voluto avesse, potuto havria agevolmente con la morte di lui quella di molti vendicare. Anzi, havendo a due sue figliuole fatto apparare il modo di radergli la barba, e di quelle servitosi per alcun tempo, né tanpoco prestò lor fede quando oltre al decimo anno pervennero delle loro età ») : MALFI T., *Il barbieri...*, p. 37 ; en raison de leur importance, Malfi publie aussi, p. 38, le portrait des deux filles du tyran de Syracuse). *L'exemplum* vient de Cic., *Tusc. disp.*, V 20.

plus en plus valorisante du barbier, puisque sa fonction le rapproche des deux protecteurs de la guilde des barbiers de Naples, les saints et martyrs Côme et Damien, connus pour leur zèle dans les soins aux malades. À l'instar de ces deux illustres modèles, « envoyés par le Très-Haut — comme nous pouvons le croire pieusement — en tant que protecteurs », l'art du barbier devrait devenir selon Malfi une forme de religiosité, en raison de « la pratique de la piété » que ce métier suscite. Dans le sillage des deux saints, l'activité du barbier en vient donc à être considérée comme une véritable vocation spirituelle, ayant comme but le salut universel³⁹.

Héritage d'une pratique naturelle, la médecine exercée par les barbiers devient donc dans les pages de Malfi une manifestation plus large de la charité chrétienne. Cette clé de lecture éloigne le barbier des saigneurs et des arracheurs de dents de l'époque, ainsi que de toutes les polémiques sur ce métier que l'on pouvait entendre dans le milieu napolitain du xvii^e siècle. Et même si la forte connotation spirituelle que les pages du *Barbiere* confère à cette profession ne connaîtra aucune autre proposition semblable, la véritable fonction de régulation de la société de ce temps qu'une telle lecture propose deviendra ordinaire dans les traités publiés après celui de Malfi⁴⁰.

39 Cf. le passage suivant, d'où nous avons tiré les extraits cités plus haut : « Tra queste memorie non è da tacere quella de' gloriosissimi santi martiri Cosmo e Damiano, quali piamente credere dobbiamo l'altissimo Dio per protettori donati ci habbia, acciò in quest'arte (che quasi religione per l'essercitio di pietà esser dee), il loro santo essemplio perpetua norma e guida ne fusse » (MALFI T., *Il barbiere...*, p. 35). Sur ces aspects cf. la récente thèse de GOBURDHUN Marine, *Le monde médical du Mezzogiorno moderne*, dirigée par Jean Boutier, Paris, EHESS, 2020, p. 191-193.

40 Cette hypothèse est émise par MUSI Aurelio, « Disciplinamento e figure professionali : l'articolazione della medicina nel Mezzogiorno spagnolo », in BENEDETTIS Angela de (dir.), *Sapere e'è potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto*. Atti del 4^e convegno (Bologna, 13-15 aprile 1989). III. *Dalle discipline ai ruoli sociali*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 215-221. Cf. aussi ID., « Lo 'scalco spirituale' : un manuale napoletano di disciplina del corpo (secolo XVII) », in PRODI Paolo (dir.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 491-505.

De cette manière, le traité de Tiberio Malfi cherche à dépasser les limitations imposées à sa profession par une conception élitiste trop hiérarchique de la médecine. Grâce à l'aide, très probable, de quelques personnalités du monde de la médecine napolitaine, Malfi offre à ses contemporains une nouvelle image de ce professionnel, capable de réunir en une seule personne les compétences pratiques d'un barbier et les savoirs fondamentaux d'un médecin. Même si cette promotion de la figure du barbier, qui passe par la construction d'une généalogie illustre, n'induisit pas de changements concrets du point de vue strictement professionnel — le statut du barbier-saigneur changera à Naples seulement un siècle plus tard, vers la fin du XVIII^e siècle —, on reconnaît dans cette évolution les prémices d'un plus vaste changement culturel qui, sous le nom de « révolution médicale », s'affirmera en Italie à partir de la deuxième moitié du *Seicento**.

* Je remercie Corinne Lucas Fiorato, Costanza Jori, Jennifer Ruimi et Hélène Tropé, ainsi que Giuseppe Crimi et Tommaso Migliorini.

PROTOCOLES ET CONTROVERSES
AUTOUR DE L'ART DE SAIGNER
À LA COUR DE LOUIS XIV

Stanis PEREZ
MSH Paris Nord, Pléiade,
Université Paris 13-SPC

Laissons tout d'abord la parole au doyen Gui Patin, grand spécialiste des controverses et autres diatribes médicales :

La saignée de la petite Madame, fille du roi, a été ici fort blâmée. Les princes sont malheureux en médecins. [...] Cette petite Madame n'est morte que d'un coup qu'elle avoit eu à la tête, qui avoit fait un ébranlement du cerveau et qui lui a causé les convulsions et la mort. Donc elle n'avoit pas besoin de saignée. Il y a bien des gens qui ressemblent à ce peintre dont Pline a parlé, qui ne pouvoit pas s'empêcher de mettre toujours la main à ses tableaux. Quand un tableau est bien fait, il n'y faut plus toucher. Il ne faut faire des remèdes qu'à ceux qui en peuvent être soulagés, de peur, comme dit Celse, de diffamer des remèdes qui ont été salutaires à plusieurs autres [...]¹.

Cette lettre du 19 janvier 1663 résume nombre de débats agitant le corps médical du Grand Siècle autour de la sacro-sainte phlébotomie : doit-on saigner un enfant en bas-âge (la petite Anne-Elisabeth est morte à un mois et demi) ? ; les médecins de cour qui ordonnent les saignées ne pèchent-ils pas par excès de zèle ? ; un remède prescrit mal à propos et qui échoue doit-il être rejeté en bloc ?

1 *Lettres de Gui Patin*, REVEILLÉ-PARISE J. H, (éd), Paris, Baillière, 1846, III, p. 417.

Non seulement Patin se vantait d'avoir fait saigner un enfant de trois jours atteint d'érysipèle², ce qui répond à la première question, mais s'il critiquait les archiatres, rares étaient les chirurgiens qu'il blâmait pour leur maladresse. Enfin, cet opposant farouche à l'antimoine (un puissant purgatif censé opérer une action similaire à la saignée³) défendait une tradition millénaire mais qui était en train d'évoluer.

La saignée est une pratique *a priori* trop connue pour entrer dans tous les détails⁴. Molière et consorts l'ont tournée en dérision, alors que les médecins du premier XIX^e siècle, adeptes des sangsues, ont eu du mal à s'en défaire totalement⁵. Faire couler le sang, le sang royal qui plus est, n'est pas anodin. Tout est question de quantité de sang à extraire, de localisation anatomique de la saignée, de la saison et des conditions météorologiques durant lesquelles l'incision est pratiquée. Et au-delà même de ces éléments d'ordre technique, la symbolique incomparable du sang démultiplie les problématiques historiques et, par la même occasion, les heureuses surprises du chercheur.

SAIGNER À LA COUR

Emmanuel Le Roy Ladurie l'avait affirmé : « à la cour, plus on est puissant, plus on est saigné »⁶. Les gens du commun échappent

2 *Ibid.*, III, p. 418.

3 Les effets étaient à tel point comparables que le médecin lyonnais Pierre Barrales a tous deux associés et critiqués dans *L'Abus de l'antimoine et de la saignée* (Lyon, Ch. Fourmy, 1664).

4 Synthèse historique dans HÉRITIER Jean, *La Sève de l'homme. De l'Âge d'or de la saignée aux débuts de l'hématologie*, Paris, Denoël, 1987.

5 Voir l'article « Saignée » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, DECHAMBRE A. (éd), Paris, G. Masson, P. Asselin, 1878, 3^e série, VI, p. 145-179. La longue bibliographie citée en fin de notice confirme la permanence du traitement tout au long du siècle.

6 LE ROY LADURIE Emmanuel, FITOU Jean-François, *Saint-Simon, ou le système de la cour*, Paris, Fayard, 1997, p. 144.

plus ou moins à ce rituel thérapeutique qui veut qu'on aide la Nature à équilibrer les humeurs en expulsant ce sang qui circule, tant bien que mal, entraînant vapeurs, transports et autres fluxions de poitrine pernicious. Il est des saignées de précaution (les Grands les diffèrent toujours tant qu'ils peuvent), il est des saignées d'extrême urgence (la mort suit de peu), il en est d'autres qui sont hasardeuses (trois médecins ne sauraient se mettre d'accord). Les gravures du temps montrent de jeunes aristocrates très élégantes saignées par des médecins goguenards⁷...

Si le barbier saigne frauduleusement dans son officine, le chirurgien royal doit appliquer un protocole très méthodique : non seulement, il officie en public mais il joue également sa réputation sinon sa carrière. Il ne saigne que sur ordonnance du médecin. Il n'est qu'un subalterne. Un second qui prend le risque de se salir les mains. Au début du xvii^e siècle, cet homme très cultivé qu'est le médecin regarde du côté des astres : les traités de saignée comportent le plus souvent des indications astrologiques pour déterminer les organes ou les parties du corps à inciser en fonction des saisons et des phases de la Lune. On retrouve cela aussi bien chez Planis Campy⁸ que Laigneau, commentateur remarquable de la « petite vérole » (en réalité, une varicelle commune) qui affecta Louis XIV en 1647⁹. Mais en cette première moitié du xvii^e siècle, la mode est encore à la recherche des signes qui, sur les corps ou dans les cieux, permettent de viser juste, de bien pronostiquer et de bien soigner.

Après 1660-1670, l'art de saigner s'est débarrassé du discours astrologique qui durait depuis la nuit des temps. Une conséquence

7 L'iconographie des saignées est assez stéréotypée : voir notamment *La Belle saignée* (un jeu de mot est fort possible), une gravure de Nicolas Arnoult. L'œuvre bien connue d'Abraham Bosse (*La Saignée*, 1632) est comparable (BNF, Estampes, Ed 30, Réserve). Le contact physique entre les deux personnages, même s'ils sont observés par des domestiques, n'est pas dépourvu d'ambiguïté.

8 PLANIS-CAMPY David de, *Discours de la phlébotomie*, Paris, J. Périer, A. Buisard, 1621. Le frontispice de l'œuvre comporte de nombreuses figures astrologiques rappelant que le corps est un microcosme connecté au macrocosme.

9 LAIGNEAU (ou L'AIGNEAU) David, *Traicté pour la conservation de la santé et la saignée de ce temps*, Paris, M. Henault, 1650, p. 477-478.

partielle de la théorie de la circulation sanguine. Mais on ne peut pas dire que les patients aient vu la différence, ni à la cour, ni ailleurs. Au chevet du souverain, c'est le premier chirurgien qui a l'insigne honneur de saigner sa Majesté : les chirurgiens par quartier ne touchent jamais le corps de leur roi, ils ont acquis une charge onéreuse et prestigieuse, ils suivent le monarque à la chasse en cas d'accident mais c'est le premier chirurgien qui décide, lui-même sous la tutelle du premier médecin, toujours présent en pareille occasion.

Alors que le prix d'une saignée est, pour le commun des mortels, de dix à vingt sols, la royale saignée coûte la somme exorbitante de 300 livres. C'est ce que précise *l'État de la France* de 1692 en attribuant au célèbre Félix de Tassy ce tarif très versaillais¹⁰. Il semble que ce montant puisse être confirmé puisque Pierre Dionis, chirurgien de la Dauphine, a reçu, en 1688, 150 livres après avoir saigné cette princesse : mais est-il normal que la saignée de la Dauphine soit deux fois moins chère que celle du roi¹¹ ? Cette singulière proportionnalité des honoraires en fonction des rangs mérite réflexion même si les éléments de comparaison sont rarissimes.

Le protocole de la saignée a été minutieusement décrit par Dionis lui-même dans ses inépuisables *Cours d'opérations de chirurgie démontrées au Jardin royal*. Les précautions mentionnées sont de bon sens et en disent long sur l'appréhension des malades... ou des aides-chirurgien un peu trop émotifs :

10 BESOGNE Nicolas, *Etat de la France*, Paris, G. de Luyne, 1692, I, p. 239-240.

11 Tarif mentionné dans un document original publié dans *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 6, 25 mai 1870, col. 319 : « En la présence des conseillers du Roy, Notaires, garde-notes au Châtelet de Paris, soussignez, Pierre Dionis, chirurgien du corps de Madame la Dauphine, a confessé avoir receu de Estienne Rollot, escuyer, sieur de Latour, conseiller secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses finances, Trésorier général de la dicte dame La Dauphine, la somme de cent cinquante livres tournois, à luy ordonnée pour une seignée du bras qu'il a fait à Madicte Dame la Dauphine le quatre juin dernier. Dont quittance, fait et passé à Paris, en nostre estude, l'an mil six cens quatrevingt-huict, le vingt-huictiesme jour de juillet avant midy, et a signé : Dionis. Pour copie conforme : E. T. »

On fait approcher le malade sur le bord du lit qui est du côté du bras qu'on doit saigner, on met un carreau ou un oreiller derrière luy pour le tenir appuyé à son séant, et on fait garnir le lit d'un drap ou d'une couverture pour recevoir le sang lorsqu'il jaillit après l'ouverture de la veine [...]. Il (le chirurgien) fait tenir la bougie par une personne qui ait la main sure, et qui ne craigne pas de voir saigner ; car si cette personne alloit tourner la tête dans le temps de la piqueure, ce mouvement en feroit faire un autre à son bras qui éloignant la lumière pourroit faire manquer la saignée [...] ¹².

On ligature l'avant-bras du malade, on le rassure et on le reconforte (surtout si c'est une femme qui n'a jamais été saignée et qui affirme qu'elle est très sensible), on dispose les instruments nécessaires (poëlettes, serviettes, compresses, etc.), le tout sans affectation excessive afin de ne pas donner l'impression qu'une amputation se prépare. Il faut que le chirurgien « ait bonne souvenance, bon iugement, bonne intention, bonne veuë, et sain entendement, et qu'il soit bien formé : comme, qu'il ait les doigts gresles, les mains fermes et non tremblantes, les yeux clairs » conseillait déjà Guy de Chauliac au *xiv^e* siècle ¹³. Trois siècles plus tard, Dionis insiste plutôt sur la confiance en soi et le fait que, dans l'idéal, ce praticien sera ambidextre et soucieux de ne jamais tacher les vêtements des dames de la cour qui se font saigner par précaution ou en cas de grossesse « car elles se parent ces jours-là pour recevoir leurs visites, et même avant la saignée, et si par hasard quelques gouttes de sang alloit salir et déranger leur parure, elles ne le pardonneroient point au Chirurgien » ¹⁴.

La sérénité du chirurgien, rappelle Dionis, est un élément essentiel au succès de l'opération. Fort de son expérience à la cour, il prend

12 DIONIS Pierre, *Cours d'opérations de chirurgie démontrées au Jardin royal*, rééd., Paris, d'Houry, 1751, p. 656-657.

13 *La Grande chirurgie de Guy de Chauliac*, éd. Nicaise, Paris, Alcan, 1890, p. 19.

14 *Ibid.*, p. 166.

soin de souligner dans son ouvrage que les mauvais regards risquent de dévier les lancettes :

Quand on saigne le Roy ou quelqu'un de la famille royale, c'est le premier Medecin qui tient la bougie, il se fait un honneur de rendre ce service aussi bien que l'Apoticaire de tenir les poi-
lottes. S'il y avoit quelqu'un dans la chambre que le Chirurgien ne crût pas de ses amis, il pourroit le faire sortir, parce qu'il ne faut point qu'il ait pour spectateur des gens qui pourraient l'inquiéter et le chagriner par leur presence : autrefois ils usoi-
ent de ce privilège, et un jour M. Felix le père alloit saigner le Roy il dit à l'huissier de faire sortir un des Chirurgiens de quartier qui n'étoit pas de ses amis, mais aujourd'huy cela ne se pra-
tique plus. Toutes les fois que j'ay saigné Mme la Dauphine ou quelqu'un des Princes, la chambre étoit pleine de monde, et même Monseigneur et les Princesses se mettoient sous le rideau sans que cela m'embarassast¹⁵.

Preuve que les saignées se déroulaient, rideau tiré, sous le bal-
daquin mais en présence de proches qui voulaient quand même assister à la petite opération. Il fallait donc composer avec les caprices des uns et la curiosité des autres en attendant que le médecin inspecte le sang contenu dans les poêlettes.

UNE OPÉRATION CONTROVERSÉE

La saignée est un remède redouté. Trois raisons principales à cela : la crainte d'être piqué à un nerf ou à un tendon par un chirurgien maladroit, l'affaiblissement consécutif à cette petite hémorragie, la vue du sang qui coule, fréquent motif d'évanouissement. On s'aventure ici dans le domaine de l'histoire de la sensibilité, un terrain piégé, truffé d'a priori et de raccourcis faciles. Attachés à la pureté de leur sang, mais sans doute moins que leurs homologues espagnols,

¹⁵ *Ibid.*, p. 657.

les Grands auraient dû multiplier les saignées dans un souci de préservation de leur pureté génétique. Or, c'est l'inverse qui s'est produit. Ils ont tout fait pour éviter les coups de lancette, peut-être parce que la chirurgie faisait peur et que les morts subites étaient plus souvent attribuées à des saignées inopportunes qu'à d'hypothétiques empoisonnements.

Longue est la liste des victimes. Commençons par les opérations maladroites. En 1704, le duc de Saint-Simon se fait saigner par un dénommé Ledran¹⁶. La nuit même de l'incision, le mémorialiste ressent une forte douleur au bras, une gêne qu'il attribue à une ligature trop serrée. Il accumule les compresses. Le membre enfle excessivement et, selon lui, atteint une grosseur comparable à celle de sa cuisse. Il s'en remet alors à Mareschal, chirurgien du roi, qui accepte de le visiter dans sa demeure parisienne, un fait exceptionnel car son office lui interdisait en théorie de quitter Louis XIV. Rassuré par le praticien, le duc pense identifier l'origine de son mal : « J'avais fait un léger effort du bras le jour de la saignée, auquel j'attribuois l'accident, et je voulus que Ledran me saignât dans le cours de cette opération, pour ne le pas perdre. Mareschal et Fagon ne doutèrent pas que le tendon n'eût été piqué »¹⁷.

Plus marqué qu'il n'y paraît par cet incident douloureux, le style du duc semble avoir perdu de sa clarté coutumière. La fin de la première phrase est presque incompréhensible : le terme « opération » ne désigne pas l'intervention chirurgicale mais l'effort réalisé dans la même journée... Et ce bouleversement se retrouve plus tard dans l'évocation de la mort de Mme de Villacerf : alors que Dangeau explique prosaïquement qu'un chirurgien a sectionné une artère de la veuve de l'intendant des Bâtiments¹⁸, Saint-Simon parle quant à lui

16 SAINT-SIMON, *Mémoires*, TRUC G. (éd), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1969, II, p. 304. Ce « Ledran » est le père d'Henry-François Le Dran, académicien et chirurgien réputé pour son étude des plaies par armes à feu.

17 SAINT-SIMON, *Mémoires de Saint-Simon*, éd. Boislisle, Paris, Hachette, 1896, XII, p. 51

18 *Journal du marquis de Dangeau*, Paris, Didot, 1858, XIV, p. 129.

d'un tendon, une confusion anatomique qui prend tout son sens quand on connaît son propre passif.

Ce détail, apparemment sans importance, a pourtant marqué la corporation des chirurgiens et ces derniers ont voulu défendre leur réputation face aux insinuations des archiatres. Dans une partie consacrée aux ecchymoses post-opératoires, Dionis fait écho à l'incident survenu à Saint-Simon :

Depuis quelques mois M. le Duc de Saint-Simon fut saigné à Paris par un Chirurgien des plus employés ; il se fit sur son bras une fluxion causée par la disposition où il étoit qui se termina par un abcès qu'on ouvrit, & dont il fut guéri en trois semaines sans en être estropié. On n'accusoit pas moins le Chirurgien que d'avoir piqué le tendon ou le nerf ; tout le monde lui faisoit son procès ; mais une guérison aussi prompte l'a justifié, en faisant voir que ni l'une ni l'autre de ces deux parties n'avoit été offensée, puisque quand elles le sont, il faut plusieurs mois pour les guérir¹⁹.

On craignait alors de mourir à cause d'une saignée ratée et/ou inutile et il n'existe pas un mémoire, pas une correspondance privée, qui n'incrimine la pratique. La Palatine a contribué, comme tous les autres courtisans, au discrédit d'incisions jugées mortelles pour ne pas dire criminelles. Son récit de la mort du petit Dauphin en mars 1712 est entré dans les annales :

Les docteurs ont commis encore une fois la même faute qu'avec Mme la Dauphine ; car le petit Dauphin étant tout rouge de la rougeole et en transpiration, ils l'ont saigné, lui ont ensuite donné de l'émétique, et le pauvre enfant est mort pendant l'opération : voici qui prouve bien que ce sont les docteurs qui l'ont tué. Son petit frère a précisément la même maladie ; les neuf docteurs étant occupés avec l'aîné, la bonne du plus jeune s'est enfermée avec son prince et lui a donné un peu de vin et de

19 2^e éd., Paris, L. d'Houry, 1714, p. 577.

biscuit. Hier, comme l'enfant avait fort la fièvre, les docteurs ont voulu aussi le saigner ; mais Mme de Ventadour et la sous-gouvernante du prince, Mme de Villefort, s'y sont énergiquement opposées ; elles n'ont absolument pas voulu le permettre et se sont contentées de tenir l'enfant bien chaudement. Celui-ci, grâce à Dieu, est sauvé, à la honte des docteurs, mais il serait certainement mort comme son frère si on les eût laissés faire²⁰.

Voici l'anecdote célèbre qui explique la survie quasi accidentelle du futur Louis xv. Échapper à la mort ou à une saignée incongrue semblait équivalent. La princesse, comme tous les Grands, détestait cette opération. En mai 1713, elle se plaint d'avoir laissé les médecins la convaincre de se saigner par précaution :

[...] cette maudite saignée et la médecine de mardi passé, écrit-elle, m'ont tellement affaiblie qu'il m'est tout à fait impossible de marcher. On m'a tant prêchée, me disant que si, en ce mois de mai, je ne me faisais pas tirer du sang et ne prenais pas médecine, je retomberais infailliblement dans le triste état où je fus l'hiver dernier !²¹

Louis xiv n'aurait pas dit mieux, lui qui rechignait systématiquement à se faire saigner malgré l'adresse de Mareschal et la rhétorique de Fagon²². Il fallait qu'il soit persécuté par ses migraines pour qu'il consentît enfin à se livrer à la lancette du chirurgien. Le *Journal de santé* en rend parfaitement compte. Et Monsieur, son frère, était d'un caractère encore plus rétif. Un matin de 1701, ce dernier se disputa avec son aîné, juste avant de passer à table :

20 *Lettres inédites de la Palatine*, Paris, J. Hetzel, 1863, p. 328-329 (lettre du 10 mars 1712).

21 *Lettres de Madame (...) Princesse Palatine*, GOUDEKET M. (éd), Paris, Club français du livre, 1964, p. 223.

22 *Journal du marquis...VI*, p. 328.

Là-dessus le roi fut averti que sa viande étoit portée. Ils sortirent un moment après pour se venir mettre à table, Monsieur d'un rouge enflammé, avec les yeux étincelants de colère. Son visage ainsi allumé fit dire à quelqu'une des dames qui étoient à table et à quelques courtisans derrière, pour chercher à parler, que Monsieur, à le voir, avoit grand besoin d'être saigné. On le disoit de même à Saint-Cloud il y avoit quelque temps, il en crevoit de besoin, il l'avoit même, le roi l'en avoit même pressé plus d'une fois malgré leurs piques. Tancrède, son premier chirurgien, étoit vieux, saignoit mal et l'avoit manqué. Il ne vouloit pas se faire saigner par lui, et pour ne point lui faire de peine il eut la bonté de ne vouloir pas être saigné par un autre et d'en mourir. A ces propos de saignée, le roi lui en parla encore, et ajouta qu'il ne savoit à quoi il tenoit qu'il ne le menât dans sa chambre et qu'il ne le fit saigner tout à l'heure²³.

Évidemment, Monsieur mourut le lendemain et après avoir été beaucoup saigné, précise Saint-Simon plein d'effroi. En somme, l'excès ou le défaut de saignée conduisent à des situations critiques sans que personne ne sache vraiment où se situe le juste milieu.

LE PRIX DU SANG

En novembre 1693, le premier médecin Antoine Daquin est disgracié du jour au lendemain par Louis XIV. C'est le comte de Pontchartrain qui annonce la nouvelle, l'archiatre ne verra plus jamais le souverain²⁴. L'embarras de l'historien est complet car le roi n'en a jamais rien dit publiquement, le *Journal de santé* n'en parle pas et, au final, rien de solide ne permet d'expliquer ce violent coup de tonnerre. Voilà vingt-et-un ans que Daquin soignait Louis XIV, jour après jour, y compris pendant l'épisode douloureux de la fistule

23 SAINT-SIMON, *Mémoires...*, I, p. 907.

24 Sur le parcours et la disgrâce de Daquin, voir PEREZ Stanis, *Histoire des médecins. Artisans et artistes de la santé, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, 2015, p. 189-194.

anale. Officieusement, Saint-Simon mit en relation la colère du roi avec une demande insistante du médecin qui souhaitait obtenir une abbaye pour son fils. Comme si ce genre de pratique était exceptionnel dans le proche entourage du souverain...

Une allusion tardive, douteuse mais intéressante, refait surface et interroge sur les circonstances de cette disgrâce hors du commun pour un médecin royal. Louis-Sébastien Mercier, dans son truculent *Tableau de Paris*, a consacré un chapitre à la saignée. En voici la fin, pour le moins surprenante :

Louis XIV vieillissoit ; on avoit l'habitude de le saigner tous les mois. Un jeune petit Chirurgien, qui avoit gagné assez gros sur le pavé de Paris, par une très-grande habileté à saigner, s'imagina que sa fortune seroit faite, s'il pouvoit parvenir à saigner une fois le Roi. Il trouva des connoissances auprès de Daquin, pour lors premier médecin, lui conta son affaire, lui disant, que s'il pouvoit lui procurer ce qu'il desiroit, il y avoit dix mille écus de consignés chez un Notaire. Daquin avoit bien envie de les gagner ; mais la chose n'étoit pas facile à mener, parce que Maréchal, pour lors premier Chirurgien, ne quittoit guere le Roi. Il ne laissa pas de lui donner quelques espérances, & lui conseilla de se tenir toujours à portée des occasions, en venant s'établir à Versailles, ce qu'il fit.

Un jour enfin que Maréchal avoit demandé au Roi un congé de deux ou trois jours, pour aller à sa petite campagne de Bievre, Daquin crut le moment favorable ; il tâta le pouls du Roi, le matin à son ordinaire, contrefit beaucoup l'effrayé, trouva un battement inquietant, disoit-il, & une saignée étoit absolument nécessaire. Il n'y avoit pas même de temps à perdre.

Le Roi avoit d'abord eu quelque répugnance, n'ayant pas pour le moment Maréchal auprès de lui : la peur l'avoit enfin déterminé à tout, & Daquin avoit proposé son petit Chirurgien, comme étant un des plus habiles saigneurs du Royaume. On l'avoit envoyé chercher ; la saignée fut faite, & Daquin envoya aussitôt retirer les dix mille écus consignés chez le Notaire²⁵.

25 MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Amsterdam, sn, 1789, IX, p. 90-93.

Abrégeons : Mareschal revient à l'improviste, le roi entre dans une colère noire et Daquin est mis aux arrêts. Mercier conclut :

Toutes les voix y furent pour la mort, disant que Daquin avoit fait trafic du sang du Roi. Enfin le Roi, un peu revenu de sa colere, lui fit grace de la vie ; mais à condition qu'il perdrait sa place de premier Médecin, & se retireroit à Quimper-Cotentin. Cela ne rendit pas l'argent au jeune Chirurgien, à qui il en coûta 28,000 livres pour avoir eu l'honneur de saigner une fois Louis XIV²⁶.

Les incohérences sont nombreuses : l'absence des chirurgiens par quartier, le fait qu'un inconnu approche et saigne en public le roi de France, un simple exil et une amende impossible à régler pour un véritable crime de lèse-majesté. Pourtant, derrière le caractère manifestement fantaisiste du récit, la question du « trafic du sang du roi » pose question²⁷.

En l'occurrence, il s'agit plutôt, dans le cadre de cette historiette, de la cession du droit de saigner le roi et non d'un véritable commerce du sang royal au cas où le contenu des poëlettes aurait été revendu. Mais il y a tout de même trafic comme s'il existait à la fois un motif de dérogeance pour le médecin anobli, et un montage financier frauduleux, passé devant notaire, cédant l'un des privilèges du premier chirurgien à un confrère indélicat. Il faut néanmoins éviter tout anachronisme puisque ces saignées étaient réellement tarifées à l'acte, mais uniquement en faveur du chirurgien du roi.

Pour mieux saisir la signification profonde de cette fiction, il faut revenir à la réputation d'Antoine Daquin. La plupart des courtisans qui l'ont approché et qui ont écrit sur lui ont tracé le portrait d'un quémendeur invétéré, d'un être cupide et vénal. Cela est-il rare à

26 *Ibid.*, p. 92-93.

27 À l'époque, le terme « trafic » a bien sûr un sens péjoratif et l'exemple qui revient souvent est celui-ci : « *Il n'est pas permis de mettre les choses saintes en trafic* » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e éd., Paris, Veuve Brunet, 1762, p. 861).

la cour ? Comment La Bruyère ou Molière ont-ils pu passer à côté d'un *caractère* aussi original ? Les origines juives de Daquin, fils du grand traducteur avignonnais Mordekhai Crescas alias « Philippe Daquin », doivent être soulignées. Daquin était notoirement connu comme le fils d'un converti, gracieusement traité de « pauvre cancre, race de juif » par le doyen Patin²⁸... Étrangement, l'anecdote de la saignée royale vendue par un médecin jaloué et méprisé pour ses origines n'a jamais été citée dans l'histoire de l'antisémitisme. L'accusation de cupidité est pourtant évidente et les hommes du xvii^e siècle avaient suffisamment de culture théologique pour établir le raccourci. « L'avare, lit-on dans *La Doctrine de Dieu* (1648), ne fait que trop souvent trafic du sang de son Prochain, et marchandise usuraire du temps qui ne luy appartient pas »²⁹. « Trafic du sang », une formule qui renvoie à la figure de Judas dans l'Évangile selon saint Matthieu (27, 6) : voulant restituer les trente deniers aux Grands prêtres, Judas se voit opposer un non catégorique parce que la somme, devenue impure, correspond désormais au « prix du sang » (*quia pretium sanguinis est*). Au xvii^e siècle, les commentateurs de ce passage considéraient que malgré leur refus de récupérer cet argent, les juifs étaient quand même coupables d'avoir voulu acheter le sang du Christ en s'appuyant sur la complicité de Judas.

Près d'un siècle sépare la disgrâce de Daquin et la publication de la légende faisant état d'une cession du droit de saigner le roi. En cette veille de Révolution, alors que la vénalité des charges et le caractère grotesque des rituels monarchiques alimentent les critiques, le cas Daquin semble ressusciter un vieil antisémitisme de cour recyclé en critique de l'art de saigner à la cour. Le parallèle entre l'humeur vitale et l'argent fait écho au Christ trahi dont le sang versé a, en théorie, racheté les péchés du monde. À l'échelle de la monarchie, la saignée est moins un marché lucratif qu'un pis-aller de la médecine galénique en attendant les effets fébrifuges et anti-inflammatoires de l'aspirine au siècle suivant.

28 *Lettres de Gui Patin...*, II, p. 107 et 314.

29 *La Doctrine de Dieu enseignée à Sainte Catherine de Sienne*, Paris, 1648, p. 639.

CONCLUSION

Verser le sang contre rémunération choque-t-il tellement, diabolisation de la chirurgie ou pas, dans les sociétés d'Ancien Régime ? La réponse n'est pas évidente. À la cour du Roi-Soleil, c'est surtout la question de l'efficacité de la saignée qui est en cause et non le fait que cet acte suppose une rémunération proportionnelle au rang du malade. On devrait presque s'étonner de rencontrer si peu de critiques des chirurgiens (sauf s'ils piquent autre chose qu'une veine). Seuls les médecins sont tenus pour responsables de ces morts subites ou de ces incisions de précaution qui ne servent à rien en général sinon à justifier leur fonction quand tout va bien. Il faut que les lointains détracteurs de Daquin se remémorent ses origines juives pour qu'on le soupçonne, de façon éhontée, d'avoir voulu vendre le droit de saigner le roi et d'avoir été congédié pour cette raison. C'était oublier que Louis XIV connaissait parfaitement la généalogie de son archiatre et qu'il l'a comblé de gratifications tout au long de sa carrière, notamment après la guérison de la fistule. L'accusation contre Judas-Daquin était suffisamment grave pour qu'elle occulte la question essentielle pour les contemporains incrédules : finalement, ce sang royal est-il différent des autres ?³⁰

30 Voir PEREZ Stanis, « Le sang absent : discours médical, idéal nobiliaire et usages métaphoriques d'une humeur vagabonde » in H. TROPÉ (dir.), *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*, Orbis Tertius, 2023, p. 198-212.

LES MÉDECINS ET CHIRURGIENS :
DES PROFESSIONNELS DE LA SANTÉ FACE À LA SAIGNÉE
À PARIS AU XVIII^e SIÈCLE

Isabelle COQUILLARD

MéMo

Paris Nanterre

Classée parmi les remèdes généraux¹, la saignée occupe une place de choix dans l'arsenal thérapeutique des médecins, car elle convient dans toutes sortes de maladies. Elle consiste à ouvrir une veine ou une artère pour provoquer une évacuation artificielle des humeurs viciées ou superflues, à l'aide d'une lancette, et rétablir l'équilibre des humeurs et la circulation sanguine. Aussi sert-elle à vider les vaisseaux sanguins et à modifier la composition du sang. Couramment ordonnée par les médecins, la saignée est un remède quotidien à tel point qu'il existe des saignées de santé (pratiquées sur des personnes

1 Les « remèdes généraux » conviennent à beaucoup de maladies, et s'opposent aux « remèdes spécifiques ». Sur la saignée, voir BEAUCHAMP Chantal, *Le sang et l'imaginaire médical. Histoire de la saignée au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Desclée et Brouwer, 2000 ; FARGE Arlette (textes présentés par), *Affaires de sang*, Paris, Imago, 1988 ; HÉRITIER Jean, *La sève de l'homme : de l'Âge d'or de la saignée aux débuts de l'hématologie*, Paris, Denöel, 1987 ; RIOUX Jean-Paul, *Le sang. Mythe, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988 ; SCARSINI Pierre, *Histoire de la saignée*, Thèse de doctorat en médecine sous la présidence de R. Villey, 1979, exemplaire dactylographié.

non malades)², des saignées préservatives³, des saignées de précaution, ou de préparation à la cure thérapeutique⁴, des saignées d'extrême urgence. Utilisée de façon massive, elle semble convenir au plus grand nombre. En produisant un discours explicatif sur ses bienfaits, les médecins essaient de réaffirmer le bien-fondé de cette pratique dans les cures thérapeutiques.

La saignée est considérée comme la meilleure méthode évacuative dans le Panthéon des remèdes médicaux. Dès 1704, Philippe Hecquet (1661-1737) rédige une thèse sur les effets mécaniques et physiques de la saignée par rapport à la transpiration sensible. Il considère que la saignée est le remède suppléant le mieux au défaut de l'évacuation par la transpiration dont résulte un acide épaississant le sang. Hecquet établit une hiérarchie entre les remèdes. Si la purgation permet d'éliminer tout ce qui est inutile au corps dans les aliments, la saignée procure l'évacuation des seules mauvaises humeurs. Hecquet émet la possibilité d'une réitération des saignées chez un même malade, estimant qu'il n'a pas besoin de plus de forces que quelqu'un d'endormi, n'ayant « rien à faire que de ne point mourir »⁵. De plus, en cas de fièvre, la force du cœur, pour pousser le sang, augmente, de sorte qu'il a besoin de moins de sang. Les battements du pouls sont plus forts et plus fréquents.

2 Hippocrate recommande la « saignée de printemps » (aphorisme 47) chez les personnes corpulentes, au tempérament sanguin. Elle permet de renouveler le sang et de conserver l'harmonie entre le corps humain et les saisons, le printemps étant une période de renouveau.

3 HELVÉTIUS Jean-Adrien, *Remèdes contre la peste, curation des bubons, charbons, anthrax pestilentiels*, Paris, P.-A. Le Mercier, 1721, p. 89. Pour se préserver de la peste et en prévenir les retours, le médecin conseille « de se faire tirer trois palettes de sang d'un des bras, pour désemplir les vaisseaux et faciliter la circulation ».

4 Lors de la distribution des remèdes du roi en 1721-1722, Helvétius recommande deux à trois saignées avant de soumettre les malades à la cure médicale.

5 HECQUET Philippe, *Explication physique et mécanique des effets de la saignée par rapport à la transpiration*, traduction d'une thèse soutenue aux Écoles de Médecine de Paris, Paris, L. d'Houry, 1706, p. 57.

Plus rapide, la saignée se révèle aussi plus efficace que la purgation. En un jour, par la purgation, ne s'évacuent que quatre onces de sang contre neuf onces pour une seule saignée.

Toutefois, cette théorie est contestée par le docteur régent Nicolas Andry⁶, pour lequel il faut purger souvent et saigner peu dans les maladies aiguës. Le débat se cristallise autour de la question de la force du cœur et du pouls et permet d'apporter une première nuance vis-à-vis de la saignée. Il faut considérer ses effets sur le cœur et la quantité d'humeurs qu'elle permet d'évacuer. Si le remède n'est pas remis en cause, les médecins tentent d'en accentuer l'efficacité en commençant par déterminer la veine la plus adéquate à sa pratique.

Le choix de l'endroit du corps où pratiquer la saignée est fonction du but thérapeutique recherché. Trois types de saignées sont distingués selon leurs effets sur la circulation sanguine. La saignée évacuative consiste à extraire une certaine quantité de sang pour améliorer la circulation générale des fluides. Agissant in-situ, elle n'est employée que lorsque l'humeur est gluante ou vicieuse. La saignée révulsive est pratiquée à grande distance du siège du mal afin d'y attirer le sang s'y trouvant en excès. Elle produit une contre-inflammation. Au contraire, la saignée dérivative consiste à forcer la circulation dans la partie malade en y conduisant subitement et rapidement une grande quantité de sang pour la nettoyer de ses embarras. Le médecin peut combiner les différents types de saignées. Selon l'effet souhaité, « le choix des vaisseaux n'est point indifférent à un médecin éclairé qui veut produire suivant les cas, ces effets importants et différents les uns aux autres »⁷. Il s'agit de déterminer la manière de saigner donc de choisir la bonne veine (sauf dans le cas d'une saignée évacuative où seule importe la quantité de sang extraite).

6 ANDRY Nicolas, *Remarques de médecine sur différents sujets et principalement sur l'orgasme dans les Maladies, et sur ce qui regarde la Saignée, la Purgation et la Boisson*, Paris, L. d'Houry, 1711.

7 SILVA Jean-Baptiste, « Dissertation où l'on examine si dans les inflammations ; il faut toujours donner la préférence à la saignée révulsive », dans *Dissertation et consultation médicales de Chirac*, t. 1, Paris, Durand, 1744, p. 226.

Si la saignée du bras est plus courante, la saignée du pied est reconsidérée dans les années 1720. En 1721, le médecin du roi et médecin ordinaire du duc d'Orléans, Silva assiste à la phlébotomie ordonnée par Helvétius, médecin consultant du roi, contre l'avis du premier chirurgien Maréchal, permettant de sauver Louis xv d'une fièvre violente⁸. En 1727, Silva établit une typologie des saignées en fonction de l'endroit du corps où elles sont pratiquées, et aboutit à une sorte de cartographie de la saignée, selon trois lieux : le bras, le pied et le col (*Fig. n°1*).

Pour Silva⁹, guidé par un raisonnement hydrostatique et des notions de circulation sanguine, le plus important est le choix de la veine d'où l'on va extraire le sang. De l'identification de l'origine de l'inflammation et de la connaissance de la circulation sanguine découlent le choix du type de saignée. Silva attribue la cause inflammatoire à un obstacle mécanique, un engorgement des vaisseaux sanguins venant troubler la circulation générale, caractérisé par des douleurs aiguës et des fièvres. Il imagine que l'extrémité des vaisseaux sanguins des artères forme un cône dont la pointe est la partie la plus éloignée du cœur. De sorte que les humeurs circulent dans les artères d'un canal étroit vers un canal plus large et donnent leur mouvement aux vaisseaux sanguins. Ces derniers, gonflés de sang sous l'action des humeurs, s'échauffent, gonflent, se tendent et compriment les vaisseaux environnants d'où une obstruction.

8 Pour avoir soutenu le choix de la saignée au pied, Silva reçoit un brevet de 1500 livres de pension. Voir Arch. Nat., O/1/61, P°180, Brevet, 9 août 1721.

9 Silva est influencé par Bellini (auteur d'un *Traité de la saignée*, Bologne, 1683) qui affirme déterminer par des lois précises les émissions sanguines (abondance, moment idéal) en mettant en avant des arguments de physiologie. Pour lui, la saignée accélère la vitesse de la circulation et augmente la fluidité du sang.

LOCALISATION DE LA SAIGNÉE	TECHNIQUE UTILISÉE	SITUATION DANS LAQUELLE L'UTILISER	EFFETS ATTENDUS	CAS AUXOÛTÉS ELLE CONVIENT PARTICULIÈREMENT
Au bras	Ouvrir l'une des veines principales du pli du bras ou du poignet, ou du dessus de la main	Inflammations ou dispositions inflammatoires des parties inférieures qui reçoivent le sang du tronc de l'aorte descendante	Saignée évacuative et répulsive, qui prévient les engorgements et inflammations des parties inférieures ou des viscères du bas du ventre	Pleurisie Menstrue importante Accident exigeant une prompte évacuation Tumeurs, érysipèles et inflammations du bras Douleurs dans la partie supérieure de la poitrine
Au pied	Faire tremper le pied dans de l'eau chaude pour opérer une tension des veines Piquer la veine saphène interne ou externe Exiger ensuite le repos du malade	Maladies inflammatoires qui ont leur siège dans les parties supérieures (tête, col, bras, haut de la poitrine)	Saignée évacuative et répulsive à l'égard des parties supérieures où le sang est apporté par les rameaux supérieurs de l'aorte	Faiblesse des menstrues Pleurisie interne et supérieure dont le siège se situe dans la cinquième côte Fièvre continue Toutes les maladies des enfants
Au col	Ouvrir l'une des deux veines jugulaires externes en perçant le muscle cutané couvrant la veine	Après avoir vidé les vaisseaux par des saignées répétées	Saignée dérivative pour la tête	Maladie inflammatoire Tumeur inflammatoire ou érysipélateuse du visage et de la tête

Fig. n°1 : Cartographie de la saignée selon Jean-Baptiste Silva en 1724

Silva conclut sur la supériorité de la saignée du pied sur celle du bras, car l'aorte inférieure se distribue à beaucoup plus de parties que l'aorte supérieure¹⁰. Utile dans les fièvres continues et malignes, elle opère une révulsion à l'égard de la tête, laquelle est, en cas de fièvre, le siège de plus de risques que le bas-ventre. Au contraire, la saignée du bras peut mettre le cerveau en danger par une dérivation du sang qu'elle y attire. La saignée du pied est particulièrement indiquée chez les enfants, dont le cerveau est jugé plus mou que celui des adultes. Aussi sont-ils plus sensibles aux efforts du sang pour dilater les vaisseaux. Enfin, elle est utile dans les cas de petite vérole où l'humeur est retenue dans le sang qui a du mal à circuler dans les parties extérieures de la tête. Silva s'oppose aux émétiques pourtant souvent source d'effets.

En prenant parti pour la saignée du pied, Silva raisonne en mécaniste et en anatomiste. Il entre en opposition avec Philippe Hecquet, farouche défenseur de la saignée du bras. Chacun a ses partisans. Hecquet rassemble des médecins installés dans la carrière depuis une vingtaine d'années¹¹, fidèles aux théories de Celse. Selon Hecquet, les partisans de la saignée du pied, les « Novateurs »¹², ne cherchent qu'à diffuser une nouvelle pratique dangereuse. Le clan d'Hecquet s'oppose à la saignée révulsive¹³, au profit de la dérivative, considérant qu'il faut toujours saigner dans la partie affectée ou

10 SILVA J.-B., « Dissertation où l'on examine si dans les inflammations ; il faut toujours donner la préférence à la saignée révulsive », dans *Dissertation et consultation médicales de Chirac, premier médecin du roi, et Silva, médecin consultant du roi et premier médecin de Mgr le Duc*, t. I, Paris, Durand, 1744, p. 253.

11 Hyacinthe Théodore Baron et Thomas Bernard Bertrand ont obtenu leur doctorat en 1711, Claude Vergne avant 1707, Jean Damien Chevalier et Michel Louis Vernage, en 1719. Hecquet trouve aussi des partisans à l'extérieur de Paris tels Arnoul Martin, agrégé de l'Université de médecine d'Avignon, Hugues Gourraigne, docteur de la faculté de Montpellier.

12 *Journal des Savants*, mai 1728, p. 261.

13 CHEVALIER Jean Damien, *Réflexions critiques sur le traité de l'usage des différentes saignées, principalement de celle du pied, en forme de lettre*, Paris, Rollin père, 1730.

dans les parties les plus proches du mal. La saignée du pied augmente les engorgements du cerveau et engage la poitrine. Elle précipite le sang vers les parties basses causant des affaissements soudains et l'interruption du cours de la circulation. Cependant, la révulsion est précisément l'un des effets recherchés par Silva, permis par la saignée du pied, que ce soit la « révulsion absolue », la plus efficace, ou la « révulsion variable »¹⁴.

L'opposition sur les vertus respectives des saignées révulsive et dérivative vaut à Hecquet le soutien du chirurgien du duc de Villeroy, François Quesnay, en 1730¹⁵. Celui-ci remet en cause les trois effets de la saignée distingués par les docteurs régents en les déclarant contraires à la circulation sanguine. Pour Quesnay, la saignée a trois effets : l'évacuation (réduction de la masse sanguine), la spoliation (soustraction d'humeurs bénéfiques ou non) et la déplétion (diminution du volume des liquides, c'est-à-dire de la partie rouge du sang ce qui permet une plus grande fluidité)¹⁶. Ces actions sont indépendantes de la sélection de la veine. Quesnay modifie l'explication et la pratique de la saignée. L'action de la saignée s'explique par l'hémodynamique : elle sert à accélérer la vitesse de circulation des vaisseaux, donc à rétablir la circulation en éliminant les stases et embarras divers. Finalement, Quesnay offre une sorte de voix médiane. Peu importe le choix de la veine. En mettant en lien les vaisseaux sanguins actifs et l'économie animale, Quesnay accorde la primauté à la circulation du sang.

En 1740, le débat reste en suspens. Comme le statu quo sur l'utilité de la saignée demeure, les médecins transforment un débat médical en un débat médico-chirurgical. En effet, la saignée est un acte situé à la frontière de deux domaines de compétences : celui des

14 Voir SILVA J.-B., *Traité de l'usage des différentes sortes de saignées principalement celle du pied*, op. cit., p. 47-63.

15 QUESNAY François, *Observations sur les effets de la saignée, tant dans les maladies du ressort de la médecine que de la chirurgie, fondées sur les lois de l'hydrostatique avec des remarques critiques sur le Traité de l'usage des différentes sortes de saignées, de M. de Silva*, Paris, C. Osmont, 1730.

16 QUESNAY F., *L'Art de guérir par la saignée*, Paris, G. Cavelier, 1736, p. 1-21.

médecins et celui des chirurgiens. Les médecins veulent faire découler l'efficacité de la saignée de sa bonne réalisation par le chirurgien.

À la fois moyen thérapeutique et opération de petite chirurgie, la saignée impose une collaboration entre médecin et chirurgien s'afférant auprès d'un même malade. Les médecins prescrivent le remède par ordonnance, point des *Statuts de la Faculté* montrant que c'est un remède relevant de l'autorité du médecin au même titre que les autres¹⁷, et ils sont prescripteurs de conseils pour s'assurer que le geste technique soit correctement réalisé. Les relevés de frais de dernières maladies sont révélateurs de cette répartition du travail, le chirurgien étant rémunéré pour ses visites, saignées et pansements. Le prix unitaire de la saignée n'a pu être retrouvé car les frais de dernières maladies mentionnent toujours plusieurs saignées, preuve de sa banalisation et de sa réitération. Le prix moyen d'une visite de docteur régent est de deux livres. Donc, en estimant qu'une saignée occasionne au minimum trois visites (prescription, observation du sang dans la poëlette, puis des conséquences sur l'état général du malade), le docteur régent en retire six livres (au maximum douze livres, si le client appartient aux groupes sociaux les plus aisés).

La saignée implique directement et simultanément deux professionnels de la santé. Dès 1703, Jean Adrien Helvétius¹⁸ indique le rôle de chacun au moment de la saignée mais aussi après, afin d'en garantir la réussite. Helvétius conseille sur le choix du chirurgien : requérir le plus habiles des maîtres, sage et pas trop vieux, ayant la main assurée¹⁹. Le médecin détermine le moment le plus propice aux saignées, la veine où les pratiquer et leur nombre selon la gravité de la maladie, les forces, l'âge et le tempérament du patient.

Helvétius met en garde contre deux types d'accidents pouvant survenir, qu'ils soient légers (faiblesse du malade, ouverture de la

17 BERMINGHAM Michel, *Traduction des Statuts des docteurs régents de la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Depoilly et Pissot, 1754, article 79, p. 69.

18 HELVÉTIUS J.-A., *Traité des maladies les plus fréquentes et des remèdes spécifiques pour les guérir avec la méthode de s'en servir pour l'utilité du public & le soulagement des pauvres*, Paris, L. d'Houry, P. Aug. Le Mercier, 1703, p. 22-32.

19 *Ibid.*, p. 27. Helvétius reprend les propos du chirurgien Pierre Dionis.

veine trop petite, apparition de suppuration, de tumeurs transparentes) ou fâcheux (piqûre du tendon, ouverture de l'artère). Ces risques contraignent à la prise de précautions, variable selon la veine ouverte ou spécifique aux malade et chirurgien (*Fig. n°2*).

Le médecin supervise l'acte technique. Il doit prêter attention « à ce qui concerne le temps, la manière, la quantité de sang qu'il faut tirer ; en un mot à tout ce qui doit précéder et suivre la saignée »²⁰. La recherche, par le médecin, d'une position du malade la plus adéquate à la pratique de cet acte invasif, ainsi que le souci de propreté des instruments du chirurgien sont à souligner. La saignée est répétée tant que l'inflammation perdure quoique le volume de sang extrait soit de moins en moins important. Helvétius fixe un seuil maximal au volume de sang à retirer en utilisant l'unité de la palette²¹: trois palettes pour une saignée du bras (environ 207 ml) et jusqu'à quatre palettes pour une saignée du pied (environ 276 ml).

Somme toute, dans cette première partie du XVIII^e siècle, la saignée est un remède reconnu dont les docteurs tentent d'améliorer l'efficacité en s'intéressant au choix du type de saignée et à sa localisation. Cet acte, à la fois médical et chirurgical, impose une collaboration entre les deux professions de santé sans remettre en cause la division du travail médical. Ordonnée par le médecin, elle est exécutée par le chirurgien. La saignée est un remède courant mais sa fréquence tend à être remise en cause par les médecins eux-mêmes, dans les années 1745-1760.

20 ARNAULT DE NOBLEVILLE Louis Daniel, *Le manuel des dames de charité, ou Formules de médicaments faciles à préparer*, Paris, Debure l'aîné, 1754, « Traité de la Saignée », p. 412.

21 Les palettes ou poëlettes sont des petits vases d'étain en forme d'écuelle, servant à recevoir et mesurer la quantité de sang. Une palette contient trois onces de sang (1 once = 23 grammes).

Fig. n°2 : La saignée, un acte chirurgical codifié par les médecins.
Les recommandations du docteur régent Jean-Adrien Helvétius.

LOCALISATION DE LA SAIGNÉE	QUANTITÉ MAXIMALE DE SANG EXTRAITE	ATTITUDE DU MALADE	ATTITUDE DU CHIRURGIEN
Indifférente	Se conformer aux indications du médecin	<p>Pour éviter une syncope : se coucher, la tête basse. Recevoir quelques gouttes d'eau sur le visage, respirer du vinaigre ou une liqueur spiritueuse.</p> <p>Rester immobile tant que la plaie n'est pas refermée.</p> <p>En cas de suppuration : appliquer un cataplasme de cérat de Galien*.</p>	<p>Situer l'artère avant de ligaturer afin de ne pas l'ouvrir par inadvertance.</p> <p>S'assurer de la veine à saigner par le tact.</p>
Au bras	Trois palettes	<p>Éviter de remuer le bras et de l'étendre pendant une journée, pour que la plaie se referme (cela évite les abcès et suppurations douloureuses).</p>	<p>Utiliser des instruments propres.</p> <p>Pour ne pas toucher l'artère : saigner le plus loin possible de l'os du bras.</p> <p>Si le filet des nerfs du bras est touché : frotter la partie concernée avec de l'huile de rosat, d'amandes douces, ou avec de l'eau de vie.</p> <p>Si le bras demeure tendu : employer des cataplasmes émollients et résolutifs.</p> <p>S'il faut piquer la veine médiane, faire plier le bras pour ne pas toucher le tendon du biceps.</p>
Au pied	Trois à quatre palettes	<p>Se placer au bord du lit ou du fauteuil, le pied dans de l'eau chaude, pour faire gonfler les vaisseaux.</p> <p>Après la saignée, en cas de tension ou inflammation : garder le lit et appliquer sur la piqure un emplâtre de cérat de Galien, une compresse d'eau tiède avec un peu d'eau de vie</p>	<p>Dès l'ouverture de la veine, placer le pied du malade dans l'eau pour faciliter l'écoulement du sang</p> <p>Maintenir la ligature jusqu'à dessèchement</p> <p>Veiller à ce que la sortie du sang se fasse en arcade en plaçant sa main sous la plante du pied, pour le soulever et pour comprimer les veines</p>

* Le « cérat de Galien » est un médicament externe à base d'huile d'amandes douces, de cire blanche et d'eau commune ou de roses, dont la consistance est proche de la pommade.

Dès 1745, présidant sa première thèse, Louis René Marteau²² vante l'emploi des éméto-cathartiques (vomitifs et purgatifs) au détriment de la saignée, contre l'épilepsie, la pleurésie et la fluxion de poitrine. Après des essais sur une vache victime d'une épizootie déclarée dans la généralité de Paris, en 1745²³, Marteau conforte ses observations par l'analyse statistique. Le docteur en conclut que les saignées fréquentes enlèvent chaque année au moins 4 000 hommes à la ville de Paris, et plus de 40 000 à la France²⁴.

Marteau décide de faire connaître sa méthode en la publiant en mai 1755, dans le *Journal économique*, dont la partie médicale est sous la responsabilité du docteur Antoine Lecamus, à partir de 1753²⁵. Pour donner encore davantage de publicité à son traitement,

22 Louis René Marteau (1710-1764) obtient le titre de docteur régent de la Faculté de médecine de Paris (1745). Il se consacre à l'étude des maladies inflammatoires.

23 En bannissant la saignée, Marteau va à l'encontre des mesures prises par les autres médecins. Les docteurs régents envoyés sur place (Bouvard, Cochu, Malouin, Bertin, Lemoine, Le Thieullier, Ferrein) préconisent l'usage de fébrifuges, sudorifiques, saignées, purgatifs, antiputrides... mais sans succès. Herment recommande de faire suivre la saignée d'une purgation. Jean Baptiste Louis Chomel, diagnostiquant une fièvre putride, maligne, pourpreuse, suggère d'attirer l'humeur morbifique de l'estomac vers la peau. Pour cela, il propose une saignée, puis la pose de cautères à base de racine d'ellébore, pour créer une suppuration et la formation de boutons, la mise à la diète avec pour seule boisson de l'eau blanche. Les lavages rafraîchissants doivent assurer la fluidité du sang. Voir CHOMEL Jean Baptiste Louis, *Lettre d'un médecin de Paris à un médecin de province sur la maladie des bestiaux*, Paris, J. B. Delespine, 1745. *Journal des savants*, juin 1745, p. 325 et sv. ; VALLAT François, *Les bœufs malades de la peste. La peste bovine en France et en Europe, XVIII^e-XIX^e siècle*, Rennes, Pur, 2009, p. 244-249.

24 LE MOINE D'HERLI François-Camille, *Mémoire à consulter pour Me Louis-René Marteau, docteur-régent de la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Boudet, s. d., p. 5.

25 Antoine Lecamus est reçu docteur régent en 1745. Prudent vis-à-vis de la saignée, dont la fréquence affaiblit la mémoire du malade, Lecamus propose de n'y recourir pour lutter contre la rigidité des fibres qu'en fonction de l'âge, du tempérament, du sexe, de la saison et des circonstances particulières. Voir LECAMUS Antoine, *Médecine de l'esprit, où l'on traite des dispositions et des causes*

Marteau fait distribuer 200 brochures anonymes aux médecins. Il prend soin d'y indiquer les noms de quelques drogues servant à purger les humeurs afin de se préserver de l'accusation de « charlatan » gardant secrète la composition de son remède. Marteau dénonce un acte apprécié des médecins car rémunérateur mais à l'efficacité thérapeutique limitée.

Jean Baptiste Louis Chomel, doyen de la faculté de médecine de Paris, juge les propos suffisamment graves pour faire de l'assemblée des docteurs régents du 26 juin 1756, originellement réunie pour l'examen des bacheliers en médecine, le moment d'une dénonciation de l'écrit anonyme de Marteau, jugé « offensant » envers les médecins²⁶. Dans un premier mouvement, la Faculté condamne la forme du texte de Marteau et ne dit rien sur son contenu. À l'issue de l'assemblée, Chomel fait publier, en son nom, un décret de la Faculté qu'il diffuse aux docteurs régents parisiens et provinciaux. Dans un second temps, l'opinion de Marteau sur les effets de la saignée est qualifiée de « fausse, erronée, issue de l'ignorance et d'un défaut d'intelligence, contraire à tous les principes de l'art médical »²⁷. Il s'agit de museler toute tentative de remise en cause de la bonne pratique de la médecine définie par la Faculté. Cette fois, la lettre même du texte de Marteau est condamnée au nom du souci du salut des

physiques qui, en conséquence de l'union de l'âme avec le corps, influent sur les opérations de l'esprit et des moyens de maintenir ces opérations dans un bon état, ou de les corriger lorsqu'elles sont viciées, 2 vol., Paris, Ganeau, 1753, p. 72-73, p. 218-219.

26 Chomel ne respecte pas la procédure de convocation des docteurs régents en assemblée. Ceux-ci doivent recevoir des billets de convocation mentionnant le sujet de la réunion, et portant la mention *per juramentum* ou *per speciali articulo*. La première formule ordonne aux docteurs que l'affaire soit traitée en assemblée importante pour l'honneur et l'intérêt de la Compagnie et leur rappelle leur serment de les soutenir. La seconde indique que l'assemblée se réunit sur un point particulier.

27 *Décret du 26 juin 1756 de l'assemblée des docteurs régents, traduit du latin*, in LALAIN-CHOMEL Maurice de, *Les Chomel, médecins (1639-1858) et leur famille. Biographie et généalogie*, Paris, Delalain frères, 1901, p. 218.

malades et de la volonté de contrôle par la Faculté des innovations thérapeutiques.

Lors de la seconde assemblée, tenue le 10 juillet 1756, la Faculté nomme des commissaires pour apprécier la conduite de Marteau. C'est la forme de son écrit qui est désavouée (y compris par Lecamus) car elle en remet en cause la cohésion du groupe professionnel des docteurs régents. La Faculté se place dans une optique de défense corporative et de sanction disciplinaire. Elle s'affirme comme la seule à pouvoir statuer sur des questions médicales. Finalement, la Faculté prend un nouveau décret publié dans ses *Commentaires*²⁸, invitant Marteau à se comporter de façon plus décente, à se repentir et à se désavouer. Si ce décret est une sanction interne au groupe, il n'empêche pas le coupable de pratiquer la médecine. Néanmoins, en entachant sa réputation, en faisant peser sur lui le soupçon d'empirisme, le décret lui fait perdre une partie de sa clientèle. De plus, la sanction lui ferme les portes du professorat et devient alors une suppression symbolique des droits accordés par la régence, ainsi que tout espoir de collaborer avec ses confrères. Il perd l'influence qu'il peut avoir en tant que bibliothécaire de la Faculté, fonction qu'il exerce depuis 1753.

Avec ces mesures disciplinaires internes, la Faculté tente de ne pas ébruiter l'affaire auprès des non professionnels. Il s'agit de ne pas troubler les patients et d'affirmer l'unité doctrinale de la Faculté. De plus, elle préfère ne pas désavouer publiquement un docteur qu'elle a reconnu apte en lui décernant le plus haut grade, ce qui reviendrait à émettre des doutes sur sa capacité à évaluer les futurs médecins.

Au contraire, Marteau rend l'affaire publique en la portant devant le Parlement, sous le prétexte de préserver le bien public. Selon le docteur, il est impossible de s'opposer à une nouvelle méthode de guérir efficace. En effet, son traitement des fluxions de poitrine a été testé entre fin mars et mi-mai 1757, à Toulon par M. La Berthonie,

28 BIU Santé Médecine Paris, Ms XXIII, f° 846.

médecin des hôpitaux général et militaire sur les soldats de la garnison²⁹.

Cependant, le Parlement rend un arrêt précisant qu'il faut une nouvelle réunion de la Faculté, seule capable de discuter de la valeur d'un procédé thérapeutique. Il s'agit d'un débat de spécialistes. La Faculté réitère la condamnation de Marteau et cette fois, au nom du danger des remèdes qu'il emploie. Ce n'est plus la seule négation de la saignée qui est en cause mais la dangerosité de Marteau assimilé à un charlatan. La Faculté se pose comme la protectrice du public, seule à pouvoir se prononcer en matière de doctrine et de pratique médicales.

En dépit de l'arrêt du Parlement du 10 juin 1757 donnant raison à la faculté de médecine de Paris et déboutant Marteau, la division doctrinale au sein du groupe des docteurs est consommée et se traduit par un flot de publications de la part des partisans et détracteurs de la saignée. De son côté, la Faculté multiplie les soutenances de thèses sur l'utilité de la saignée afin de ne pas laisser les futurs médecins se diriger vers des pratiques qu'elle condamne. Du côté des détracteurs, le 6 juillet 1756, Jacques Barbeau du Bourg (1709-1779) s'interroge, dans une lettre ironique³⁰, sur le droit du doyen de fixer ce qui serait la bonne pratique de la médecine, y compris en prenant le contrepied des propos d'Hippocrate³¹. Pour Barbeau du Bourg, l'usage systématique de la saignée se révèle illogique et

29 *Recueil périodique d'observations de médecine, chirurgie, pharmacie*, juillet 1757, p. 295-307.

30 BARBEU DU BOURG Jacques, *Lettre à M. CH***, doyen de la Faculté de médecine de Paris, au sujet d'un décret du 26 juin, sur la nécessité des saignées réitérées, Paris, s. n., 1756. Ce libelle de douze pages rencontre un certain succès puisque Barbeau du Bourg fait paraître une seconde édition, la même année.

31 Hippocrate avait formulé les contre-indications de la saignée dans les cas de convulsions (Livre IV, aphorisme 54), d'agitations fiévreuses, car elle fait perdre les esprits (Livre I, aphorisme 19), de maladies bilieuses et de pleurésie (exception faite de la pleurésie sèche, qui ne produit pas de crachats, et de la pleurésie dite *de toto*, apparentée à une pléthore sanguine avec une douleur vers la clavicule et l'épaule). Barbeau du Bourg pousse l'ironie jusqu'à proposer au doyen de « supprimer du texte d'Hippocrate ces dangereuses maximes ».

dangereux. Solution de facilité lorsque la maladie n'est pas connue ou complexe, elle permet au médecin de garder une contenance devant le malade, en ayant toujours un remède à proposer. Le médecin doit favoriser la crise salutaire, moment où une issue de la maladie se décide, aboutissant généralement à une évacuation. Pour cela, il faut accompagner la nature et non la forcer par des saignées répétées. Sur ce point, Barbeau du Bourg s'éloigne de la notion de crise universelle définie par Hippocrate et se rapproche des idées vitalistes développées par Théophile de Bordeu, dès 1751³². En reconnaissant un pouls critique et dilaté, le médecin constate que les conditions sont remplies pour opérer une crise salutaire qu'il aide en donnant aux malades des eaux minérales et des émétiques.

Le doyen Chomel quitte ses fonctions le 6 novembre 1756 et Marteau celles de bibliothécaire de la Faculté, en 1757. Chacun campe sur ses positions. L'affaire est révélatrice de la présence de deux conceptions des remèdes au sein même du groupe des médecins (*Fig. n°3*).

Si l'idée d'une crise venant mettre un terme à la maladie n'est pas remise en cause, c'est bien la nature de cette crise et le rôle du médecin dans la conduite de la cure qui sont discutées. Doit-il la provoquer le plus vite possible par la saignée (point de vue de la Faculté) ? Doit-il accompagner le cours naturel de la maladie et l'aider au moment voulu par le remède chimique ? L'absence de réponse préserve l'unité du groupe professionnel de médecins qui préfère s'interroger sur une mise en œuvre plus réfléchie de cette thérapeutique.

Les malades formulent des critiques contre la saignée dès le XVII^e siècle, mais les docteurs régents les prennent en compte tardivement. Encore en 1779, Lemonnier doit « décider »³³ la sœur du marquis de

32 BORDEU Théophile de, *Recherches anatomiques sur la position des glandes et sur leurs actions*, Paris, Barrois, 1751 ; id., *Recherches sur le pouls par rapport aux crises*, Paris, Deburre, 1756.

33 BOMBELLES Marc de, BOMBELLES Angélique de (née de Mackau), *Que je suis heureuse d'être ta femme. Lettres intimes*, 1778-1782, Paris, Taillandier, 2009, voir la Lettre de la marquise de Bombelles au marquis de Bombelles, Montreuil, 7 juin 1779, p. 256.

	FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS	LOUIS RENÉ MARTEAU ET SES PARTISANS
Doctrines médicales	Doctrines hippocratiques d'équilibre des humeurs (altération du sang par les humeurs peccantes) Iatromécanisme Une crise universelle	Attrait pour le vitalisme Iatrochimie Une crise salutaire
Conception de la saignée	Un remède universel Un moyen de lutter contre l'emploi des remèdes chimiques	Un remède dont l'application ne peut être systématique Un remède qui ne doit pas exclure l'usage des remèdes spécifiques et chimiques dont les émétiques
Position vis-à-vis de la pratique de la saignée	Un remède à conserver et à employer comme cela a toujours été fait.	Un remède dont il faut limiter l'usage et la fréquence. Pour les plus déterminés : un remède à bannir de la thérapeutique des fluxions de poitrine

Fig. n°3 : Les positions des docteurs régents à l'égard de la saignée, en 1757

Bombelles, la marquise de Travanet, à se faire saigner. Les malades mobilisent deux types d'arguments, témoignant de l'évolution des sensibilités face aux remèdes. Le premier est d'ordre médical, lié au développement de la physiologie fibrillaire des années 1740. Les malades craignent un amollissement des fibres, c'est-à-dire l'indolence. Aussi ne faut-il plus épurer mais bien durcir, renforcer et raffermir les fibres. La santé ne tient plus à la seule pureté des humeurs et à leur juste répartition. Elle est aussi la conséquence d'une bonne répartition de l'énergie vitale garantie par un état particulier des fibres. Le second témoigne des nouveaux concepts selon lesquels le corps doit être protégé et non dispersé. Le corps forme un ensemble qu'il

faut discipliner. Alors, les médecins tentent de mieux encadrer la pratique de la saignée.

L'idée selon laquelle la saignée ne convient pas à toutes les maladies et à tous les malades est affirmée par Joseph Lieutaud (1703-1781) en 1759. Lieutaud exclut la saignée chez les enfants, sauf cas particuliers³⁴. Sa parole fait autorité car il est, depuis 1755, médecin des enfants de France et du duc de Bourgogne. Si Lieutaud ne bannit pas totalement la saignée, celle-ci doit avoir des limites.

La saignée est prescrite sans aucune restriction dans une maladie sur quatre ; elle est ordonnée dans 75 % des maladies. Lieutaud justifie le choix de la saignée par sa nécessité absolue (24.7% des cas) ou relative (près de 6.9% des cas). La présence de la saignée dans la thérapie reste soumise au jugement du médecin (*Fig. n°4*). Dans cette entreprise de définition et de délimitation des cas où la saignée est utile, Lieutaud précise pour chaque maladie la quantité et la fréquence de ces ouvertures, le moment où les appliquer. En cela, il établit un véritable guide de la cure thérapeutique par la saignée.

De sorte qu'il existe quelques maladies dans lesquelles la seule appréciation de l'adéquation potentielle de la saignée avec la pathologie par le médecin orientera ou détournera le malade de ce remède. Lieutaud nuance l'utilité même de la saignée car l'inspection du sang n'apporte que très peu d'informations au médecin. En effet, sa couleur, sa fluidité ou sa consistance dépendent des propriétés de l'air (degré de chaleur et/ou d'humidité) auquel il est exposé au sortir de la veine.

Lieutaud met en garde contre la saignée, en jugeant certaines au mieux « inutiles », d'autres comme « ne convenant pas à la maladie », et au pire « meurtrières » ou « dangereuses » (*Fig. n°5*). Pour Lieutaud, il s'agit d'arrêter ceux qui « se font un jeu de répandre le sang »³⁵. De plus, il souligne le paradoxe de la saignée puisque celle-ci peut être à l'origine d'accidents comme le thrombus et l'ecchymose.

34 LIEUTAUD Joseph, *Précis de la médecine pratique*, t. 2, Paris, T. Barrois le jeune, 1781, p. 494, 500, 516, 539, 557.

35 *Ibid.*, p. 111.

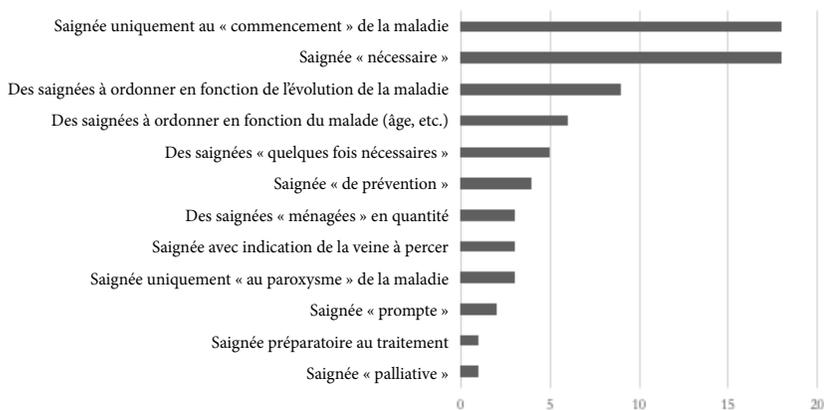


Fig. n°4 : Motifs des 73 saignées ordonnées par Joseph Lieutaud en cas de maladies internes, en 1759

De manière générale, chez Lieutaud, le choix de la saignée est toujours guidé par une prise en compte conjuguée de l'évolution de la pathologie et de l'état du malade. Ce dernier critère tend à l'emporter à la fin du XVIII^e siècle et conduit à une application restreinte de la saignée. Celle-ci doit être adaptée à l'état du malade et non à sa seule pathologie, conception contribuant à la rupture avec son image de panacée. Médecin des épidémies, Jean Colombier dénonce l'aggravation de l'état de faiblesse causée par la saignée, dans le traitement des maladies épidémiques des campagnes comme les fièvres catarrhales, les péripneumonies putrides et malignes ou les fièvres intermittentes³⁶.

Les docteurs régents tentent de diffuser dans les campagnes et auprès des chirurgiens l'idée que la saignée n'est pas un remède se révélant systématiquement salutaire. La saignée ne doit plus être

36 COLOMBIER JEAN, *Description des épidémies qui ont régné depuis quelques années dans la généralité de Paris, avec la topographie des paroisses qui en ont été affligées*, Paris, Imp. Royale, 1783, 1^{er} cahier, p. 133-134.

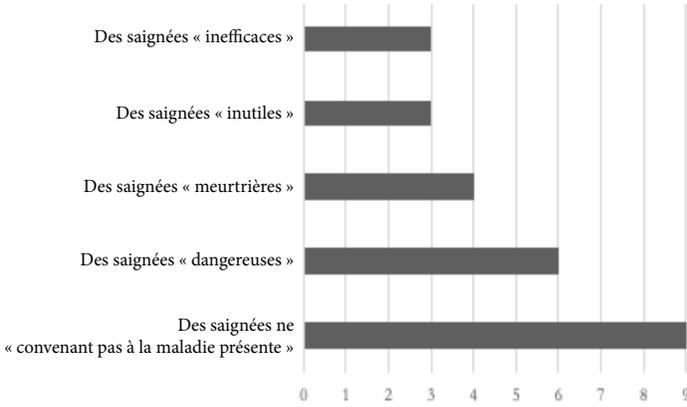


Fig. n°5 : Motifs d'exclusion de la saignée dans la cure des maladies internes selon Joseph Lieutaud, en 1759

automatiquement prescrite. Dans son *Manuel sur les gouteux*³⁷, le docteur Leroy, médecin personnel de Pierre André de Suffren, vice-amiral de France souffrant d'un érysipèle goutteux, dénonce les saignées systématiques. En 1788, Suffren rend visite à Madame Victoire. Frappée par sa mauvaise mine, celle-ci le persuade de consulter son médecin qui ordonne une saignée au bras. Mais, le remède entraîne la formation d'une métastase sur la poitrine emportant Suffren le 4 décembre 1788. Leroy attribue cette issue fatale à la méconnaissance de la constitution du malade par le médecin et au danger que représente une saignée du bras.

Après avoir déterminé les conditions d'application de la saignée, les docteurs essayent d'en améliorer la mise en œuvre. Leroy veut établir une corrélation entre un type de malade et un type de saignée afin de la rendre toujours salutaire. Il dénonce le manque d'uniformisation des pratiques en matière de saignée. Afin d'y remédier, le docteur donne des cours publics sur la saignée. S'il considère celle

37 LEROY Alphonse, *Manuel des gouteux et des rhumatisants*, Paris, Méquignon l'aîné, 1805, p. 229-301.

faite au pied comme la plus salubre, il sait qu'elle est la plus difficile car les vaisseaux de parties inférieures sont plus petits et plus denses. Le jet du sang est plus fort. Donc, elle exige une certaine dextérité et habitude.

Pour éviter les accidents, Leroy opte pour la généralisation de la pose de sangsues, afin d'éviter l'ouverture des gros vaisseaux. La sangsue agit comme une ventouse. Faisant le vide sur la peau, elle enfonce ses dents, et par la plaie appelle le sang, créant ainsi un lieu de fluxion. En fait, cette technique permet la réalisation de saignées dérivatives.

La saignée, prescription médicale et acte chirurgical, fait partie de l'arsenal thérapeutique des docteurs régents. Si sa suprématie est reconnue dans la première moitié du XVIII^e siècle, les médecins tentent de l'appuyer en interrogeant les différents types de saignées et leurs localisations selon les effets thérapeutiques recherchés. C'est aussi un moyen d'affirmer leur contrôle sur ce remède. Toutefois, à partir des années 1750, la saignée est l'objet d'une réévaluation, moment de l'essor des remèdes chimiques, de l'émergence des thèses vitalistes, et d'un nouveau regard sur le rôle du médecin dans la cure thérapeutique. Prenant mieux en compte le malade, placé au cœur de la réflexion thérapeutique, le médecin s'emploie à particulariser la prescription de la saignée et à en améliorer l'exécution.

« SANS PEUR DU SANG » :
LE MÉDECIN LÉGISTE ET LE CÉROPLASTE

Elena TADDIA
ENS, Wellcome Trust Fellow

Entre la deuxième moitié du xvii^e et la première moitié du xviii^e siècle, émergent en Europe deux nouveaux métiers qui traitent du sang et du corps en s'affranchissant des anciens préjugés. Le premier est celui du médecin légiste, qui, à travers la technique de la docimasia hydrostatique pulmonaire et plus en général l'autopsie, analyse les cadavres de nourrissons afin d'établir s'ils ont été victimes d'infanticide, crime de sang par excellence et sujet tabou.

Le deuxième est constitué par le céroplaste, métier qui unit l'art du modelage de la cire et l'anatomie du corps humain, dont le Sicilien Gaetano Giulio Zumbo (1656 ? - 1701) a été le précurseur longtemps oublié. Ces deux métiers sont, de façon surprenante, entrelacés. En effet, comme nous le verrons, c'est l'anatomiste hollandais Jan Swammerdam (1637-1680)¹ qui décrit pour la première fois l'ouverture chirurgicale de la poitrine d'un fœtus et l'observation des poumons, ouvrant la voie à la docimasia pulmonaire. Swammerdam pratiquait en même temps les injections endovasculaires en cire sur les cadavres, une technique qui s'appuie sur la « vidange » des vaisseaux sanguins et lymphatiques qui seront ensuite remplis de cire colorée, technique aussi employée dans la céroplastie. Cette technique de vidange et de remplissage a été reprise par le chirurgien et anatomiste français Guillaume Desnoues (1650 env.-1735 env.), qui initia aussi, durant son séjour italien, Gaetano Giulio Zumbo.

1 Les dates de naissance et de mort de Swammerdam ne sont pas certaines et varient selon les sources consultées.

Ces métiers, entre art et savoir, s'affranchissant de la peur du sang, ont évolué et ont connu une reconnaissance et une légitimité au cours du XVIII^e siècle².

UNE HISTOIRE DE CIRCULATION

Les années 1660 marquent en Europe la fondation de sociétés scientifiques importantes, telles que la *Royal Society* de Londres (1660) et l'*Académie Royale des Sciences* de Paris (1666). L'usage du latin comme langue commune d'échange et les déplacements d'étudiants dans les meilleures universités ont certainement aussi favorisé la circulation des idées médicales sur le continent³. L'effervescence scientifique des académiciens contribue ainsi à la circulation d'idées plus innovantes et à une meilleure connaissance des organes du corps et à leur physiologie, dont la circulation du sang et le fonctionnement des poumons. On perçoit clairement qu'à cette époque, le corps mort du nourrisson devient aussi un sujet sensible d'expérimentations, au-delà des tabous qui lui sont encore associés.

En premier lieu, le XVII^e siècle est l'époque de la « découverte » de la circulation du sang et aussi de l'évolution de la dissection anatomique et des injections de cire dans les vaisseaux « vidés » du sang. Les vaisseaux (du latin *vasa*) sont les canaux dans lesquels circulent les liquides de l'organisme. L'ensemble des vaisseaux artériels constitue le système vasculaire à sang rouge ; l'ensemble des vaisseaux veineux, le système vasculaire à sang noir ; l'ensemble des vaisseaux lymphatiques le système vasculaire à sang blanc. Pierre Tarin (1725 ?-1761), anatomiste français, auteur de *l'Anthropotomie ou l'Art de disséquer...* (1750) observe que

2 Voir MANDRESSI Rafael, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil UH, 2003.

3 GRELL Ole Peter, CUNNINGHAM Andrew, ARRIZABALAGA Jon (éd.), *Centres of medical excellence ? Medical travel and education in Europe, 1500-1789*, London, Ashgate, 2010.

tous les vaisseaux du corps humain sont remplis de différents fluides [...] d'où il suit qu'on peut en général déduire les vaisseaux connus du corps humain à trois classes [...] ceux qui ont un rapport immédiat au sang ; sous la seconde, les vaisseaux qui sont chargés des fluides qui le forment ; et sous la troisième les vaisseaux qui reprennent du sang les différents fluides qui en sont séparés⁴.

Au début du XVII^e siècle, l'anglais William Harvey (1578-1657) 'découvre' le mécanisme de la grande et de la petite circulation sanguine, qu'il établit en pratiquant des expériences sur l'homme et l'animal. Harvey fait une découverte essentielle : le tissu embryonnaire primaire est le sang et l'intégrité du corps est assurée par le mouvement cardiocirculatoire. Décrite pour la première fois en 1628, la circulation sanguine fournit aux cellules de l'organisme, par l'intermédiaire du sang, l'oxygène et les substances dont elles ont besoin pour survivre et permettre le fonctionnement des organes. Harvey réalisa lui-même des injections expérimentales. Ainsi il mettait en évidence les capillaires sanguins, les systèmes artériels et veineux, le système lymphatique. La découverte de la circulation du sang va de pair avec la circulation des idées scientifiques et médicales en Europe et elle fait l'objet de controverses. C'est le bolonais Marcello Malpighi (1628-1694) qui applique pour la première fois le microscope à la recherche anatomique : il observe la division des tissus et 'voit' pour la première fois les globules rouges en les interprétant comme des petites masses de sang coagulées. Malpighi injecta aussi du mercure dans l'artère pulmonaire et dans toutes ses ramifications avec des seringues⁵.

4 TARIN Pierre, *Anthropotomie ou l'Art de disséquer les muscles, les ligaments, les nerfs et les vaisseaux sanguins du corps humain avec la manière de faire les injections, de préparer, de blanchir les os et de dresser des squelettes, celle d'ouvrir et d'embaumer les cadavres*, Paris, Briasson, 1750, livre premier, p. 1-2.

5 Sur l'école bolonaise de médecine voir BRESADOLA Marco, « *Medicina e filosofia naturale: l'indagine sul vivente a Bologna tra Seicento e Settecento* », a cura di PROSPERI Adriano, *Storia di Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*. II.

En effet, jusqu'à l'apparition du microscope, la composition de la matière vivante était montrée par des processus de séparation anatomique : la dissection, la dessiccation, etc. Mais au XVII^e siècle, les pratiques évoluent et changent. Pour la première fois, des injections endovasculaires en cire furent effectuées, et le premier à en pratiquer avec un certain succès fut justement Jan Swammerdam qui injecta avec une seringue métallique de la cire blanche tiède et colorée dans l'appareil génital féminin, permettant la distinction entre artères et veines. La cire se solidifiait au contact des vaisseaux, et pour faciliter l'opération, on vidait de leur sang les vaisseaux en incisant les ramifications superficielles.

L'école de Médecine de Leyde a été probablement le berceau des plus grands anatomistes et médecins du siècle. Swammerdam, qui était au départ un naturaliste et entomologiste, y étudia. Il voyagea jusqu'à Paris pour perfectionner ses connaissances en dissection et devint un anatomiste d'une habileté extraordinaire. À Leyde, il fut reçu docteur en 1667 avec une thèse sur le mécanisme de la respiration *Tractatus physico-anatomico-medicus de respiratione usuque pulmonum*, qui contenait la description des valvules des vaisseaux lymphatiques.

Il poursuivit ses recherches sur l'anatomie humaine et animale. Dans le premier domaine, il mit au point la formule d'une cire colorée qui, injectée dans les cadavres au moyen de la seringue inventée par son condisciple De Graaf (mais dont il revendiquera plus tard l'idée), permettait un meilleur examen des vaisseaux artériels et veineux⁶.

Un autre homme de science essentiel au développement du fonctionnement de la circulation fut l'anatomiste hollandais Frederik Ruysch (1638-1731). Il fit aussi ses études à La Haye et à Leyde et se fit connaître dès 1665 par l'ouvrage *Sur les valvules des vaisseaux lymphatiques*. Il devint professeur d'anatomie à Amsterdam en 1665,

Cultura, istituzioni culturali, chiesa e vita religiosa, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 375-436.

6 COBB Matthew, *Generation. The seventeenth-century scientists who unraveled the secrets of sex, life, and growth*, New York, Bloomsbury, 2006, p. 31-62.

passa maître en injections de cadavres et créa une collection de pièces qui furent rachetées par le tsar Pierre le Grand en 1717.

Ruysch utilisait de la cire additionnée de cinabre, colophane et suif, diluée avec de l'alcool et de la térébenthine. Son embaumement était tellement réussi que ses cires étaient comparées à des momies vivantes. Comme l'écrit Pierre Tarin dans son traité « Swammerdam est le premier qui ait imaginé d'injecter les vaisseaux avec la cire. Graaf est le premier néanmoins qui ait rendu cette méthode publique, qui ait décrit & donné la figure de la seringue & des tuyaux propres à ces injections ; mais Ruysch a porté si loin cette découverte »⁷. Ruysch a été le premier à démontrer l'existence de vaisseaux sanguins dans presque tous les tissus du corps humain, détruisant ainsi la croyance galénique que certaines zones du corps n'avaient pas de vascularisation⁸.

CIRE ET ANATOMIE

Gaetano Giulio Zumbo a été le précurseur de la céroplastie, une technique qui consiste à modeler des pièces anatomiques avec des cires colorées pour reproduire en détail les étapes de la dissection, offrant avec ces modèles artificiels une alternative à la dissection des cadavres⁹. Les têtes anatomiques sont ses réalisations les plus connues. Le destin de ce sculpteur en cire changea lors de sa rencontre à Gênes avec le chirurgien français Guillaume

7 TARIN P., *Anthropotomie...*, p. 103-104.

8 Sur la genèse de l'histoire de la médecine à cette époque, voir GRMEK Mirko D., BERNABEO Raffaele « La machine du corps » dans GRMEK Mirko D. (sous la direction de), *Histoire de la pensée médicale en Occident. 2. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1997, p. 7-36.

9 La vie et l'œuvre de cet homme hors du commun sont retracés dans l'étude de TADDIA Elena, « "Une teste de cire anatomique". Un sculpteur à la cour : Gaetano Giulio Zumbo, céroplaste, de la Sicile à Paris (1701) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2016, <<http://crcv.revues.org/13864>>.

Desnoues¹⁰. Desnoues séjourna à Gênes, probablement durant les mêmes années que Zumbo, à partir de 1695 et jusqu'en 1709. Dans son tendancieux mais précieux recueil *Lettres de G. Desnoues Professeur d'Anatomie, & de Chirurgie, de l'Académie de Bologne ; et de Mr Guglielmini, Professeur de Medecine & de Mathematiques à Padoüe, de l'Académie Royale des Sciences...*¹¹ (1706), qu'il présente comme un échange épistolaire avec le médecin et mathématicien bolonais Domenico Guglielmini (1655-1710), Desnoues décrit la rencontre avec Zummo et comment il lui aurait appris l'anatomie et le travail de « vidange des vaisseaux » :

Cet Abbé n'avoit aucune cōnoissance de l'Anatomie : & qu'il ne savoit pas même le nom d'un seul muscle. Cependant il me montra quelques petites figures de sa façon qui me parurent, à la vérité, d'un fort-bon goût. Je lui fis voir un cadavre, dont toutes les Veines étoient remplie de Cire verte : & toutes les Arteres de Cire rouge ; ce qui le mit dans un profond étonnement, ne pouvant comprendre comment j'avois pû introduire de la Cire dans toute l'entendüe des vaisseaux si délicats ; & y ayant marqué beaucoup de passion de voir un Cadavre dépouillé de sa peau, pour recōnître à decouvert, l'exterieur des Muscles (ce qui est fort utile aux Peintres, & aux Sculpteurs). Il s'offrit de payer ce que je voudrois. Mais bien loin de l'obliger à faire pour cela aucune dépense, nous convinmes qu'il auroit sa Chambre, & la Table chez moi : & que je lui fournirois tout, à condition qu'en travaillant pour lui à ses figures, il voulût bien faire

10 Pour les informations biographiques sur Desnoues et sa période génoise et sur les injections en cire, voir TADDIA E. « Corpi, cadaveri, chirurgi stranieri e ceroplastiche: l'ospedale di Pammatone a Genova tra Sei e Settecento », *Mediterranea Ricerche Storiche*, 2009, n.15, p. 157-194, <<http://www.storiamediterranea.it/portfolio/n-15-aprile-2009>>.

11 DESNOUES Guillaume, *Lettres de G. Desnoues, professeur d'anatomie, & de chirurgie, de l'académie de Bologne ; et de Mr Guglielmini, professeur de medecine & de mathematiques à Padoüe, de l'Académie royale des sciences. Et d'autres Sàvans sur différentes nouvelles découvertes*, Rome, Antoine Rossi Imprimeur, 1706.

quelque épreuve pour moi, dans le dessein que j'avois de faire une Anatomie artificielle, ce qu'il m'accorda¹².

Desnoues en effet, outre ses leçons « traditionnelles » d'anatomie, exerçait l'art des injections de cire colorée :

La femme grosse de neuf mois qui mourut dans leur hôpital [...] je l'eus faite porter chez moi, je trouvai que l'enfant étoit au passage : & que la tête de celui-ci étoit restée à l'entrée de la Vulve. Ces deux cadavres étant d'une grosseur demesurée, & d'une figure très curieuse, je formai le dessein de les preparer, pour les conserver ensemble [...] j'avois le dessein de laver les vaisseaux¹³.

En effet, comme il explique, s'inspirant de Swammerdam, le chirurgien après la dissection place, s'aidant d'une machine hydraulique, « des tuyaux proportionnez à la grosseur des vaisseaux »¹⁴. Puis il dessèche les veines pour y injecter, avec une seringue, de la cire colorée « ni trop dure, ni trop molle, ni trop chaude, ni trop froide »¹⁵. Quand l'injection de cire chaude colorée a séché, la partie traitée devient dure, et le corps devient très proche de la réalité. Desnoues ne fait qu'exploiter habilement une technique novatrice et à la mode. Il dissèque, vide et emplit les vaisseaux des cadavres et puis il embaume toutes les parties des corps. Comme l'explique encore Pierre Tarin « l'instrument dont on se sert pour pousser la liqueur dans les vaisseaux, est une forte seringue de cuivre, dont le piston doit couler avec aisance, & à laquelle peuvent s'adapter différens tuyaux qu'on y fixe par le moyen d'une vis »¹⁶.

On constate que la connaissance de la circulation sanguine, du fonctionnement des vaisseaux, à travers l'audacieuse vidange de ces

12 *Ibid.*, p. 83-84.

13 *Ibid.*, p. 31-32.

14 *Ibid.*, p. 33.

15 *Ibid.*, p. 35.

16 TARIN P., *Anthropotomie*, ..., p. 104.

derniers, a permis le développement de la céroplastie au tournant de ces deux siècles. L'anatomiste et le chirurgien, faisant parfois un clin d'œil à l'art, n'ont plus la crainte de plonger leurs mains dans les corps et dans le sang, comme certaines illustrations, quoique rares, le montrent. Car, chose encore plus extraordinaire, un des derniers tabous va être brisé avec la plongée dans le corps mort du nourrisson grâce au développement de la docimasie hydrostatique pulmonaire.

L'INFANTICIDE, CRIME DE SANG

En effet, dès la fin du XVII^e siècle, on plonge enfin les mains dans le corps du nourrisson et on en extrait les organes nécessaires. C'est la naissance de la médecine légale sur le corps des nouveau-nés. La docimasie, du grec *δοκιμασία* (observer, essayer, prouver) est connue en latin comme *docimasia pulmonum hydrostatica*, *Lungenprobe* en allemand, *docimasie hydrostatique pulmonaire* en français, *docimasia polmonare idrostatica* en italien et *lung test* en anglais¹⁷.

Sans entrer dans les détails, la docimasie consiste en l'extraction des poumons du nouveau-né supposé avoir été victime d'infanticide, poumons qu'on plonge ensuite dans un récipient contenant de l'eau. Si les poumons émergent à la surface, cela signifie que l'enfant a respiré au moment de la naissance et qu'il est donc né vivant ; cela peut contredire ou au contraire confirmer la déclaration de la mère soupçonnée d'infanticide et qui a annoncé que son enfant était né mort. Les enjeux sont *a priori* évidents : des femmes condamnées à mort seraient épargnées car cette preuve les disculperait de ce crime

17 LANZILLOTTI-BUONSANTI Nicola, PINI Gaetano, *Dizionario dei termini antichi e moderni delle Scienze Mediche e Veterinarie. Comprende l'etimologia greca e latina, la traduzione francese, spagnuola, inglese e tedesca, la sinonimia scientifica e volgare*, Milano, Vallardi, 1879, 2 vol. Voir aussi TADDIA E., « Les origines et l'application de la docimasie hydrostatique pulmonaire dans les cas suspects d'infanticide (1660-1830) » in *Infanticides. Perspectives historiques (Antiquité-19^{ème} siècle). Infanticide. Historical perspectives (Antiquity-19th Century)*, HEPNER P., TADDIA E., LE MARC'HADOUR T. (éd.), Bruxelles, Peter Lang, à paraître.

exécrable. Pour la première fois dans l'Europe moderne, la science et la médecine, sans peur du sang, viennent au secours de la femme, dont, jusqu'ici, la parole devant le juge était — en principe — le seul élément de défense. Les sages-femmes ont ainsi de moins en moins de place dans les tribunaux et les observations externes sur les cadavres des nourrissons ne sont plus les seuls indices fiables pour le juge. Le « médecin légiste » se fait une place au sein du tribunal. Entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, l'application de la docimasia pulmonaire hydrostatique dans les cas suspects d'infanticide *semble* un fait acquis. Partisans et détracteurs se sont battus pendant plus d'un siècle et une littérature scientifique (aujourd'hui quasiment oubliée) atteste d'un débat qui prit de l'ampleur chez les contemporains.

Déjà dans l'Antiquité, le médecin et anatomiste Claude Galien (131-201 après J.-C.) décrit les changements survenus dans l'aspect du poumon lors de la respiration, analysée pour la première fois dans le traité *De usu partium* chapitre VI « De l'ordre de la génération du fœtus » :

Pourquoy le poulmon du fœtus dans le ventre de la mère est si rouge, et non pas comme aux enfants nés et parfaits blanchastre (...) de plus, depuis que l'enfant est né, parce que pour lors il respire, son poulmon est agité d'un mouvement perpetuel et pour cette cause le sang estant battu et incessamment de l'air et de l'esprit, l'un qui se fait par le poulmon, et l'autre qui se fait par les artères, il devient plus subtil, plus blanc, et plus escumeux : et pour cette mesme raison la substance du poulmon, de rouge, pesante, et dense, devient blanchastre, rare et legère : ce que je pense avoir monstré estre très utile au poulmon, quand se faisant le mouvement de la respiration il suit la poitrine : et si la chair estoit semblable à celles des autres entrailles, son mouvement serait difficile, et mal aisé¹⁸.

18 Et pas l'application de la docimasia comme certains auteurs l'ont soutenu. J'utilise ici la première traduction française de cet ouvrage : GALIEN Claude, *De l'usage des parties du corps humain traduit du grec et latin et mis en ordre par*

Toutefois, Galien pose des questions qui, comme on l'a déjà vu, ne seront résolues qu'à l'époque moderne. L'intérêt pour la respiration et pour le fonctionnement des poumons prend de l'ampleur dans le traité *De Pulmonibus...* (1661) où, pour la première fois, Marcello Malpighi décrit la structure des poumons constitués d'alvéoles¹⁹. L'intérêt croissant pour la respiration chez un autre illustre médecin de cette époque, Gian Battista Morgagni²⁰, l'usage du microscope et la 'découverte' de la circulation par William Harvey — qui remarque le changement de la couleur des poumons lesquels semblent contenir du sang chez le nouveau-né même après le décès — sont à cette époque des sujets majeurs dans les correspondances entre les membres des académies scientifiques en Europe. Sur les poumons du nouveau-né, Harvey avait déjà saisi la question de la docimasie :

If you dissect an embryo, at this time, you shall discern all the interior parts distinct, and compleat: but chiefly the stomach, the heart, and kidnies, and the lungs; which are also divided into their lobes, and look as they had blood in them, having gained their just form. But the complexion of these lungs is more ruddy, then of those which have at any time breathed; because the lungs stretched and dilated by the air, put on whiter

questions et responses pour la facilité des ieunes estudians en chirurgie, par A. E. B. D. C. I, à Paris, chez Charles du Misnil Librairie Luré, rue S. Jacques, à la Samaritaine, 1659, p. 695.

- 19 MALPIGHI Marcello, *De pulmonibus observationes anatomicae, sequito dalla risposta apologetica, a cura e con introduzione di Silvestro Baglioni*, Roma, Bardi Editore, 1944; et aussi: WEBER Giorgio, *Aspetti poco noti della storia dell'anatomia patologica tra '600 e '700 : William Harvey, Marcello Malpighi, Antonio Cocchi, Giovanni Maria Lancisi*, premessa di Francesco Adorno, Firenze, Olschki, 1997; et MELI Domenico Bertolani, *Mechanism, experiment, disease. Marcello Malpighi and seventeenth century anatomy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011.
- 20 BATTISTA Giovan, *Morgagni Jo. Baptistae Morgagni nobilis foroliviensis in celeberrimo Patavino gymnasio theoreticam primum medicinam, deinde anatomen e primaria sede....*, Venetiis, ex typografia Remondiana, 1762 -64, 5 vol.

colour, and by observation of the different complexion, you may discover whether a mother brought her childe alive or dead into the world; for instantly after inspiration the lungs change colour: which colour remains thought the foetus dye immediately after²¹.

Le berceau de ces découvertes est La Hollande du Siècle d'Or, en plein essor économique, artistique et scientifique. Ce pays a joué un rôle primordial dans la circulation des idées et aussi pour l'expérimentation pionnière sur les cadavres à laquelle Frederik Ruysch (1638-1731) a amplement contribué avec ses représentations de « natures mortes » de squelettes foetaux. Dans la tradition des portraits hollandais de cette époque et de la célèbre *Leçon d'Anatomie* de Rembrandt (1632), un tableau de Johan Van Neck, un ancien étudiant de médecine, qui se trouve actuellement au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam (daté environ de 1685) nous aide à comprendre ce cheminement. Cette œuvre, unique en son genre, représente la dissection d'un nouveau-né opérée par Ruysch entouré de ses assistants ; on voit le célèbre médecin soulever le cordon ombilical, ce qui indique probablement que le fœtus avait été retiré du ventre de sa mère décédée par une césarienne *post mortem*²².

21 HARVEY William, *Anatomical exercitations, concerning the generation of living creatures: to which are added particular discourses, of births, and of conceptions...*, London, Printed by J. Young for O. Pulleyn, 1653, p. 434-435. « Si vous disséquez un embryon à ce moment-là, vous verrez toutes les parties intérieures distinctes et complètes, mais principalement l'estomac, le cœur, les reins et les poumons, qui sont également divisés en lobes et semblent avoir du sang en eux, après avoir acquis leur forme exacte. Mais le teint de ces poumons est plus rougeâtre que celui de ceux qui ont déjà respiré, parce que les poumons étirés et dilatés par l'air prennent une couleur plus blanche, et par l'observation de la différence de teint, on peut découvrir si une mère a mis au monde son enfant vivant ou mort, car immédiatement après l'inspiration, les poumons changent de couleur, couleur qui reste dans la teinture du fœtus immédiatement après ». Traduit avec <www.DeepL.com/Translator> (version gratuite).

22 Sur l'essor culturel de la Hollande du Siècle d'Or voir : SCHAMA Simon, *The Embarrassment of Riches : An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, New York, A.A. Knopf, 1987.

L'anatomie et la médecine à cette époque constituent un réservoir inépuisable pour les progrès de la science. Le corps humain et animal sert de plus en plus aux expérimentations et c'est un traité peu connu du déjà cité Jan Swammerdam *Tractatus Physico-anatomico-medicus de Respiratione usuque Pulmonum* (1667)²³ qui décrit pour la première fois l'ouverture chirurgicale de la poitrine d'un fœtus, l'observation des poumons et leur fonctionnement. Swammerdam pratiqua aussi les injections en cire sur les cadavres, une technique qui se développera au siècle suivant avec la céroplastie, et inspira les momies de cire de son célèbre contemporain Frederik Ruysch²⁴. Dans les correspondances entre Swammerdam et Melchisédech Thévenot (1620-1692), célèbre voyageur et protecteur des arts et des sciences, que le Hollandais rencontra pendant son voyage à Paris, Swammerdam dit avoir ouvert des cadavres d'animaux (en particulier de chiens) et avoir ainsi montré la voie à la docimasie pulmonaire²⁵.

23 SWAMMERDAM Jan, *Johannis Swammerdami Amsterdanensis, Medicinæ Doctoris Tractatus physico-anatomico-medicus de respiratione usuque pulmonum...*, Ludguni Batavorum, apud Danielelem Abraham & Adrain à Gaasbeeck, 1667, cap. I : "Quo pacto fiat primus Pectoris motus, seu Respirationis inchoatio, in Foetu, Sectio Secunda" : Dum igitur Foetus Thoracem aperimus, semper Pulmones plane contractos, sanguineoque præditos colore et absque ullo intus Aere, invenimus, p. 69-70.

24 *Historia vitæ et mentorum Federici Ruysch*, Amsterdami, apud Janssonio Waessergios, 1732, cap. XIII « De pulmone & respiratione », f. 512. Un autre hollandais, De Diemerbroek (1608-74), décrit, en se référant à Swammerdam, ses expériences sur les poumons de fœtus mûrs ; DIEMERBROEK Isbrandus de, *Anatome corporis humani. Plurimis novis inventis instructa variisque observationibus & paradoxis, cum medicis, tum physiologicis adornata*, Ultrajecti, Meinardi à Dreunen, 1672.

25 Sur sa biographie, voir SCHIERBEEK Abhram, *Jan Swammerdam. His life and works*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1967 et Swammerdam Jan, *The letters of Jan Swammerdam to Melchisedec Thevenot, with English translation and a biographical sketch by G. A. Lindenboon*, Amsterdam, Swets and Zeitlinger, 1975.

LA DOCIMASIE

Ainsi, à partir de la circulation de ces idées, la docimasie commence à être employée comme preuve d'infanticide dans les tribunaux²⁶. Le plus illustre exemple est celui du Professeur de Tübingen, Wilhelm Gottfried Ploucquet (1744-1814). Dans le traité *Commentarius Medicus*²⁷, il théorise et affine un autre aspect de la docimasie pulmonaire, le *ratio* du poids des poumons d'un nouveau-né qui aurait été étouffé après la naissance. Ploucquet s'engage lui aussi dans l'esprit du temps, influencé par l'idée que l'infanticide est un acte souvent perpétré pour éviter d'avoir à assumer la naissance d'un enfant illégitime né hors mariage. Il montre comment on sectionne la poitrine et on examine les poumons, comment on pèse ensuite le corps de l'enfant, ouvre l'abdomen et observe comment le diaphragme rentre dans la poitrine. Il note le volume des poumons, enlevés avec le cœur et la trachée-artère, là où elle pénètre dans les poumons, qui ensuite sont lavés ; il note leur couleur, leur densité ; on les pèse avec et sans le cœur, on les immerge dans un récipient d'eau fraîche et l'on observe s'ils s'enfoncent ou surnagent ou s'ils restent à la profondeur où ils ont été abandonnés. Ensuite on tranchera la substance des poumons, en faisant attention à entendre un sifflement d'air, on observera si — par une compression avec les mains — ces parties plongent vers le fond du vase ou surnagent encore et si les poumons rendent du sang et des bulles d'air. Bref, Ploucquet dans son ouvrage qui servira de référence à des futures générations de médecins légistes allemands comme étrangers²⁸, montre que la docimasie et les

26 CRAWFORD Michael Clark & Catherine (éd.), *Legal Medicine in History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

27 GODOFREDI PLOUCQUET Guilielmi, *Commentarius Medicus in processus criminales super homicidio, infanticidio et embryoctonia*, Argentorati, A. Koenig, 1787 sect. II de infanticidio, p. 259 par. 8498 : « Contram hanc pulmonum docimasiam, vel potius consequantias, quas exinde multi Medicorum & Jureconsultum, saepe inepte fati deduxerunt, plurima dubia, & jure quidem mota fuerunt ».

28 Dont le célèbre FODERÉ François-Emmanuel, *De Infanticidio Fran. Emm. Foderé, Dissertatio Academica...*, Argentorati, 1814, § XIV.

doutes qui lui sont liés, est une technique bien établie dans la communauté scientifique. De nombreux ouvrages publiés fin XIX^e-début du XX^e siècle l'attestent ; l'exemple de la thèse de doctorat d'Henri Soulas de la faculté de Médecine de Paris — au début du vingtième siècle — peut être pris en exemple. Soulas écrit que « la docimasia pulmonaire reste la méthode de choix pour savoir si un nouveau-né a, ou n'a pas respiré », et qu'« il n'est qu'une cause d'erreur à retenir dans l'application du procédé hydrostatique : celle qui a trait à la putréfaction » ; la putréfaction donc ne mettrait pas en cause la régularité de l'épreuve, même s'il avoue qu'il « sera prudent en présence d'un poumon putréfié qui surnage de ne pas conclure, sans autres preuves à l'appui, à la respiration »²⁹.

ARCHIVES CHIRURGICALES, ARCHIVES DU SANG

Quand on croise les sources d'archives, on se confronte à leur fragilité : fragmentation, perte, achronies temporelles, lacunes. Trouver des exemples de la pratique de la docimasia et plus généralement de dissection de nourrissons s'est avérée particulièrement difficile car, comme écrit Jacques Gélis, « l'avortement, et pour des raisons identiques, l'infanticide échappe largement à la prise statistique »³⁰. Comme le souligne Sylvie Steinberg :

L'étude de la médecine légale sous l'Ancien Régime se heurte à la dispersion des traces qu'ont laissées les praticiens dans les archives judiciaires : lorsqu'ils ont été conservés, leurs procès-verbaux sont présents dans les dossiers d'un grand nombre

29 SOULAS Henri, *Docimasia pulmonaire. Étude critique et historique, par Henri Soulas, thèse de doctorat en médecine*, Paris, Imprimerie de la Faculté de Médecine Bonvalot-Jouve, 1907, p. 22.

30 GÉLIS Jacques, *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1984, p. 416.

d'inculpés mais l'historien ne les rencontre le plus souvent qu'au hasard de ses dépouillements³¹.

Voyons donc un cas éclairant de cette pratique tirée des archives du XVIII^e siècle.

En 1750, dans le Midi de la France, à Bédarieux, dans la juridiction de Montpellier, à l'issue de son procès, une veuve, Madeleine Olivier, est condamnée « à être fouettée par le bourreau de la Haute Justice dans les rues et carrefours dudit Bédarieux, au bannissement perpétuel hors de la juridiction et à la confiscation des biens »³² pour un infanticide. Le rapport détaillé d'un médecin et de deux maîtres chirurgiens *in loco* atteste qu'ils se sont rendus

à l'hôtel de ville, pour procéder à la vérification du cadavre d'un foetus femelle, et qu'en l'examinant nous aurions trouvé une équimose qui s'étendoit depuis le coude partie externe du bras droit jusques sur les os du métacarpe [...] nous aurions reconnu plusieurs autres meurtrissures sur toute la gorge³³.

Les trois experts ensuite passent à l'ouverture de la poitrine et déclarent avoir trouvé

Les poumons de couleur brune rougeâtre engorgés de sang et qu'après en avoir coupé plusieurs morceaux et les avoir jettés dans un vase plein d'eau ils avaient tous nagé si on excepte deux ou trois qui quoique plus petits se seroient précipités au fonds, ce qui nous ayant engagés à les examiner de près, nous serions aperçus que c'étoit les bords inférieurs des poumons, bords où l'air n'avoit pas pu pénétrer, tant parce que les ramifications des tronches se terminent dans cet endroit que par rapport à la

31 STEINBERG Sylvie, « Des sources pour l'histoire du corps : la médecine légale sous l'Ancien Régime », *Corps, Santé, Société*, sous la direction de BELMAS Elisabeth et MICHEL Marie-José, Paris, Nolin, 2005, p. 113-114.

32 Montpellier, AD, 10 BP /211 (78).

33 *Loc. cit.*

petitesse du calibre de celles qu'on peut y trouver, ce qui rendait ces morceaux spécifiquement plus pesans qu'un égal volume d'eau il n'est pas compatible qu'ils aient plongé³⁴.

En effet, après la docimasia, les trois experts estiment que

le fœtus est né vivant et qu'on doit rapporter la cause de sa mort aux compressions faites sur les parties équimosées et principalement sur la trachée artère, compressions qui peuvent avoir empêché l'air (sans lequel l'expérience nous apprend que nous ne saurions vivre) de pénétrer dans les bronches et dans leurs ramifications³⁵.

À la veuve est pourtant épargnée la peine de mort. D'autres exemples témoignent dans les mêmes archives départementales de Montpellier de l'observation du cadavre du nouveau-né. L'iconographie, à cette époque, témoigne aussi d'une vulgarisation de la circulation des images du corps du nouveau-né et de son observation. Un ouvrage en couleurs, en particulier, de D'Agoty et Fabien, connu une ample diffusion, l'*Exposition anatomique de la structure du corps humain en vingt planches...* (1759)³⁶ dont une planche représente l'ouverture de la poitrine d'un nouveau-né. Confirmant la diffusion de cette pratique, à la même époque, dans les archives de l'ancienne Académie Royale de Chirurgie — fondée en 1731 et dissoute en 1793 par décret de la Convention — se trouvent aussi des observations de chirurgiens envoyées de la province à Paris concernant la docimasia³⁷.

34 *Loc. cit.*

35 *Loc. cit.*

36 GAUTIER-DAGOTY, Jacques-Fabien, *Exposition anatomique de la structure du corps humain en vingt planches imprimées avec leur couleur naturelle, pour servir de supplément à celles qu'on a déjà données au public...*, Marseille, A. Favet, 1759.

37 ARC 20 dI n° 38, « Observations de chirurgie ». Le 14 xbre 1758. Par Lesséré, 9 feuillets. Il s'agit d'un recueil de 13 observations du même Médecin. Le

CONCLUSION

Le corps mort du nourrisson, observé de plus en plus de près, a sans doute contribué à la consolidation du corps des médecins légistes d'un côté, et à la fin progressive d'un tabou dans une société où certaines croyances et superstitions, grâce à une circulation de textes et d'idées scientifiques, sont de moins en moins prégnantes. Le corps mort du nourrisson se prête enfin à des pratiques expérimentales sous les yeux de toute la communauté scientifique. Les chirurgiens plongent leurs mains, sans peur, dans les entrailles de ces cadavres. Ceci est bien documenté par la rare iconographie existant sur les dissections de nouveau-nés. La docimasia et son application nous amènent aussi à nous interroger sur les modalités de diffusion d'une technique chirurgicale, à partir de Swammerdam, qui part des expérimentations sur le fonctionnement des organes et de la circulation sanguine pour aller beaucoup plus loin.

Nous avons vu comment ces métiers, entre art et savoir, en allant au point de vider les vaisseaux sanguins pour les remplir de cires, ont évolué et ont été reconnus et légalisés entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Le cadavre du nouveau-né a enfin cessé d'être un tabou grâce à la science et à la connaissance du corps poussée à l'extrême par des hommes affranchis dans une Europe où, grâce aux académies et aux universités, les idées et les pratiques médicales, parfois aux confins entre science et art, circulent de plus en plus rapidement. La 'découverte' de la circulation du sang, semble enfin avoir ouvert la voie à la connaissance moderne du fonctionnement du corps humain et de ses organes, et à une exploitation du corps à des fins scientifiques — cette même céroplastie servant de base aux étudiants d'anatomie qui n'étaient plus obligés d'ouvrir des cadavres pour leurs observations — avancées scientifiques que ces pionniers de la circulation n'auraient, peut-être, de leur vivant même pas soupçonnées.

PURETÉ DE SANG ET EXERCICE DE LA MÉDECINE
DANS L'ESPAGNE DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES

Hélène TROPÉ

CRES / LECEMO — EA 3979

Sorbonne Nouvelle

Dans l'Espagne du Moyen Âge, toutes les professions comptaient des minorités religieuses. Les juifs en exerçaient trois : le commerce et la banque, l'administration et la perception des impôts, et enfin la médecine¹. Leur essor dans cette dernière datait du règne d'Alphonse le Sage au XIII^e siècle, époque à laquelle ils étaient entrés comme médecins dans les maisons royales arabes et chrétiennes. Ils jouissaient de la protection des monarques, grâce à leurs talents notamment de financiers, mais suscitaient l'aversion de l'Église et plus encore celle du peuple qui faisaient pression sur les rois pour les forcer à changer de politique à l'égard des juifs.

L'exigence de pureté de sang, facteur d'immobilisme et de paralysie sociale, vint s'ajouter aux conceptions préexistantes liées à la pureté de métiers : en effet, depuis l'Antiquité gréco-romaine, certaines professions étaient regardées non seulement comme « viles », mais encore comme propres aux juifs². Médecins, chirurgiens et barbiers subissaient cet ostracisme. La présente étude est consacrée principalement à l'exigence de pureté de sang à l'égard des médecins.

1 SHOAM Shlomo Giofa et ROSENSTIEL Francis (dir.), *Tolède et Jérusalem, tentative de symbiose entre les cultures espagnole et judaïque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 15.

2 Voir CANESSA Marta, *El bien nacer. Limpieza de oficios y limpieza de sangre: raíces ibéricas de un mal latinoamericano*, Madrid, Taurus, 2015, p. 30-34.

Médecins et chirurgiens appartenait au tiers état (*estado llano*), ordre séculier, non privilégié, de ceux qui travaillaient et payaient des impôts, contrairement aux nobles. Traditionnellement, et ce depuis des temps immémoriaux, en Espagne, de nombreux médecins et chirurgiens étaient juifs. À partir de 1492, date à laquelle il n'y eut plus que des juifs convertis ou convers, et lorsque les statuts de pureté de sang commencèrent à se généraliser, qu'advint-il des médecins, chirurgiens et barbiers convers ? Les descendants de juifs ou personnes réputées de sang impur eurent-ils encore la possibilité d'exercer leur art ? Quel contrôle s'appliqua à l'exercice de leurs professions ? Qui exerçait ce contrôle ? Y eut-il des contournements des statuts de pureté de sang ?

Comme nous allons le constater, la signification de la pureté de sang a évolué au cours des siècles. Si, initialement, il s'agissait d'exiger un sang libre de toute tache et d'exclure des pratiques hérétiques, trois siècles plus tard, c'était devenu une pratique culturelle qui exigeait d'être bon chrétien et de mépriser ou de refuser les métiers vils, c'est-à-dire artisanaux et manuels. Cette étude tentera de montrer que cette exigence de pureté de sang cache en réalité une rivalité entre médecins vieux-chrétiens et nouveaux-chrétiens et le désir de ceux-là d'anéantir des judéo-convers à leur goût trop puissants et selon eux injustement appréciés.

Après avoir analysé la situation des médecins juifs avant les statuts de pureté de sang et l'expulsion des juifs en 1492, il s'agira d'exposer que ces statuts sont à envisager dans le contexte d'une mentalité et d'une législation anti-converse agressives et de s'interroger sur leur efficacité. Enfin, il conviendra d'examiner la situation des médecins judéo-convers dans l'Espagne de l'époque moderne.

MÉDECINS ET CHIRURGIENS AVANT LES STATUTS DE PURETÉ DE SANG

Dès le XII^e siècle, l'histoire des juifs espagnols est liée à celle des rois chrétiens. De nombreux juifs professionnels de la médecine étaient bien introduits dans les plus hautes sphères chrétiennes, tant

en Castille qu'en Aragon³. Formés à plusieurs sciences, très instruits, ils étaient les médecins mais aussi les conseillers des rois et les préservaient souvent de difficultés financières.

Le juif rabî Simuel, maître Fabricio après sa conversion, fut le médecin (*físico*) du premier duc d'Albuquerque, Beltrán de la Cueva, seigneur de la ville⁴. Quant à Maître Miguel, il fut médecin de l'évêque de Pampelune. Des médecins juifs soignaient l'archevêque tolédan don Pedro Tenorio. Le juif Moses ben Samuel de Roquemaure (Juan de Aviñón après sa conversion) fut employé au service de l'archevêque Pedro Gómez Barroso. Auteur de la *Sevillana Medicina*, œuvre composée en 1418 et adaptée en castillan en 1545, il y détaille toutes les maladies survenues à Séville de 1353 à 1582⁵. Un autre juif, Moshé Sefardí, Petrus Alphonsi après sa conversion, né à Huesca (Aragon) vers 1062, baptisé dans cette ville en 1106, est l'auteur d'un célèbre recueil de contes et de sentences morales intitulé *Disciplina Clericalis*, écrit en latin puis traduit en diverses langues vulgaires, qui exerça une grande influence sur la littérature européenne. Ce judéo-convers aragonais fut médecin du roi d'Angleterre Henri 1^{er} et il diffusa son savoir dans les quartiers juifs d'Europe.

-
- 3 Voir GONZALO MAESO David, « La Medicina y los Médicos Hispano-Judíos en la Edad Media », *Actualidad médica*, octobre 1946, p. 553-578 (en particulier, p. 571-573).
 - 4 Voir RÁBADE OBRADÓ María del Pilar, « Sobrevivir a la Inquisición: el proceso de Diego de Alba (1497-1498) », *En la España medieval*, n° 29, 2006, p. 347-357 (voir en particulier p. 355).
 - 5 Voir l'édition moderne : AVIÑÓN Juan de, *Sevillana medicina que trata el modo conservativo y curativo de los que habitan en la muy insigne ciudad de Sevilla, la cual sirve y aprovecha para cualquier otro lugar de estos Reinos: obra antigua, digna de ser leída, va dirigida al ilustrísimo cabildo de la misma ciudad*, La Coruña, Órbigo, 2016. Sur cette œuvre, voir GARRIDO GARCÍA Felipe, *Sevillana medicina. Juan de Aviñón. Estudio histórico (tesis de doctorado bajo la dir. de Franco Silva Alfonso, leída en la Universidad de Cádiz, 1996)* ; MARTÍNEZ PÉREZ Felipe, « La medicina sevillana en el siglo XIII y especialmente en la época de la conquista de Sevilla », *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. 12, n° 39-41, 1950, p. 131-177.

Arrivé en Espagne, il se convertit sous le nom de Pedro Alfonso et fut le médecin du roi Alphonse 1^{er} le Batailleur⁶.

Nous pouvons également citer Selomó Caravida⁷ et les lignages de médecins des Cabrit⁸ et des Cresques de Majorque. En 1476, le rabin Salomon Bytón était médecin de la reine Isabelle⁹. En 1489, les dominicains obtinrent d'Innocent VIII l'autorisation de continuer à employer des médecins juifs¹⁰. La plus grande promotion sociale atteinte par des praticiens juifs fut obtenue par Alonso Chirino (1365-1429 ?)¹¹, membre d'une famille de convers¹², professionnel au service de Jean II de Castille.

-
- 6 ALFONSO Pedro, *Disciplina clericalis* (Lacarra María Jesús, éd.; Ducay Esperanza, trad.), Zaragoza, Guara, 1980 ; sur cette œuvre, voir notamment ORTUÑO ARREGUI Manuel, « La Disciplina clericalis de Pedro Alfonso », *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, n° 24, 2016, p. 42-54 ; sur cette figure polyfacétique, voir LACARRA M.J. (coord.), *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.
- 7 CARDONER PLANAS Antoni, « El médico judío Selomo Caravida y algunos aspectos de la medicina de su época », *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 3, n° 2, 1943, p. 377-392.
- 8 CARDONER PLANAS A., « El linaje de los Cabrit en relación con la medicina del siglo XIV », *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 16, n° 2, 1956, p. 357-368 ; « Muestra de protección real a físicos judíos españoles conversos », *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 12, n° 2, 1952, p. 378-380.
- 9 YOVEL Yirmiahu, *The other within: « the Marranos »: split identity and emerging modernity*, Princeton ; Oxford, Princeton University Press, 2009, p. 183.
- 10 Sur tous ces points, voir GRANJEL SÁNCHEZ Luis, « La medicina española en la época de los Reyes Católicos », *Medicina & historia. Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, 1971, n° 1 (abril), p. 7-26.
- 11 CHIRINO Alfonso, *Menor daño de la medicina de Alonso de Chirino* (edición crítica y glosario), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973.
- 12 GRANJEL SÁNCHEZ L., *El ejercicio médico de judíos y conversos en España, / Discurso para la recepción pública [en la Real Academia Nacional de Medicina] del Académico Electo Luis Sánchez Granjel, leído el 11 de marzo de 2003; y contestación del Académico Numerario Diego Gracia Guillén*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2003.

Un privilège d'Alphonse le Sage, confirmé par son fils Sanche IV, autorisa les médecins juifs à exercer leur profession dans le monastère de Las Huelgas situé près de Burgos¹³. Les villes aussi protégeaient les médecins juifs qui y exerçaient leur art : les conseillers municipaux (*regidores*) de Burgos attestèrent que le médecin Samuel avait « fort bien servi et qu'il sembl[ait] être un homme de science et visit[ait] fort utilement les pauvres ». À propos du fils de ce médecin, les conseillers ajoutent : « il a de la médecine une grande expérience ». À Madrid, dans la décennie 1480, l'un des médecins juifs est exempté d'impôts et de l'application de certaines ordonnances municipales. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le juif Nathan ben Joel Faquera, auteur d'une ample œuvre écrite et d'un traité astronomique, sert à Tolède.

De même, avant le décret d'expulsion de 1492, les médecins qui soignaient les grands et les dignitaires ecclésiastiques, ainsi que de nombreux praticiens employés par les conseils municipaux (*cabildos*), étaient juifs. La proportion de médecins juifs était élevée dans de nombreuses villes : 55 exerçaient en Castille et 58 en Aragon ; à Saragosse, au XV^e siècle, sur 42 médecins, 24 étaient juifs. La proportion est plus importante encore dans les villes à forte présence juive comme Tolède.

LES MESURES LÉGALES DESTINÉES À EXCLURE JUIFS ET MORISQUES DE L'EXERCICE DE LA MÉDECINE ET LEUR EFFICACITÉ

Au cours des XIV^e et XV^e siècles, des dispositions religieuses, des mesures légales, ainsi qu'une littérature anti-juive traduisirent l'aversion que ressentaient le peuple, les masses urbaines et le bas clergé vis-à-vis de cette minorité tolérée et même protégée par la cour, la noblesse et le haut clergé, minorité qui avait fini par occuper des postes de pouvoir.

Les conciles de Zamora, Valladolid et Salamanque de 1313 approuvèrent des canons contraires à l'activité des médecins juifs ;

13 GRANJEL SÁNCHEZ L., « La medicina española... », p. 15.

on considérait comme détestable l'habitude de certains chrétiens qui, malades, appelaient à leur chevet des médecins hébreux ou sarrasins et acceptaient leurs médicaments : on craignait que les médecins juifs n'en profitent pour affaiblir les chrétiens. Au début du XIV^e siècle, il leur fut interdit à diverses reprises d'exercer certaines fonctions auprès des rois et même de pratiquer la médecine sur des chrétiens (Concile de Zamora, janvier 1313, prescription 8). Le concile de Salamanque (1335) interdit aux diocésains d'employer des médecins ou des chirurgiens hébreux. En 1412, durant la minorité de Jean II, une pragmatique de la régente Doña Catalina interdit aux juifs d'être apothicaires, chirurgiens, phtisiologues, et même vétérinaires, et bien sûr d'exercer la médecine. Selon la Bulle de Benoît XIII (11 mai 1415), aucun juif ne serait plus autorisé à exercer l'art ou le métier de médecin, chirurgien, apothicaire, médecin accoucheur. Mais Benoît XIII fut déposé en 1417 au concile de Constance et cette mesure resta sans effet.

Des mesures légales furent adoptées, confirmant cette politique religieuse hostile aux médecins juifs. En 1422, Jean II de Castille régula notamment l'exercice de la médecine en créant les fonctionnaires (*alcaldes examinadores*) chargés de faire passer un examen aux médecins. C'est là l'ancêtre du Tribunal du *Protomedicato* dont il sera question plus avant. On retrouve les mêmes dispositions en Aragon où furent institués des examinateurs pour contrôler l'exercice de la médecine.

À la fin du XIII^e siècle, les Cortes de Castille, réunies à Valladolid, adoptèrent une législation pour contrer les activités économiques de la minorité juive. Au XV^e siècle, celles de Tolède approuvèrent la réclusion des juifs dans des quartiers réservés. En 1483, le roi Ferdinand ordonna aux juifs de porter une marque distinctive de couleur rouge (mesure déjà adoptée auparavant par le Concile de Latran en 1215).

Cette aversion, fondée sur des considérations biologiques et raciales et encouragée par une littérature anti-juive¹⁴, se traduisit par

14 Par exemple, *Mostrador de justicia* (1321), écrit par un convers de Burgos ; voir l'édition moderne : VALLADOLID Alfonso de, *Mostrador de justicia*, Opladen,

les pogromes, les statuts de pureté de sang, l'expulsion, une pragmatique des Rois Catholiques interdisant aux convers l'exercice de la médecine, et deux nouvelles institutions de contrôle des futurs médecins. Les lignes qui suivent sont consacrées à l'examen de ces points.

L'idéal de pureté de sang fut sous-tendu par une pensée biologique. Ce « biologicisme » fondait la prétendue basse condition morale des juifs et leur reniement de la foi chrétienne sur leur condition physique héréditaire, à savoir leur complexion humorale et en particulier leur sang. Par exemple, le *Zelus Christi contra iudaeos et sarracenos* (1592) de Pedro de la Caballería¹⁵ qualifie les juifs de « génération perverse », de « semence maudite ». Le biologicisme s'affirme au XVII^e siècle : en 1645, Diego de Castejón y Fonseca affirme que « les inclinations procèdent des humeurs que nous héritons de nos ancêtres et nous pouvons recevoir le poison de n'importe lequel »¹⁶. En 1674, Francisco de Torrejoncillo affirme : « un quart et

Westdeutscher Verlag, 1994 ; l'anonyme *Libro del Alboraygue* (écrit vers 1450) et, à la fin du XV^e siècle, l'œuvre du franciscain ESPINA Alfonso de, *Fortalitiium Fidei*, Nurmberge, impensis Antonii Koberger, 1494. Voir GRANJEL SÁNCHEZ L., *El ejercicio médico...*

- 15 CAVALLERIA Pedro de la, apud Baretium de Baretijs, *Tractatus zelus Christi contra iudaeos, sarracenos et infideles* Venetijs, 1592. Voir GRACIA GUILLÉN Diego, « Judaísmo, medicina y 'mentalidad inquisitorial' en la España del siglo XVI », in ALCALÁ Ángel y als, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 334.
- 16 CASTEJÓN Y FONSECA Diego, *Primacia de la Santa Iglesia de Toledo*, 2 vol., Madrid, 1645, fol. 1030. Cf. SICROFF Albert A., *Les controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1990, p. 177. Sur le biologicisme des arguments, voir GRACIA GUILLÉN D., « Judaísmo, medicina... », p. 334, note 16 ; SELKE Ángela, « El iluminismo de los conversos y la inquisición. Cristianismo interior de los alumbrados: resentimiento y sublimación », in PÉREZ VILLANUEVA Joaquín (éd.), *La Inquisición española*, Madrid, Siglo XXI, p. 631, nota 10 ; CARO BAROJA Julio, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, 2^a éd., Madrid, Istmo, 1978, vol. 2, p. 302 ; MÉCHOULAN Henry, *Le Sang de l'autre ou l'honneur de Dieu*, Paris, Fayard, 1979, p. 126-129.

même un vingtième de sang juif suffit pour être infecté »¹⁷. Quatre mille juifs furent massacrés lors du pogrome de 1391. Terrifiés, des milliers apostasièrent et se convertirent au christianisme, ce qui ne fit qu'ajouter un nouvel élément de discorde : dorénavant tous les convertis furent suspects car susceptibles de judaïser en secret. Les « marranes » furent désignés collectivement par les expressions euphémistiques de « nation » (*nación*), de « race » (*raza*) et l'on adjoignit même parfois à ce substantif l'épithète « infecte » (*infecta*). Bientôt, le premier statut de pureté de sang (*estatuto de limpieza de sangre*) fut promulgué à la suite de l'insurrection de la ville de Tolède en 1449. Cette dernière se souleva lorsqu'elle apprit que l'on exigeait d'elle un emprunt d'un million de maravédis pour entretenir les troupes castillanes en guerre contre l'Aragon. Un juif, Alonso Cota, fut accusé d'être à l'origine de cet emprunt. L'insurrection, menée par le maire de la ville, Pedro Sarmiento, fit reculer les troupes royales. Le maire chassa alors par décret (*Sentencia estatuto*) tous les nouveaux convertis des postes importants de la ville.

Puis les Statuts de *limpieza de sangre* se généralisèrent, faisant de la naissance — et donc de l'examen de la pureté du sang — le critère qui déterminait la *nobilitas* ou la *ignobilitas*, la noble naissance ou la qualité inférieure des uns et des autres. Toute personne désireuse d'accéder aux institutions civiles ou ecclésiastiques devait fournir un certificat de pureté de sang fondé sur une minutieuse enquête destinée à démontrer l'absence de sang juif ou maure dans son arbre généalogique. À partir de 1547, l'Église de Tolède céda devant la volonté de l'archevêque primat de Tolède Juan Martínez Silíceo d'exiger de tout candidat aux prébendes du chapitre cathédral de Tolède la preuve de sa pureté de sang. Cette condition s'étendit alors à toutes les institutions : chapitres cathédraux, ordres religieux militaires, Inquisition, couvents et monastères prestigieux, universités ; puis au XVII^e siècle, aux confréries, aux métiers artisanaux, aux corps de ville.

17 TORREJONCILLO Francisco de, *Centinela contra judíos, puesta en la torre de la Iglesia de Dios*, s. l., s. n., 1691, p. 61. Voir SICROFF A., *Les controverses des statuts...*, p. 169.

Le même processus d'exclusion intervint quelque temps plus tard avec les descendants des Maures vaincus à Grenade, bientôt convertis de force et dénommés désormais « morisques », puis expulsés en 1609. Dorénavant, pour être « pur », il faudrait démontrer l'ancienneté de son appartenance à la chrétienté à l'appui d'arbres généalogiques soumis au plus sévère examen. Afin d'exercer le nécessaire contrôle sur « la pureté de sang », la pureté de la foi et châtier les crypto-judaïsants, les Rois Catholiques fondèrent le tribunal du Saint-Office en 1480.

L'EXPULSION

En 1492, l'Église, soutenue par une grande partie de l'opinion publique, incita ceux qu'on appellerait quelques années plus tard « les Rois Catholiques » à décréter l'expulsion des juifs d'Espagne. La majorité d'entre eux se dispersa dans les pays d'Europe : au Portugal, d'où ils furent expulsés quatre ans plus tard, dans les États du pape, les républiques italiennes... Désormais il n'y eut plus que des judéo-convers dans l'Espagne moderne, ce qui, loin de signifier la fin des tensions entre vieux et nouveaux-chrétiens, ne fit que marquer le début d'une nouvelle phase d'hostilités et le regain de l'ostracisme des vieux-chrétiens à l'endroit des nouveaux.

Après l'expulsion, la plupart des villes se retrouvèrent dépourvues de médecins. Juste avant, certaines demandèrent aux médecins juifs de rester en abjurant. Les judéo-convers jouirent alors d'une certaine protection : en 1492, par exemple, la ville d'Estella, qui manquait de médecins, s'opposa à l'inquisiteur Ayala car elle souhaitait conserver les services du médecin judéo-convers, Enrique de Francia, malgré sa condamnation... Dans l'accord finalement obtenu, l'inquisiteur assigna le médecin à résidence, lui permettant ainsi de continuer à exercer ; ultérieurement, la lutte de la ville contre l'Inquisition se poursuivit car cette dernière voulait relaxer le médecin qui continuait à judaïser. La ville eut gain de cause. Enfin, à sa mort en 1530, sa fille reçut une aide économique de la ville en signe de reconnaissance des services rendus par son père durant l'épidémie de peste de 1530.

Pour pallier le manque de médecins, un décret des Rois Catholiques de novembre 1492 autorisa le retour, moyennant conversion, des juifs expulsés. Il semble que ceux qui revinrent étaient convaincus du prestige social que l'exercice de la médecine leur apportait : lorsque Maese Pablo, de Medina del Campo, revint du Portugal après le décret d'expulsion, il menaça la ville de repartir si on ne rémunérait pas ses services ; la couronne lui donna satisfaction, ordonnant au Conseil de la Ville de lui verser son salaire annuel ; en contrepartie il soignerait les pauvres¹⁸.

Toutefois, la pragmatique des Rois Catholiques promulguée à Grenade le 10 septembre 1501 interdit à ces minorités de pratiquer la médecine, de même qu'aux personnes « réconciliées pour délit d'hérésie et aux fils et petits-fils de personnes ayant péri sur le bûcher »¹⁹. Cette disposition s'inscrit dans une longue suite de normes légales réitérées au cours de deux siècles et destinées à interdire aux convers l'exercice de la médecine. Ces normes étaient en grande partie inappliquées pour une raison évidente : tout au long du Moyen Âge, les juifs avaient démontré une habileté, une compétence et des connaissances inégalables. La caste gouvernante (cour, grands et prélats) continua donc à consulter ces médecins convers. Cependant l'étau se resserra et l'accès aux professions médicales fut de plus en plus contrôlé tandis que sur le plan scientifique, l'Espagne se refermait sur elle-même : une pragmatique publiée à Tolède en 1559 interdit la présence d'élèves et de professeurs espagnols dans les universités européennes à l'exception du Collège de Bologne.

Bientôt, c'est le Tribunal du Protomedicato et les confréries ou associations de médecins et de chirurgiens qui prirent le relais pour interdire l'exercice des professions médicales aux convers et à leurs descendants. Ce tribunal fut fondé par une loi du 30 mars 1477 et des ordonnances de 1491 et 1498 furent promulguées pour

18 Voir GRANJEL SÁNCHEZ L., *El ejercicio médico...*, p. 23-24.

19 Voir GRANJEL SÁNCHEZ L., « La medicina española... », p. 13-15.

examiner et contrôler l'exercice professionnel des médecins, chirurgiens, apothicaires et autres personnes qui exerçaient ces métiers²⁰.

Peu à peu, dans les milieux urbains, la pureté de sang en vint à signifier une certaine distinction sociale, une modalité substitutive de noblesse. C'est ainsi, qu'outre les chapitres des cathédrales, les *Colegios mayores*, et divers ordres religieux ou militaires, certaines corporations professionnelles ou artisanales qui, par définition, se trouvaient en dehors de la noblesse, aspirèrent à l'honneur et à la distinction sociale que constitua peu à peu non seulement « la pureté de sang », mais encore « la pureté de métiers » qui impliquait l'exclusion de personnes dont la famille aurait exercé des professions viles²¹.

Des confréries furent fondées sous le patronage de saint Luc et des saints Côme et Damien²². Elles régissaient l'exercice professionnel des médecins, chirurgiens et barbiers. Les impétrants devaient fournir l'approbation délivrée par le Protomedicato, ainsi que les preuves de la pureté de leur sang. Puis ils devaient passer à nouveau un examen devant les membres de la confrérie. De fait, les vieux-chrétiens de ces institutions contrôlaient ainsi la concurrence.

20 Voir *Dynamis. Acta hispanica ad medicinam scientiarumque historiam illustrandam*, n° 16, 1996 (numéro monographique consacré à cette institution).

21 Voir HERNÁNDEZ FRANCO Juan, RODRÍGUEZ PÉREZ Raimundo A., « La limpieza de sangre en las ciudades hispánicas durante la Edad Moderna », *Revista de Historiografía*, 16, IX (1/2012), p. 71-81. Sur la « pureté de sang » et la « pureté de métiers » comme critères d'exclusion dans l'Espagne de l'époque moderne, voir MOLAS Pere, *La burguesía mercantil en la España del antiguo régimen*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 192-205.

22 Sur la Confrérie Saint-Côme et Saint-Damien de Madrid, voir TROPÉ Hélène, « Oficios y santos en la España de la Edad Moderna. San Cosme y San Damián: los santos sanadores », in VINCENT-CASSY Cécile, CIVIL Pierre (éd.), *Los hacedores de santos. Oficios y fabricantes de santidad en Europa (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Editorial Doce calles, p. 41-53.

BILAN DE L'EFFICACITÉ DE L'EXIGENCE DE PURETÉ DE SANG
 ET DE CES MESURES D'EXCLUSION DES MÉDECINS CONVERTS.
 LES NOUVEAUX-CHRÉTIENS ET LA MÉDECINE.

Après le décret, dans l'Espagne des Rois Catholiques puis, sous les rois de la Maison d'Autriche, les médecins furent encore très souvent des judéo-convers, tel le proluxe Francisco López de Villalobos, médecin de Ferdinand le Catholique, bien connu en raison de ses écrits scientifiques mais aussi littéraires, qui exerça ensuite sa charge auprès de Charles Quint²³.

Ces médecins nouveaux-chrétiens s'efforcèrent de s'adapter et de devenir catholiques avec, selon les cas, plus ou moins de conviction²⁴. Ils parvinrent peu à peu aux plus hautes fonctions en raison de leurs compétences. À cet égard, il n'est pas inintéressant au demeurant de voir certains médecins et philosophes de l'époque exalter les prétendues aptitudes innées de ces médecins convers, tel Juan Huarte de San Juan dans son *Examen de l'aptitude des Esprits pour les sciences*, qui estime que les juifs disposent d'une variété d'imagination, « l'adresse » (*solercia*), rare parmi les Européens, qui leur permet de reconnaître immédiatement les signes extérieurs de la maladie. L'Égypte en revanche engendrerait chez ses habitants cette qualité d'imagination (d'où — affirme-t-il — l'habileté des Gitans pour les

23 GRANJEL SÁNCHEZ L., *Vida y obra de López de Villalobos*, Salamanca, Universidad, 1979 ; ROJO VEGA Anastasio, « Francisco López de Villalobos, médico real (1473-1549) », *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, n° 3, 1993, p. 175-186 ; ARRIZABALAGA Valbuena Jon, « Francisco López de Villalobos (c. 1473-c. 1549), médico cortesano », *Dynamis*, n° 22, 2002, p. 29-58 ; RIERA PALMERO Juan, RIERA CLIMENT Cristina, « Francisco López de Villalobos (1474-1549), un médico y poeta judeoconverso en el Renacimiento castellano », *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, n° 36, 2013, p. 359-386 ; CRIADO Ninfa, « Algunas noticias del médico y escritor Francisco López de Villalobos », in TORRE SERRANO Esteban (éd.), *Medicina y literatura: actas del III simposio interdisciplinar de medicina y literatura, Real Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 2003, p. 141-166. Voir aussi GRANJEL SÁNCHEZ L., *La medicina española...*, p. 22.

24 *Ibid.*, p. 13-15.

arts divinatoires). Ainsi, selon lui, les meilleurs médecins sont juifs, issus d'un peuple qui a vécu en Égypte avant l'exode, a été nourri de manne et a bu les eaux pures jaillies de la terre grâce à la baguette d'Aaron sur le chemin de la terre promise. Huarte reconnaît cependant qu'à son époque, les descendants des judéo-convers ne sont plus si habiles dès lors qu'ils ont quitté l'Égypte depuis longtemps et se sont mélangés aux descendants des gentils. L'auteur de l'*Examen* reconnaît donc aux médecins juifs une certaine prédisposition raciale²⁵.

Historiquement, outre les compétences avérées de ces judéo-convers, deux facteurs les aidèrent dans leur ascension sociale. D'abord, la profession de médecin était souvent héréditaire ; ensuite, en se mariant fréquemment avec des femmes nobles, les médecins progressaient peu à peu dans l'échelle sociale à la faveur de cette alliance aristocratique²⁶. Ils jouissaient donc en tant que praticiens d'une certaine considération dans les classes supérieures de la société.

Cependant, en tant que nouveaux-chrétiens, ils furent exposés de façon continue à l'hostilité du peuple, du bas clergé et victimes de la répression inquisitoriale. À cet égard, la biographie du médecin crypto-judaïsant Fernando ou Isaac Cardoso²⁷ est significative à la fois de l'intégration de certains de ces praticiens, mais aussi du danger permanent auquel ils étaient exposés. Né en 1604 à Trancoso (dans la Beira portugaise), c'était un homme cultivé, considéré à Madrid dans les années 1630-1640 comme une importante figure médicale et littéraire. Instruit par les jésuites avant de suivre des études universitaires médicales et humanistes, il se voulait éclectique sur le plan scientifique, était d'une orthodoxie juive accomplie à en juger par ses écrits et affichait à l'extérieur un conformisme chrétien

25 HUARTE DE SAN JUAN Juan, *Examen de Ingenios para las ciencias*, SERÉS Guillermo (éd.), Madrid, Cátedra, 1989, p. 501-504. Voir GONDRA REZOLA José María, « Juan Huarte de San Juan y las diferencias de inteligencia », *Anuario de Psicología*, n° 60, 1994, p. 13-44 (voir en particulier p. 27-28).

26 Voir CARO BAROJA J., *Inquisición, brujería y criptojudaismo*, Barcelona, Ariel, 1970, p. 119-160.

27 Voir *Ibid.*, pp. 134-149 ; YERUSHALMI Yosef Hayim, *De la Cour d'Espagne au ghetto italien. Isaac Cardoso et le marranisme au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1987.

sans faille. Resté fidèle à la foi de ses ancêtres, il était pourtant manifestement très bien intégré dans le milieu courtois puisqu'il exerçait son art sur la personne même de Philippe IV. Il fut cependant inquiété après avoir été accusé de judaïser et il dut quitter l'Espagne. Pourtant, d'après Caro Baroja, un certain nombre de médecins habitant Madrid, Valence, etc. vécurent toute leur vie sans subir aucun préjudice.

Notre étude a principalement été consacrée aux médecins. En effet, la situation des chirurgiens et des barbiers était quelque peu différente. À l'époque et jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, la chirurgie et le métier de barbier étaient assez mal considérés : c'était des métiers manuels et donc vils. Dans les quarante dernières années du XVIII^e siècle, sous l'impulsion de monarques éclairés, le métier de chirurgien commença à jouir d'un plus grand prestige grâce notamment à la fondation de Collèges de Chirurgie : le premier, par Ferdinand VI à Cadix, et ensuite à Barcelone et Madrid. Cependant, la chirurgie, jusqu'à la fin de la première moitié du XIX^e siècle, resta séparée de la médecine. Elle fut considérée comme un métier peu honorable et pratiquée par les classes moyennes de la société²⁸, contrairement à la médecine qui était au contraire un art libéral, fort bien considéré encore que bien inférieur à la théologie ou au droit.

En conclusion, les médecins juifs jouirent dans l'Espagne du Moyen Âge de la confiance des rois et des grands seigneurs et donc d'un prestige qui suscita la jalousie puis l'aversion d'autres classes sociales, notamment celle du peuple et du bas clergé. Cet idéal de « pureté de sang » était justifié à l'époque par des considérations d'ordre biologique et racial, par un « biologicisme » qui mêlait science, éthique et politique. Il semble avoir été motivé par la rivalité et la lutte entre vieux et nouveaux-chrétiens. C'était le prérequis nécessaire à la promotion sociale, l'arme utilisée par les vieux-chrétiens à l'heure du partage des professions et des privilèges. Ce prérequis excluait toute macule sanguine et l'Inquisition fut l'instrument politique destiné à évincer peu à peu les convers de leurs activités

28 CANESSA M., *El bien nacer...*, p. 70-71. Voir *Novísima recopilación*, Madrid, s. n., 1805, Lib. VII, Tit. XII: « De la Cirugía, su estudio y ejercicio ».

traditionnelles grâce à l'implantation des statuts de « pureté de sang ». L'imposition de l'exigence de la pureté de sang correspond donc à une survalorisation de la caste privilégiée des vieux-chrétiens, indépendamment de leur richesse ou pauvreté et, en partie seulement, des métiers exercés.

Il faut attendre 1783 pour que la « pureté de métiers » soit abolie dans le but de favoriser le développement de l'industrie, de l'agriculture et du commerce. À compter de cette date, le travail est progressivement considéré de façon différente en Espagne : ce n'est plus un châtiment dérivant du péché original. Le 18 mars 1783, Charles III et son Conseil Royal éliminèrent l'exigence de pureté de métiers. Ainsi, selon la loi IX, une naissance illégitime ne ferait plus obstacle à l'exercice de certains métiers. Désormais les professions telles que tanneur (*curtidor*), forgeron (*herrero*), tailleur (*sastre*), cordonnier (*zapatero*) sont déclarées honnêtes et honorables. Elles n'inhabilitent plus ceux qui les exercent pour occuper des emplois municipaux ; ces arts et professions ne font plus obstacle à la jouissance et aux prérogatives de la petite noblesse (*hidalgúia*). Il est stipulé que si durant trois générations une famille exerce le commerce ou l'industrie de façon profitable à l'État, alors la noblesse pourra lui être concédée par le monarque à la demande du Conseil. Toutefois, on sait que ces lois restèrent sans grand effet en raison de la permanence de mentalités très attachées au vieil idéal nobiliaire qui considérait par exemple qu'un noble qui travaille — et plus encore avec ses mains, c'est-à-dire qui pratique les « arts mécaniques » — déchoit²⁹.

Quant au concept de pureté du sang, il se perpétua jusqu'au XVIII^e siècle, époque à laquelle on constate que le comte d'Aranda, ministre de Charles III, l'utilise en 1788 au sens de « libre de toute trace d'exercice d'un métier ou d'un commerce servile ». On voit donc à quel point ce concept fut utilisé comme synonyme de « pureté de métiers ». On constate par là même combien les deux notions eurent tendance à être confondues. Cependant, officiellement au moins, la pureté de sang cessa d'être exigée à partir d'un décret du 31 janvier

29 *Ibid.*, p. 113-117.

1835. Finalement, une loi du 16 mai 1865 abolit les preuves de pureté de sang pour les mariages et pour un certain nombre de charges de gouvernement³⁰.

Cette étude nous a permis de constater combien les intérêts économiques des vieux-chrétiens influèrent en Espagne sur l'ostracisme exercé pendant des siècles à l'égard des médecins judéo-convers, même après l'expulsion et ce, paradoxalement, avec une efficacité toute relative, non seulement pour exclure les praticiens judéo-convers, mais aussi pour les progrès de la médecine — de la science en général —, et de l'économie toute entière. L'Espagne, qui avait inventé grâce aux statuts de pureté de sang cette caste privilégiée des vieux-chrétiens, s'éloigna ainsi peu à peu du reste des sociétés européennes et se figea sur cette obsession de la pureté de sang exigée par les institutions publiques ou privées : administration, confréries, ordres religieux, études universitaires ou grades militaires³¹. La vieille mentalité espagnole de l'idéal nobiliaire se maintint et avec elle le retard scientifique et économique de tout un peuple.

30 Voir KAMEN Henry, *La Inquisición española: una revisión histórica*, 1999, Barcelona, Crítica, p. 245.

31 Voir CANESSA M., *El bien nacer...*, p 113-117.

LE MÉTIER DE NOURRICE
DANS LA LITTÉRATURE MÉDICALE ESPAGNOLE
DU SIÈCLE D'OR

Sarah PECH-PELLETIER
Laboratoire Pleiade
Université Sorbonne Paris Nord

Les théories médicales en vigueur en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles se trouvent au croisement d'un héritage hippocratique-galénique¹ et de nouvelles connaissances, obtenues grâce à l'observation directe lors d'autopsies. Les auteurs s'inscrivent ainsi, notamment en ce qui concerne la conception du corps féminin, à la fois dans la lignée des traités où l'on décrit le système uro-génital féminin par comparaison avec le système masculin, et en même temps, ils intègrent des avancées scientifiques majeures qui leur permettent d'illustrer ou de rectifier certaines théories².

-
- 1 Au sujet des sources médicales des traités espagnols du Siècle d'or, voir PECH-PELLETIER Sarah, « Las nodrizas en los tratados médicos del Siglo de Oro: origen, composición y poderes de la leche », in HIREL Sophie et THIEULIN-PARDO Hélène (dir.), *La leche polifónica. Estudios sobre las nodrizas en la península ibérica (siglos XIII-XVI)*, Madrid, La Ergástula, 2021, p. 51-66, en particulier p. 55-66.
 - 2 Ce double mouvement de retour aux sources dites classiques, essentiellement grecques, et de correction des erreurs de traduction ou d'intégration de nouvelles observations, est mis en évidence dans de nombreux travaux, entre autres, dans la synthèse illustrée de MORENO-EGEA Alfredo, « Aportaciones de los anatomistas españoles del Renacimiento », *Revista Hispanoamericana de Hernia*, vol. 4, n° 3, julio-septiembre 2016, p. 113-122 ; ou dans l'ouvrage de LÓPEZ PIÑERO José María, *Medicina e historia natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007.

Le plus grand bouleversement est dû à André Vésale qui, en 1543, publie le *De humani corporis fabrica*³. Ce traité, dédié à Charles Quint, fait scandale car il vise à rectifier deux cents erreurs commises par Galien. Au sujet de l'anatomie féminine, Vésale impose, à travers la représentation de la dissection d'un corps de femme, une vision singulière et revalorisée, qui inspire ensuite de nombreux ouvrages de gynécologie, d'obstétrique, d'hygiène et même d'esthétique. Les écrits de Vésale trouvent ainsi un écho en Italie, que l'on considère comme le berceau de la nouvelle anatomie, et en Espagne où, au XVI^e siècle, plusieurs anatomistes se reconnaissent dans ses travaux⁴.

Parmi ces derniers, Juan Valverde de Hamusco est sans doute le plus emblématique, car il propose, en castillan, une version corrigée de l'œuvre de Vésale⁵. Il met en évidence l'existence de l'endomètre, apportant la preuve du rôle du sang dans la nidation et la croissance de l'enfant lors de la grossesse. Cette idée n'avait jamais fait l'objet d'une vérification par autopsie. Certes, il reste encore le fonctionnement du cycle hormonal à découvrir, puisqu'il conclut que les veines de la paroi interne de l'utérus n'enflent qu'en cas de grossesse : « La sustancia desta túnica es entretejida de unos muy espesos hilos y de algunas venas delgadas, como cabellos, que se ven sembradas por ella, las cuales hasta ahora en ninguna que no estuviese preñada he visto hinchadas »⁶. Néanmoins, c'est une petite révolution.

Si l'on y ajoute d'autres démonstrations utéro-centristes qui soulignent les spécificités du corps féminin et ses facultés⁷, on imagine

3 VESALIUS Andreas, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Joannes Oporinus, 1543.

4 Voir ALBERTI LÓPEZ Luis, *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1948.

5 VALVERDE de HAMUSCO Juan, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, Antonio de Salamanca y Antonio Lafrery, 1556.

6 « Cette tunique intérieure est faite de gros fils et de quelques veines fines comme des cheveux, entremêlés, que je n'ai jusqu'à présent jamais vu enfler chez une femme en dehors de l'état de grossesse », VALVERDE de HAMUSCO J., *Historia de la composición del cuerpo humano*, *op. cit.*, Libro III, folio 68.

7 Voir BERRIOT-SALVADORE Evelyne, « Corps humain ou corps humains : homme, femme, enfant dans la médecine de la Renaissance », dans

que les théories traditionnelles sur l'allaitement, où physiologie et morale se côtoient, vont être abandonnées au profit d'une approche plus fonctionnelle et mécaniste. Or, il n'en est rien. S'il est un domaine où les dogmes des Anciens continuent de s'imposer, c'est bien celui de l'allaitement, même si les particularités du contexte espagnol ne sont pas à négliger.

Toutes les théories médicales qui ont cours en Espagne aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles considèrent en effet l'allaitement maternel comme la continuité naturelle de la grossesse. Médecins et anatomistes pensent que le lait est, en début d'allaitement, issu du sang des menstrues accumulé à l'intérieur du corps pendant la grossesse. C'est le même sang que celui qui a nourri l'enfant lorsqu'il était dans la matrice : « es el mismo mantenimiento que el niño tenía antes que naciese »⁸. Par conséquent, c'est le plus adapté — « Es el más semejante, y mejor alimento, hecho de la misma sangre con que se alimentaba en el vientre »⁹ —, et il appartient « par nature » au nouveau-né : « la leche de la misma madre, no tan solamente conviene a la complexión y naturaleza del infante, empero le es cosa propia, y natural »¹⁰.

CÉARD Jean, FONTAINE Marie-Madeleine et MARGOLIN Jean-Claude, *Le corps à la Renaissance : Actes du XXX^e colloque de Tours*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 435-445.

- 8 « C'est le même aliment que l'enfant avait avant de naître », LOBERA de ÁVILA Luis, *Libro del regimiento de la salud, y de la esterilidad de los hombres y mujeres, y de las enfermedades de los niños y otras cosas utilísimas*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1551, folio 76.
- 9 « Le plus semblable et donc le meilleur aliment, car il est fait du même sang que celui qui le nourrissait dans le ventre », GUTIÉRREZ DE GODOY Juan, *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos a sus pechos todas las madres, cuando tienen buena salud, fuerzas, y buen temperamento, buena leche, y suficiente para alimentarlos*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629, folio 23.
- 10 « Le lait de sa mère convient non seulement au nourrisson parce qu'il correspond à sa complexion et à sa nature, mais aussi parce qu'il lui appartient naturellement », NUÑEZ DE CORIA Francisco, *Del parto humano. En el que se contienen remedios útiles y usuales para el parto dificultoso de las mujeres, con otros muchos secretos a ello pertenecientes, y a las enfermedades de los niños*, Alcalá, Juan de Gracián, 1580. Édition utilisée : Zaragoza, Pedro Verges, 1638, folio 62.

Pour certains, le lait s'accumule dans les seins dès le quatrième mois de grossesse, l'enfant pressant les vaisseaux de la matrice et faisant monter le sang. Pour d'autres, ce phénomène ne se produit qu'après l'accouchement, lorsque le sang n'a plus d'utilité dans l'utérus. Dans tous les cas, c'est dans les seins que s'effectue cette curieuse alchimie, pareille à une cuisson, qui transforme le sang en lait, si bien que le lait peut être qualifié de « sangre blanqueada »¹¹ ou « sangre muy cozida »¹².

Ce lien *essentiel* entre sang et lait, conçus comme deux fluides ayant une origine commune ou une même *nature*, n'est cependant pas exempt de tabous. Si l'argument de la continuité biologique — sang et lait étant issus d'une même substance — plaide indiscutablement en faveur de l'allaitement maternel, les recommandations des médecins mettent néanmoins l'accent sur les risques liés à l'allaitement, même lorsqu'il est pratiqué par la mère. En effet, pour que le lait soit bénéfique au nourrisson, il faut nécessairement qu'il soit de bonne qualité et disponible en quantité suffisante. Ainsi, le *colostrum* est-il rejeté au profit du lait définitif, celui de l'après montée de lait. Reprenant les conceptions aristotéliennes du *De generatione animalium*¹³, les médecins affirment que « se debe mirar que los primeros tres o quatro días que la mujer pariere no ha de dar leche a la criatura hasta que se le quiten los calostros, y entonces le dé a mamar

11 « Du sang blanchi », PINEDA Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, [Salamanca, Pedro de Adurza y Diego López, 1589], Madrid, BAE, 1963, p. 321.

12 « Du sang très cuit », ANGLICUS Bartholomaeus, *Libro de proprietatibus rerum en romance; hystoria natural do se tratan las propiedades de todas las cosas...que contiene mucha doctrina de theologia...acompañada de grandes secretos de astrología, medicina...*, Toledo, Gaspar de Ávila, 1529, folio 38v. Nous citons ici la deuxième édition de la traduction en espagnol de l'encyclopédie de Bartholomaeus Anglicus, rédigée vers 1247 à Magdebourg, et imprimée pour la première fois en langue castillane à Toulouse en 1494.

13 ARISTOTE, *De generatione animalium*, vraisemblablement écrit entre 330 et 322 av. JC. Édition et traduction utilisées : LOUIS Pierre, *De la génération des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1ère édition 1961].

otra mujer que a poco que parió »¹⁴, car le *colostrum* est un sang altéré par les souffrances de l'accouchement, imparfaitement purgé ou pas encore assez élaboré/cuit. L'aspect et la texture du *colostrum* donnent à penser qu'il est le résultat d'une transformation inaboutie du sang en lait, aussi les médecins conseillent-ils de retarder le début de l'allaitement, ce qui conduit, si l'on observe scrupuleusement cette recommandation, à pratiquer successivement deux types d'allaitement : allaitement mercenaire pour une courte période, puis allaitement maternel pour une durée d'environ deux ans. Or, cela revient à introduire, même temporairement, dans le corps de l'enfant un autre sang — à travers le lait de la nourrice — ce qui peut altérer intrinsèquement ce qu'il est et ce qu'il va devenir¹⁵.

On peut également s'interroger sur le temps idéal entre accouchement et début de l'allaitement, même si celui-ci est évoqué dans les chapitres qui énoncent les conditions idéales que doit réunir une femme pour être choisie comme nourrice. En effet, rien n'indique clairement que cette condition — celle qui consiste à ne pas mettre l'enfant au sein d'une femme tant qu'elle n'a pas achevé la période dite de « purification » — n'est valable que pour les candidates à un emploi de nourrice. Pourquoi ne le serait-elle pas aussi dans le cas de l'allaitement maternel ? Mais le dire explicitement, reviendrait à condamner l'allaitement maternel, la montée de lait ayant peu de chances de se maintenir en cas d'absence de tétée sur une longue durée. Constaté le fossé ou les contradictions entre théorie et pratique

14 « On doit respecter le fait que durant les trois ou quatre premiers jours après l'accouchement, la femme ne doit pas allaiter le nouveau-né jusqu'à ce qu'elle ait évacué le *colostrum*, et pendant ce temps [il faut] que ce soit une autre femme qui a accouché depuis peu qui donne le sein », LOBERA DE ÁVILA L., *Libro del regimiento de la salud...*, folio 76.

15 Sur le pouvoir du lait en tant que matière première qui sert à la construction et à la constitution essentielle de l'être humain, autrement dit, en tant que vecteur de l'être et de son identité, voir les analyses de OROBITG Christine, « Saberes médicos e ideología esencialista: sangre, esperma, leche y construcción del ser », in GARCÍA-ARENAL Mercedes y PEREDA Felipe (éd.), *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2021, p. 407-435, en particulier p. 418-422.

n'est évidemment pas le plus important, ce qui importe c'est l'insistance sur l'impureté des lochies. S'il est des médecins pour juger nécessaire que « [la mujer] sea alongada del parto a lo menos por un mes porque fuese limpia de su purgación »¹⁶, c'est que le sang peut être corrompu et donner un lait susceptible d'empoisonner à son tour le sang du nourrisson.

La pureté du lait paraît donc acquise (et non innée) après plusieurs phénomènes successifs : cuisson complète du sang et purification de ce dernier par expulsion de tout résidu de la grossesse. Néanmoins, cette pureté n'est pas définitive, mais bien fragile. Effectivement, d'autres types de contamination sont à craindre, comme la rupture de l'abstinence ou une nouvelle grossesse : « que no quede preñada ni menos lo sea en aquel tiempo que criare porque sería gran daño a la criatura »¹⁷. On craint le retour de couches, l'écoulement du sang impur des menstrues qui pourrait porter préjudice au nourrisson, dans la lignée de Pline qui, dans l'*Histoire naturelle*, énonce que « le flux des femmes » est mortifère :

On ne trouvera facilement rien de plus monstrueux que le flux des femmes. Par leur arrivée, les femmes rendent aigre le vin doux ; à leur contact, les céréales deviennent stériles, les greffons meurent, les germes des jardins se dessèchent, les fruits de l'arbre, contre lequel elles se sont assises, tombent, [...], les abeilles meurent dans leur ruche, [...] les chiens qui en ont goûté attrapent la rage et leur morsure infecte par un poison inguérissable¹⁸.

16 « Que l'accouchement remonte au moins à un mois afin que [la femme] soit purifiée et ait passé la période de purgation », CARBÓN Damián, *Libro del arte de las comadronas o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Mallorca, Hernando de Cansoles, 1541, folio 54.

17 « Qu'elle ne soit pas enceinte ni ne le soit tant qu'elle allaite, car cela ferait grand mal au nourrisson », CARBÓN D., *Libro del arte de las comadronas o madrinas...*, folio 54.

18 PLINE, *Histoire naturelle*, VII, 15. Traduction empruntée à LE HORS Johanna, *Accoucher dans l'Antiquité gréco-romaine : point de vue médical et social*, Mémoire de Master, MMSH, Université d'Aix-Marseille, 2015, p. 84. Autre

Ce tabou des menstrues n'est pourtant pas présent chez Hippocrate, mais bien postérieur, puisqu'on le doit à Pline l'Ancien. Les médecins espagnols ne distinguent cependant pas toujours les deux sources et reprennent parfois également l'image de la femme impure du Lévitique et du Talmud¹⁹. Quant à l'interdit d'une nouvelle grossesse, il tient à la peur du manque de lait ; le sang étant alors dirigé préférentiellement vers la matrice et non plus destiné à la production de lait. Lorsque l'on examine les conseils donnés, par exemple, par Jerónimo Soriano afin de favoriser la lactation, on se rend compte qu'il s'agit en creux d'une synthèse des tabous liés à la sexualité durant l'allaitement : « *guárdese del coito, y acto venéreo, de ejercicio demasiado, y de pasiones del alma. Pueden crear, que así tendrá mucha, y buena leche* »²⁰.

Ainsi, si l'on retrouve de façon récurrente l'affirmation du caractère *naturel* de l'allaitement, le passage du sang au lait et les similitudes *de nature* entre ces deux fluides n'en restent pas moins sources d'inquiétude. Les médecins insistent sur la fragilité du nourrisson, marqué par le déséquilibre des humeurs, notamment par une forte humidité²¹. Certes, ils ont aussi l'intuition que le lait est

édition consultée : CANTÓ, Josefa *et alii*, *Historia natural*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2002. Sur le regard porté sur le corps féminin, voir également VONS Jacqueline, *L'image de la femme dans l'œuvre de Pline l'Ancien*, Bruxelles, Latomus, 2000.

19 *Lévitique*, chapitres XII (1-5), XV (19-20) et XVIII (19).

20 « Qu'elle évite le coït et tout acte vénérien, qu'elle se garde de faire trop d'exercice et de toutes les passions de l'âme. Vous pouvez croire qu'ainsi elle aura beaucoup de lait et du bon », SORIANO Jerónimo, *Libro de Experimentos Médicos, fáciles, y verdaderos: recopilados de gravísimos autores*, Madrid, Juan Pérez de Valdivielso, 1595. Édition utilisée : Barcelone, Jerónimo Margarit, 1614, folio 38. La question de la concomitance entre allaitement et grossesse est encore aujourd'hui un sujet sensible, source d'inquiétude, au point que le site *sante.fr*, qui relève du service public d'information, a publié un article sur ce sujet en date du 7 août 2018 : <<https://www.sante.fr/peut-continuer-allaiter-enceinte>>.

21 On retrouve là le *De morborum causis* de Galien qui décrit les malformations et maladies qui peuvent affecter le nourrisson. À propos de son influence sur la pensée médicale de la Renaissance, voir BACALEXI Dina, « Responsabilités

aseptique et protège de certaines infections, mais cela n'est guère développé²². L'image qui prédomine est davantage celle d'un sang féminin, tour à tour vecteur de vie ou de mort, pouvant donner un lait bénéfique comme néfaste. Cette dernière option étant d'autant plus à craindre dans le cas de l'allaitement mercenaire.

Or, les élites espagnoles, qui constituent le lectorat de ces ouvrages, ont bien pour habitude de recourir à des nourrices, ce qui amène les médecins à énumérer toutes les précautions à prendre et les vérifications à mener lors du choix de la nourrice. Ils s'inspirent pour ce faire du *Gynaikeia* de Soranos d'Éphèse²³; chacun mettant l'accent, selon sa démonstration, sur tel ou tel critère. L'une des premières étapes consiste à recueillir des renseignements fiables sur le déroulement de la grossesse de la future nourrice. Il faut s'assurer qu'elle n'a pas connu de complications, avec naissance prématurée de l'enfant ou pire son décès *in utero*. Certains médecins recommandent également de veiller à ce qu'elle ait accouché d'un enfant du même sexe que celui qui va lui être confié — « si ha de criar hijo, haya parido hijo, y si hubiere de criar hija aya parido hija »²⁴ —, car l'on soupçonne le lait de transmettre des caractères sexuels secondaires. L'idéal reste toutefois l'enfant de sexe masculin, gage de meilleure

féminines : sages-femmes, nourrices et mères chez quelques médecins de l'Antiquité et de la Renaissance », *Gesnerus*, n° 62, 2005, p. 5-32.

- 22 La tendance inverse l'est bien davantage : lorsque le nourrisson souffre d'une maladie, on s'interroge sur la qualité du lait qu'il absorbe et sur l'intérêt d'administrer des remèdes à la femme allaitante.
- 23 SORANOS D'ÉPHÈSE, *Maladies des femmes*, texte établi, traduit et commenté par BURGUIÈRE Paul, GOUREVITCH Danielle et MALINAS Yves, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 4 vol., 1988-2000.
- 24 « Si elle doit nourrir un garçon, qu'elle ait accouché d'un garçon, et si elle doit nourrir une fille, qu'elle ait accouché d'une fille », LOBERA DE ÁVILA L., *Libro del regimiento de la salud...*, folio 77.

santé et de rééquilibrage des humeurs chez la mère²⁵ : « que si se puede haber, haya parido macho »²⁶.

Il faut aussi être vigilant en ce qui concerne les comportements et la façon de s'exprimer de la nourrice. En effet, même si les étapes du développement durant la petite enfance ne seront mises en évidence que plusieurs siècles après²⁷, les médecins pressentent l'influence de l'entourage immédiat sur l'acquisition du langage et des comportements ; les jeunes enfants étant spontanément portés à imiter les paroles et gestes de ceux qui s'occupent d'eux et qui constituent leurs figures d'attachement. Les pédagogues, tel Pedro López de Montoya, y sont encore plus sensibles et constatent que : « ellas son de quien los niños aprenden a hablar, y las primeras palabras que oyen y pintan en la imaginación, son las de las amas »²⁸. Issues la plupart du temps

25 Sur l'influence du sexe de l'enfant sur le rééquilibrage humoral et le degré de pureté du sang maternel, voir PECH-PELLETIER S., « De la génération au post-partum : composition et fonctions des sangs masculin et féminin dans l'*Examen des esprits pour les sciences* de Juan Huarte de San Juan », in BELMAS Élisabeth, JORI Constanza, LUCAS-FIORATO Corinne, PECH-PELLETIER Sarah, PEREZ Stanis, RULMI Jennifer et TROPÉ Hélène (coord.), *Figures du Sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*, Dijon, Orbis Tertius, 2023.

26 « Si c'est possible, qu'elle ait accouché d'un enfant de sexe masculin », NUÑEZ DE CORIA F., *Del parto humano...*, folio 64. Selon la théorie des tempéraments, la femme est un être faible, instable et valétudinaire, à cause de sa nature humide et froide. Si elle porte une fille, cela accroît son déséquilibre humoral, alors qu'un garçon entraîne, par sa chaleur, un rééquilibrage des humeurs maternelles. Voir BERRIOT-SALVADORE E., *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993.

27 Nous pensons notamment aux travaux de Jean Piaget et de Lev Vygotski. PIAGET Jean, *La naissance de l'intelligence*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1959 [1ère édition 1936] ; VYGOTSKI Lev, *Pensée et langage*, 1934, édition et traduction utilisée : SÈVE, Françoise, Paris, La Dispute, 2019 [Édition précédente : 1997 ; 1^{ère} édition : Paris, Éditions Sociales, Collection Terrains, 1985].

28 « C'est avec elles que les enfants apprennent à parler, et les premiers mots qu'ils entendent et qui s'impriment dans leur imagination sont ceux des nourrices ». LÓPEZ DE MONTOYA, Pedro, *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles en que se dan muy importantes avisos a los padres para criar y enseñar bien a sus hijos*, Madrid, Viuda de P. Madrigal, 1595. Édition utilisée : HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ E., *Las ideas pedagógicas del doctor Pedro López de*

des couches populaires, et dans tous les cas d'un rang inférieur à leurs employeurs, les nourrices sont d'entrée disqualifiées. Elles n'ont pas les habitudes langagières ni les bonnes manières adéquates. Elles ne peuvent constituer que des contre-modèles et faire acquérir à l'enfant des comportements ignobles, au sens étymologique, indignes de son lignage²⁹. Cela n'est toutefois pas irrécupérable, de sages et édifiantes lectures, pouvant contrebalancer une éducation au départ défailante.

En revanche, ce qui est irréversible, c'est la transmission par le lait de caractéristiques (hu)morales. Il est donc capital de prêter attention au tempérament de la nourrice. Ainsi, il vaut mieux choisir une nourrice « que no sea triste ni tímida »³⁰ ou « que ni sea triste ni medrosa »³¹, car l'enfant, à son contact, acquerrait le même naturel et le même déséquilibre des humeurs. Les médecins paraissent également conscients que les enfants ressentent les émotions et que ces dernières peuvent affecter leur développement et la mise en place d'un lien affectif solide³². Ils sont en tout cas soucieux de la relation symbiotique que crée l'allaitement, au point que la nourrice peut remplacer la mère dans le cœur de l'enfant, ce qui contrevient à l'ordre familial et sociétal. Reprenant un argument d'Aulu-Gelle dans les *Nuits attiques* (12, 1, 21-23)³³, ils affirment que « la experiencia nos enseña que los hijos, cuando no se han criado con leche de sus propias madres, no

Montoya: comentario a nuestra pedagogía del siglo XVI, Madrid, C.S.I.C., 1947, p. 280.

29 *Ignobilis, e (in, nobilis)*, inconnu, obscur [...] de basse naissance. Définition tirée de GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*. Consulté en ligne : <<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>>.

30 « Qu'elle ne soit ni triste, ni timide », CARBÓN D., *Libro del arte de las comadronas o madrinas...*, folio 56.

31 « Qu'elle ne soit ni triste ni peureuse », LOBERA DE ÁVILA L., *Libro del regimiento de la salud...*, folio 76.

32 Faut-il y voir pour autant une intuition de ce qui deviendra la théorie de l'attachement ? Voir BOWLBY John, dans *Attachment and loss*, vol. 1, New York, Basic Book, 1969.

33 Favorinus d'Arles est souvent cité par nos auteurs, car il affirme que le lien affectif entre les parents biologiques et l'enfant est rompu si la mère n'allait pas.

les tienen el amor, y respecto debido a verdaderas madres »³⁴. Le lait crée donc une situation de maternité symbolique qui supplante la maternité biologique ; le sang-lait de la nourrice effaçant celui donné par la mère. En somme, la nourrice devient la véritable mère, et certains moralistes n'hésitent pas à s'approprier les thèses médicales et à les interpréter dans un sens discriminatoire, taxant les enfants allaités par une nourrice d'illégitimes : « y los que se crían así, mirándolo bien, son llanamente bastardos »³⁵. Des recommandations médicales aux projections sociales, le glissement s'opère et les conséquences politiques de l'allaitement mercenaire apparaissent³⁶.

En effet, la transmission biologique de la place dans la société, liée à la naissance, est modifiée dans les cas d'allaitements mercenaires où l'enfant subit une dégradation de son essence, une perte de sa nature originelle et donc une remise en cause de son identité³⁷. La déchéance n'est pas seulement celle de l'illégitimité, précédemment évoquée, elle est avant tout morale. Si les médecins martèlent que le lait est un vecteur de transmission des vertus et des vices, — « fácil es probar que las inclinaciones y costumbres, buenas o malas, tienen la mayor parte de su origen en la leche, porque la leche es alimento

Voir GOUREVITCH D. et RAEPSAET-CHARLIER Marie-Thérèse, *La femme dans la Rome antique*, Paris, Hachette littératures, 2001.

- 34 « L'expérience nous enseigne que les enfants, quand ils n'ont pas été nourris du lait de leurs vraies mères, ne conçoivent pas pour elles l'amour et le respect qui sont dus à de véritables mères », GUTIÉRREZ DE GODOY J., *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos...*, folio 87.
- 35 « Ceux qui sont élevés ainsi, si l'on y réfléchit bien, sont tout simplement des bâtards », LEÓN Fray Luis de, *La perfecta casada*, [1583], Madrid, Taurus, 1987, capítulo XVII.
- 36 Nous souscrivons au constat que le sang et le lait « se convirtieron en fluidos politizados con componentes sociales » et que « [l]os dos fluidos se convirtieron así en mediadores de la calidad ». Voir HERING TORRES Max S., « De sangre y leche: debates y categorías sobre racialización. Una lectura retrospectiva », in GARCÍA-ARENAL M. y PEREDA F. (éd.), *De sangre y leche...*, p. 501-527, citations p. 503 et 504.
- 37 Voir OROBITG C., « Saberes médicos e ideología esencialista: sangre, esperma, leche y construcción del ser », *op. cit.*, p. 430-431.

a que se acostumbran los niños tiernos y delicados dos años, y así necesariamente della se les ha de engendrar sangre y humores muy semejantes a los de sus amas, de que fue hecha »³⁸ ou encore « el infante, juntamente con la leche que mama, toma las costumbres y condiciones del ama »³⁹ — les moralistes, eux, en concluent que l’allaitement mercenaire permet que la nourrice « imprima vicios en lo que del vientre salía con principio de buenas inclinaciones »⁴⁰, puisque « la leche, les puede dañar o aprovechar, no solamente para lo tocante a la salud del cuerpo, sino y aun para las buenas costumbres del alma »⁴¹.

Ce qui est en jeu, ce n’est plus seulement la santé du nourrisson, mais l’empreinte indélébile que l’allaitement mercenaire laisse dans son sang. Le sang de l’étrangère au lignage qu’est la nourrice se mêle, via le lait qu’elle donne, à celui dont l’enfant a naturellement hérité lors de la génération, ce qui fait écrire au médecin et virulent défenseur de l’allaitement maternel, qu’est Juan Gutiérrez de Godoy, que les enfants « [t]endrán ánimos más puros, y mejores costumbres, no habiendo mezcla de sangre extraña »⁴². Ainsi, si le sang-lait de la mère est synonyme de pureté et celui de la nourrice de possible

38 « Il est facile de prouver que les penchants et les mœurs, bonnes ou mauvaises, sont en grande partie issus du lait, parce que le lait est l’aliment auquel s’habituent les enfants tendres et délicats durant deux ans, et ainsi, nécessairement, ce lait engendre chez eux un sang et des humeurs très semblables à ceux de leurs nourrices, car c’est ce qui l’a produit », GUTIÉRREZ DE GODOY J., *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos...*, ouvr. cité, folio 97.

39 « Le nourrisson, conjointement au lait qu’il tète, reçoit les mœurs et le tempérament de sa nourrice », NUÑEZ DE CORIA F., *Del parto humano...*, folio 64.

40 « [que la nourrice] imprime des vices dans ce qui était sorti de son ventre avec un penchant pour le Bien », LEÓN FRAY Luis de., *La perfecta casada*, capítulo XVII.

41 « Le lait peut [lui] nuire ou [lui] être profitable, non seulement en ce qui concerne la santé du corps, mais aussi et surtout en ce qui concerne les bons ou mauvais penchants de l’âme », PINEDA J. de., *Diálogos familiares de la agricultura cristiana...*, p. 103.

42 « Ils auront des âmes plus pures et de meilleures mœurs, car leur sang n’est pas mêlé à celui d’une étrangère », GUTIÉRREZ DE GODOY J., *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos...*, folio 33.

souillure⁴³, la question qui se pose *in fine* est celle de l'orthodoxie religieuse et du salut des enfants soumis au régime de l'allaitement mercenaire. Dans une Espagne où s'impose, entre 1515 et les années 1570, l'idéologie discriminatoire de la pureté de sang, présenter le lait comme un vecteur de transmission d'une possible souillure et contamination hérétique, amène à insister sur le choix d'une nourrice dont le sang est « bon »⁴⁴. Si l'adjectif fait d'abord référence à la qualité physiologique du lait, il peut s'entendre aussi sur le plan symbolique et renvoyer à la notion de (im)pureté du sang, ce qui rejoint les préoccupations des moralistes et leur rejet des nourrices d'origine converse ou morisque : « que mujer morisca ni de sangre de judíos criase a hijo de cristianos viejos, porque aún les sabe la sangre a la pega de las creencias de sus antepasados, y sin culpa suya podrían los niños cobrar algún resabio que para después de hombres les supiese mal »⁴⁵. Il s'agit bien d'éviter la transmission de la « tache », celle que portent les descendants de convers, toujours soupçonnés d'être de « mauvais chrétiens » et les éternels ennemis intérieurs de l'Espagne catholique⁴⁶.

43 Sur le concept de souillure, sa prégnance et ses implications, voir DOUGLAS Mary, *De la souillure, essai sur les notions de pollution et de tabou* [*Purity and Danger*, 1967], Paris, La Découverte, 1992, p. 140.

44 « y por eso se escogen las amas de buena sangre », LOBERA DE ÁVILA L., *Libro del regimiento de la salud...*, folio 77.

45 « Qu'aucune femme morisque ou converse n'allaité l'enfant de vieux-chrétiens, parce que leur sang a encore le mauvais goût des croyances de leurs ancêtres, et sans que ce soit leur faute, les enfants pourraient acquérir quelque vice qui leur serait préjudiciable une fois adultes », PINEDA J. de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, p. 103. Cette crainte n'est pas nouvelle, elle est déjà exprimée dans la législation médiévale qui interdit les allaitements croisés entre communautés religieuses (interdiction aux femmes converses et maures d'allaiter des enfants de familles chrétiennes et vice versa). Voir OROBITG C., *Le sang en Espagne. Trésor de vie, vecteur de l'être XV^e-XVIII^e siècles*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2018, p. 186-188.

46 Sur les enjeux socio-politiques des statuts de pureté de sang, voir CARRASCO Raphaël, MOLINIÉ Annie et PÉREZ Béatrice, *La pureté de sang en Espagne : du lignage à la « race »*, Paris, PUPS, 2011 ; et GARCÍA-ARENAL M. y PEREDA F. (éd.), *De sangre y leche...*

Lucides sur le fait que l'allaitement mercenaire est malgré tout bien ancré dans les pratiques nobiliaires, les moralistes ne s'en tiennent pas à une critique unilatérale et émettent quelques conseils destinés à en minimiser les conséquences. Ils optent généralement pour l'emploi d'une nourrice « sur lieu », soumise à une étroite surveillance : « que vivan [las amas] dentro de casa y estén siempre a los ojos de las propias madres »⁴⁷. Les médecins proposent quant à eux une série de critères pour aider au choix de la nourrice. Leurs conseils, que nous avons déjà en partie évoqués et qui s'inspirent très largement des sources classiques, portent à la fois sur le physique, l'aspect du lait et le tempérament des candidates. Ils relèvent surtout du bon sens et ne préservent pas d'une possible altération de la pureté des lignages. Pour ce faire, il faudrait pouvoir limiter la dégradation subie par le sang de l'enfant en limitant l'écart de qualité entre le sang de la mère et le sang-lait de la nourrice. En somme, opérer une sorte d'alchimie en amont pour transformer autant que possible le sang de la nourrice avant qu'il ne devienne du lait. Puisqu'il est admis que la matière première du lait est le sang et que le sang est lui-même le produit de cuissons successives lors de la digestion des aliments ingérés, alors on peut en conclure que ce sont les « buenos mantenimientos que engendran buena sangre y leche »⁴⁸. En adaptant le régime alimentaire de la nourrice, on agit sur le système de l'intérieur, en améliorant la qualité du sang de la nourrice et donc la qualité de son lait, ce qui réduit par conséquent l'impact négatif de l'allaitement mercenaire. Juan Huarte de San Juan, s'inscrivant dans cette logique, conseille de choisir la nourrice dès que la mère entame le second trimestre de grossesse, de l'installer à domicile et de veiller à son alimentation :

47 « Qu'elles vivent dans la maison et soient toujours sous les yeux des mères », LÓPEZ DE MONTTOYA P., *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles...*, p. 279.

48 « De bons aliments qui engendrent un bon sang et un bon lait », LOBERA DE ÁVILA L., *Libro del regimiento de la salud...*, folio 77.

El orden, pues, que se ha de tener con el ama es traerla a casa cuatro o cinco meses antes del parto y darle a comer los mismos manjares de que usa la preñada ; para que tenga lugar de gastar la sangre y los demás humores que ella tenía hechos de los malos alimentos que antes había comido, y para que el niño, luego en naciendo, mame la misma leche de que se mantuvo en el vientre de su madre, a lo menos hecha de los mismos manjares⁴⁹.

Si la mère et la nourrice sont de même complexion, les effets de telles mesures sont davantage garantis. Néanmoins, la tâche reste ardue. Les interdits alimentaires liés à l'allaitement sont nombreux et les médecins reconnaissent sans fard que les nourrices rechignent à s'y plier : « no quieren comer lo que importa, sino golosinas, y malos alimentos »⁵⁰, désirant profiter chez leurs employeurs d'une abondance alimentaire qu'elles n'ont pas connue auparavant. C'est pourtant l'unique piste physiologique proposée et, dès lors que les effets néfastes de l'allaitement mercenaire commencent par le sang et passent ensuite dans le lait, il faut bien s'efforcer de modifier le sang des nourrices, même sans garantie de succès.

Pour conclure, nous espérons avoir ouvert quelques pistes de réflexion sur la façon dont l'allaitement mercenaire est théorisé dans la société espagnole moderne. La question des modalités d'allaitement

49 « La façon de procéder qu'il faut observer avec la nourrice, c'est de la prendre à domicile quatre ou cinq mois avant l'accouchement et de lui donner à manger les mêmes aliments que ceux que prend la femme enceinte, afin qu'elle ait tout le temps d'éliminer le sang et les autres humeurs qu'avait produits sa mauvaise alimentation, et afin que l'enfant, tête aussitôt à sa naissance, le même lait que celui qui l'alimentait dans le ventre de sa mère, ou tout du moins, engendré par les mêmes aliments », HUARTE DE SAN JUAN J., *Examen de ingenios para las ciencias. Donde se muestra la diferencia de habilidades que hay en los hombres, y el género de letras que a cada uno responde en particular*, [Baeza, 1575], Madrid, Cátedra, 1989, p. 677-678.

50 « Elles ne veulent pas manger ce qui importe, mais des friandises et de mauvais aliments », GUTIÉRREZ DE GODOY J., *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos...*, folio 72.

des nourrissons de la noblesse ne pouvait pas y être jugée anodine, alors même que la pureté des lignages était en jeu. Lorsque les médecins espagnols de notre corpus reprennent les thèses classiques sur la formation du lait à partir du sang et sur le lait comme vecteur de transmission de caractéristiques comportementales et morales, ils mettent aussi l'accent sur les conséquences politiques de l'allaitement mercenaire⁵¹. Si nous n'avons pas trouvé jusqu'à présent de référence explicite à la notion de pureté de sang (au sens des statuts du même nom) dans les traités médicaux, les fréquentes allusions à la qualité ou aux degrés de qualité du lait, ainsi qu'à la pureté ou impureté du sang féminin lors de la conception, des menstrues ou des suites de couches, expliquent que le glissement se soit opéré dans d'autres types de traités où les implications sociétales, morales, religieuses et raciales de l'allaitement mercenaire sont abordées. Quant aux peurs — réelles ou imaginaires — qu'il suscite, elles tiennent en définitive au raisonnement à sens unique qui sous-tend les conceptions que nous avons exposées. Le lait est tenu pour un éventuel vecteur de contamination entraînant la dégradation de la qualité du sang et donc de l'être, mais jamais, à l'inverse, perçu comme une possible source d'amélioration. Dans le meilleur des cas, le mélange des sangs qu'il entraîne n'altère pas (trop) le sang de l'enfant et ne modifie pas (vraiment) son être profond, son identité. Dans de telles conditions, on comprend que le regard porté sur le métier de nourrice, socialement utile mais potentiellement dangereux, soit ambivalent. En effet, la nourrice, parce qu'elle produit avec son sang

51 « padres grandiosos, de ánimos valientes, generosos, dadivosos, piadosos, honrados, y bien intencionados, en quien muy bien reluce, y resplandece la sangre real de donde descenden, tienen hijos rateros, cobardes, miserables, crueles, mal intencionados, [...] la depravada naturaleza que adquirieron con la leche villana que mamaron », « des parents illustres et à l'âme noble, généreux, désintéressés, pieux, honnêtes et bien intentionnés, chez qui brille et resplendit le sang royal dont ils descendent, ont des enfants voleurs, lâches, misérables, cruels et mal intentionnés, tout ceci à cause du lait roturier qu'ils ont tété et qui leur a fait acquérir un naturel dépravé », GUTIÉRREZ DE GODOY J., *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos...*, folios 100-101.

du lait que l'enfant reçoit à la fois comme lait et comme sang en devenir, est sans doute perçue comme trop intimement liée aux mélanges incessants de ces deux fluides *naturels* mais aux conséquences *essentiels*.

COMMERCE FÉMININ DE SORTILÈGES MENSTRUELS
(BOLOGNE, XVII^e SIÈCLE)

Claudia PANCINO
Alma Mater Studiorum
Università di Bologna

Parmi les documents conservés dans les archives de l’Inquisition de Bologne figure un dossier manuscrit conséquent — le B1885 — témoignant d’une série de procès qui se sont déroulés entre 1662 et 1668, principalement contre des femmes accusées de pratiques magiques et hérétiques¹. Ces femmes soupçonnées d’avoir concocté des sortilèges amoureux qu’elles vendaient, ou qu’elles utilisaient pour elles-mêmes, étaient la cible des Inquisiteurs. Pourtant,

le xvii^e siècle tel que nous le rencontrons dans les pages des procès de Bologne [...] nous paraît peuplé, plus que de voyages fantasmagoriques dans les cieux de sorcières, de vols, de sabbats et rencontres avec le prince des enfers, de nombreux éléments d’une vie quotidienne pauvre, bien peu séduisante, voire même parfois misérable².

En effet, ces femmes n’étaient pas riches : « on peut dire que pour la plupart d’entre elles, le seul bien dont elles aient hérité après leur

1 Voir *Sortilegi amorosi, materassi a nolo e pignattini. Processi inquisitoriali del xvii secolo fra Bologna e il Salento*, a cura di MAZZONE Umberto e PANCINO Claudia, Roma, Carocci, 2008, p. 137. Le volume réunit des contributions de Gian Luca d’Errico, Valeria Zaffanella, Francesca Preti, Lucia Piccinno, avec préface et postface des éditeurs.

2 MAZZONE U., « Prefazione », in *Sortilegi amorosi...*, p. 16.

naissance, leur propre corps, constitu[ait] leur unique moyen de subsistance. La condition sociale de la plupart des prévenues [était] celle de prostituée »³.

Ce fut surtout l'utilisation magique du sacrement du baptême, le baptême du sang menstruel, qui motiva l'accusation d'hérésie. Si nombre de sources attestent de l'utilisation du sang menstruel avec une finalité amoureuse jusqu'au début du xx^e siècle, la pratique du commerce de sortilèges menstruels s'avère, elle, tout à fait insolite et spécifique dans ces cas bolonais.

Les prévenues — que nous pouvons appeler les « sorcières de via Fondazza », comme elles furent définies à l'époque — avaient en réalité l'habitude d'administrer trois types de baptême : le baptême de la valériane, celui de l'aimant et le baptême du sang menstruel. Je m'inspirerai de ces histoires d'archive pour proposer une réflexion sur l'histoire des règles, en commençant par la description du rite du baptême du sang menstruel, un rite considéré comme sacrilège par les Inquisiteurs de Bologne.

Il s'agissait de se procurer du sang menstruel, et de le faire sécher devant un feu ou au soleil. Une fois qu'il avait séché, on le plaçait à l'intérieur d'un bout de papier, on le saupoudrait de sel et d'eau bénite fournie par un enfant. Après avoir fait le signe de la croix, il fallait exécuter toute la liturgie du baptême, y compris l'attribution du prénom. On plaçait ensuite la préparation à l'intérieur d'un autre bout de papier qu'on apportait à la messe pendant trois matins consécutifs. Ainsi, il était prêt à être administré. Enfin, on le donnait à l'homme désiré en l'incorporant à de la nourriture ou à une boisson, tout en énonçant, pendant que l'homme l'ingérait, la formule consacrée : « je te baptise (*nom du bien aimé*), au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ».

Le sang pouvait également servir à inscrire quelques mots sur une noix de muscade destinée à être ingérée par la femme. Une fois expulsée du corps par l'évacuation, elle était séchée et réduite en poudre : il fallait alors qu'elle soit ingérée ou bue par l'être aimé.

3 *Loc. cit.*

Les minutes des procès montrent que le problème, la faute, résidait précisément dans le fait que les femmes avaient utilisé de manière inappropriée le rite baptismal et les matériaux sacramentels. Il semblerait en revanche que l'utilisation du sang cataménial n'ait guère suscité de réaction chez les inquisiteurs, du moins pas de façon explicite. Pourtant, nous savons que le sang était loin d'être un élément neutre ou indifférent pour l'Église⁴.

Le sang revêt en effet une signification religieuse et magique, au-delà de sa dimension purement physiologique⁵. L'importance

-
- 4 Cette question a déjà été amplement abordée par les historiens : dans l'ouvrage *Sangue e diritto nella Chiesa. Contributo a una lettura dell'Occidente cristiano*, Bologna, Il Mulino, 2009, les auteurs, Geraldina Boni et Andrea Zanotti, deux historiens du droit considèrent que l'Occident ayant été pendant de longs siècles une « *societas sub deo* », on peut voir « dans le récit religieux l'aspiration à une réponse au mystère de la vie, de sa création et de sa mort ». Pensons également aux pages que Jacques Gélis consacre au sang dans *l'Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières* (GÉLIS Jacques, « Le corps, l'Église et le sacré », in *Histoire du corps*, 1. *De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 17 -107) : « Voici donc que le thème du sang [...] devient tout sauf secondaire : puisqu'il condense dans ses tabous certaines de ses valeurs particulières, notamment juridiques, sa gloire terrestre et céleste, un élément fondamental de toute vision religieuse du monde. Son importance est également reconnue à l'intérieur des frontières du monde chrétien d'abord, puis du catholicisme — et par la suite, donc, par le droit canonique en particulier qui s'attache — depuis ses premières manifestations jusqu'au monde contemporain, à en réglementer les significations et l'usage jusque dans les moindres détails ».
- 5 Voir ces pages du *Dizionario ecclesiastico* de MERCATI Angelo e PELZER Augusto (dir.), *Dizionario ecclesiastico*, Torino, UTET, 1953-1958, vol. 3, p. 696-697 : « L'importance physiologique du sang aussi bien pour les animaux que pour l'homme a été perçue dès les débuts de l'humanité, et le sang a une fonction sacrée, culturelle auprès de toutes les sociétés et dans toutes les religions primitives : il intervient dans tous les rites d'initiation, il sanctionne la parenté, les alliances et en général tous les contrats ; versé sur certains objets, il les rend sacrés ; il est souvent uni à des rites magiques, comme dans les sortilèges pour la fécondation. En somme le sang représente le mystère de la vie et comme elle il est sacré ». Voir aussi BONI G., ZANOTTI A. (dir.), *Sangue e diritto...*, p. 8 : « L'homme n'a jamais été indifférent au sang, même si ce qui caractérise la

toujours accordée au sang découle sans doute de sa dimension vitale : la perte du sang peut entraîner la mort. Quant aux textes sacrés de la chrétienté, ils confèrent au sang une fonction théologique majeure en relation avec la mort du Christ, s'agissant du fluide versé par le fils de Dieu dans le sacrifice suprême. Selon la formule eucharistique, le sang du Christ scelle la nouvelle alliance avec Dieu. Cependant, même dans la pensée chrétienne le sang a donc une valeur ambivalente : d'une part il est considéré comme sacré dans la mesure où il assure le salut, d'autre part le fait de verser le sang devient inacceptable dans la mesure où cela porte atteinte « à l'homme fait à l'image de Dieu, dont la nature a été assumée par le Verbe »⁶.

En plus de ce rappel des significations et symboles incontournables de la religion, il peut être utile de se pencher sur l'histoire des mots. Les anciens dictionnaires parlent du sang comme de l'un des quatre éléments du paradigme humoral. Le corps humain était donc conçu comme composition et équilibre entre quatre éléments : sang, bile jaune, bile noire, phlegme. Le microcosme humain correspondait au microcosme de l'univers : on estimait qu'à chacune des planètes correspondait une partie du corps, de telle sorte que les correspondances expliquaient et produisaient l'état de santé ou la maladie. L'air correspondait au sang, tandis que l'eau correspondait au phlegme. « Le feu correspondait à l'irritabilité, la bile jaune ; la terre à la mélancolie, la bile noire »⁷. De la même façon à chaque humeur correspondaient deux des qualités fondamentales associées

réaction humaine au sang a sans doute à voir avec son ambiguïté : répulsion et fascination, dégoût et attraction, frisson et trépidation : sang vecteur de pureté et de putréfaction, de *spurcitia* et de *sanctitas* ; sang comme liqueur divine et comme excipient de germes malins et de virus pathogènes ; sang vecteur de deuil et de ruine et sang comme talisman, à l'efficacité cathartique voire apotropaïque ».

6 *Ibid.*, p. 14. Sur ce thème voir aussi CAMPORESI Piero, *Il sugo della vita. Simbologia e magia del sangue*, Milano, Mondadori, 1988 ; NOLA Alfonso Maria di, « Sangue », dans *Enciclopedia delle religioni*, vol. 5, Firenze, Vellecchi, 1973, p. 801 ss.; LOMBARDI Satriani Luigi, *De sanguine*, Roma, Meltemi, 2000.

7 ARIKHA Noga, *Gli umori. Sangue, flemma, bile*, Milano, Bompiani, 2009, p. 45

aux éléments : le sang était chaud et humide, le phlegme froid et humide, l'irritabilité ou bile jaune était associée au chaud et au sec, la mélancolie ou bile noire au froid et au sec⁸.

On trouve une trace limpide de cette conception dans la première édition du premier dictionnaire de la langue italienne, le *Vocabolario della Crusca* de 1612⁹. Dans la succession des éditions les définitions du sang évoluent sensiblement, jusqu'à enregistrer, bien qu'en retard, le passage dans la langue de l'avancement des études médicales, avec le bouleversement lié à la découverte de Harvey : la circulation du sang¹⁰. Voici donc les quatre définitions linguistiques successives :

En 1612 : « le sang est chaud, humide, son siège se trouve dans le foi, et il augmente au printemps » ; « l'une des quatre humeurs, instituée comme nutrition pour les membres de l'animal ».

En 1623 : « cette humeur vermeille qui se loge dans les veines des animaux ».

En 1691 : « cette humeur vermeille qui se loge dans les veines et les artères des animaux ».

En 1729-1738 : « cette humeur vermeille qui coule dans les veines et les artères des animaux », et encore : « le sang est une humeur, qui a des qualités, et des correspondances avec l'air, qui est un élément, avec le printemps, qui est une saison, et avec l'enfance, qui est un âge »¹¹.

Voici la définition de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à l'article anonyme « sang » : « Est le nom que l'on donne à la liqueur renfermée dans les artères qui battent et dans les veines

8 *Loc. cit.*

9 *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Venezia, 1612.

10 *L'Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* a été publié à Francfort en 1628.

11 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, 1612, p. 747; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 2a ed., Venezia, 1623, p. 739; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3a ed, Firenze, 1691, v. 3, p. 1434; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, 1729-1738, v. 4, p. 315.

correspondantes à ces artères... » ; aucune mention n'y est faite à la circulation¹².

Si, dans les entrées de dictionnaires et encyclopédies, les explications étaient présentées de façon neutre et détachée, le sang des femmes, le sang impur, était appréhendé avec un détachement bien moindre dans plusieurs textes érudits. Les historiens qui se sont occupés de l'histoire de la naissance et de l'accouchement ont abordé ce thème ; d'autres études spécifiques ont eu précisément comme objet l'histoire des règles¹³.

Ces précisions étant faites, revenons aux procès de Bologne. Lors de ceux-ci, l'utilisation qui est faite du sang menstruel, et la fonction qui lui est attribuée, sont particulières. Il s'agit de sang manié avec désinvolture : on présume qu'il est doté des virtualités positives, qui viendraient supplanter la connotation négative qui, au moins depuis Pline l'Ancien, a partie liée à la notion d'impureté. En effet, il est

12 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1765, 17 vol., vol. XIV, p. 611A, sub voce « sang ». L'article a été probablement rédigé par Louis de Jaucourt.

13 J'en ai parlé dans PANCINO C., « Marchese, fiori, mestruo », *Corpi. Storia, metafore, rappresentazioni fra medioevo ed età contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 69-82. Voir au moins GÉLIS J., *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1984, p. 31-50 ; NICCOLI Ottavia, « 'Menstruum quasi monstruum' . Parti mostruosi e tabù mestruale nel '500 », *Quaderni storici*, 1980, p. 402-428 ; MALAGUTI Raffaella, *Le mie cose. Mestruazioni: storia, tecnica, linguaggio, arte e musica*, Milano, Bruno Mondadori, 2005 ; MAISTRELLO Valentina, *Dalle pezze alle ali. La «tecnologia» delle mestruazioni*, Firenze, ed. S.E.A.O., 2009 ; COSTA Stella dalla, *Purghe e fiori. Per una definizione di mestruazioni fra età moderna e contemporanea*, mémoire de Master sous la dir. de PANCINO C., Scuola di Lettere e Beni culturali, Università di Bologna, a.a. 2013-2014 ; MCCLIVE Cathy, *Menstruation and Procreation in Early Modern France*, Farnham, Ashgate, 2015. Voir aussi le compte rendu de MOREL Marie-France : Cathy McClive, *Menstruation and Procreation in Early Modern France*, Farnham, Ashgate, 2015, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*. 2018/2, n. 65-2, p. 198-201. De récentes contributions sur la question adoptent une forme narrative et/ou journalistique : GEORGE ROSE, *Breve storia del sangue*, Torino, Codice edizioni, 2020 (2018), en particulier p. 277-330 ; THIÉBAUT Élise, *Questo è il mio sangue. Manifesto contro il tabù delle mestruazioni*, Torino, Einaudi, 2018 (2017).

difficile d'oublier les mots de Pline qui dans la *Naturalis historia*, au premier siècle après Jésus Christ, écrivait :

Mais il ne serait pas aisé de trouver quelque chose de plus prodigieux que le flux menstruel des femmes. [...] Les chiens, si jamais ils en viennent à goûter le liquide menstruel, sont frappés par la rage et il est impossible de trouver poison plus mortel¹⁴.

Les croyances auxquelles Pline donne forme se sont répandues dans la pensée occidentale également grâce aux écrits d'agronomie médiévaux, qui ont repris sa pensée. D'autre part, le concept d'impureté imprégnait la pensée religieuse bien avant la chrétienté, de la même façon que « l'idéologie du sang ne connaissait pas de diaphragmes entre le sacré et le profane »¹⁵. Et il faut rappeler que le sang, tout comme d'autres sécrétions du corps humain (comme les ossements des morts râpés ou la poudre de momie) ont fait partie des composantes de la pharmacopée de la médecine populaire mais aussi de celle académique et savante¹⁶.

Si nous faisons un saut dans le temps, pour revenir à l'*Encyclopédie*, dix-huit cent années après Pline, nous y retrouvons la trace persistante d'une profonde perplexité de la pensée, fût-elle des Lumières, face au phénomène des menstrues : « les menstrues des femmes sont un des plus curieux et de plus embarrassants phénomènes du corps humain. Quoiqu'on ait formé différentes hypothèses pour l'expliquer, on n'a encore presque rien de certain sur cette matière »¹⁷. Peu avant ce passage on trouve la définition suivante : « Menstrues,

14 PLINIO SECONDO Gaio, *Storia naturale*, Torino, Einaudi, 1983, II, *Antropologia e zoologia*, I. VII, 64-65, p. 45.

15 CAMPORESI P., *Il sugo...*, p. 20.

16 Voir PANCINO C., « Malati medici mammane saltimbanchi. Malattia e cura nella Bologna d'età moderna », in PRODI Paolo, PROSPERI Adriano (éd.), *Storia di Bologna. III. Letà moderna*, a cura di, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 369-455, et la bibliographie citée.

17 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Livourne, dans l'imprimerie de la Société, 1770-1779, 33 vol., vol. X, p. 307.

cataménia. [...] Ce sont les évacuations qui arrivent chaque mois aux femmes qui ne sont ni enceintes ni nourrices. On les appelle ainsi de *mensis*, mois, parce qu'elles viennent chaque mois. On les nomme aussi fleurs, règles ordinaires »¹⁸. De nombreux termes dans les différentes langues désignent ou ont désigné les règles¹⁹. Voici les mots d'un médecin romain à la fin du xvi^e siècle :

Les purges habituelles qui touchent de coûtume les femmes chaque mois sont appelées non seulement en langue vulgaire, mais encore par les latins menstrues, bien que par ailleurs en Italie et auprès d'autres peuples elles soient appelées autrement : elles se nomment *marchese* [ce qui signifie en italien marquis, le titre nobiliaire] à Rome et en Toscane, et en Lombardie également, mais aussi fleurs, menstrues et raison. Et après réflexion j'en ai déduit que les femmes, honteuses de vivre ces purges, leur donnent le nom de *marchese*, bien que le nom de fleurs soit aussi tout à fait adapté²⁰.

Le terme *marchese* se retrouve également dans la première édition du *Vocabolario della Crusca* déjà cité (1612). En citant une rime de l'humaniste Francesco Berni, il introduit ce terme, vite abandonné et oublié dans la langue des savants, mais voué à perdurer au niveau régional et populaire : « Menstrues. Purges de sang que les femmes ont chaque mois [...]. C'est ce qu'a voulu signifier, en créant un double sens, Berni dans ce vers 'Une excellence de monsieur le marquis, honneur éternel du sexe féminin' »²¹.

18 *Ibid.*

19 Sur les termes employés dans les différentes langues, voir MALAGUTI R., *Le mie cose...*, p. 106-123. Voir aussi BARINA Antonella, MAGAZZENI Loredana (éd.), *Fil rouge. Antologia di poesie sulle mestruazioni*, eds., Edizioni CFR, Piateda (Sondrio), 2015.

20 MERCURIO Scipione, *La Comare o raccogliatrice*, Verona, per Antonio Rossi & frat., 1654 (1^e ed. 1596), p. 63.

21 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, 1612, p. 526, sub voce «Mestruo».

Il est intéressant de remarquer que ces définitions restent très stables dans les trois premières éditions du dictionnaire, reprenant évidemment le sens d'un mot appartenant à l'époque à la culture des lettrés. En revanche, la quatrième édition du *Vocabolario* (1733) attribue encore l'utilisation du mot *marchese* au peuple. Tout en se référant encore au vers de Berni, on y précise en effet que « notre peuple (*volgo*), sans que je sache d'où cela vient ni pourquoi, l'appelle *marchese* » : ce qui témoigne du fait que le mot *marchese* (pour menstruations) était tombé en désuétude auprès des lettrés (et même, on en vient à nier cette utilisation lexicale, passée et peut-être encore présente, de la part des couches cultivées). Le terme « fleurs » paraît également dans les définitions ; on en devine la signification, le sang menstruel étant la promesse du fruit dans le ventre de la femme. « Regole » est un terme qui apparaît dans la langue italienne dérivé du français (règles), utilisé surtout depuis le xviii^e dans des ouvrages traduits de cette langue. Ainsi peut-on lire par exemple dans le *Dizionario compendioso di sanità* (1778-79), qui a joui d'une certaine fortune éditoriale : « règles. On donne ce nom au flux de sang qui s'échappe chaque mois des parties naturelles des femmes, et continue de se manifester tant qu'elles sont fertiles »²². Le terme « règles » se retrouve aussi dans l'*Encyclopédie*, qui dans son explication présente aussi le concept de purge ; on a déjà vu que ce terme se retrouve aussi bien dans le langage populaire que dans la langue des médecins et des savants²³.

Ainsi, les textes parlent d'impureté, de venimosité, de sang excrémental, qui purge, mais aussi de sang qui honore et promet des fruits. Comme l'a écrit l'anthropologue Luigi Lombardi Satriani, il existe « un langage féminin du sang »²⁴. Ce qui nous amène à reprendre le récit des vicissitudes de nos vendeuses de sang menstruel, les sorcières de Via Fondazza, puisque « nous savons que le sang et la femme sont deux réalités culturelles étroitement imbriquées et

22 *Dizionario compendioso di sanità tradotto dal francese*, Venezia, presso Antonio Zatta, 1778-1779, II vol., p. 25.

23 PANCINO C., «Marchese...», p. 72.

24 LOMBARDI SATRIANI L., *De sanguine...*, p. 10.

que le langage féminin du sang a épilé sur le plan symbolique un discours du pouvoir qui, dans le cadre de l'histoire réaliste, leur était brutalement nié. [...] Nous possédons dans notre culture un langage féminin du sang »²⁵.

L'utilisation magique du sang menstruel représente donc une des pratiques cachées dans les plis de l'histoire et de la mémoire. Les cas bolonais sont intéressants car dans les minutes des procès, les « expériences » — c'est ainsi que les Inquisiteurs et les accusées les nommaient — sont décrites dans les moindres détails, du choix des ingrédients au déroulement des rites, mais aussi dans leur façon de s'inscrire dans le cadre de relations interpersonnelles. De surcroît, les femmes bolonaises poursuivies par la Sainte Inquisition ne se limitaient pas à en faire un usage privé, elles faisaient également commerce de leurs sortilèges *ad amorem*. Et ces usages et croyances étaient loin de se cantonner à l'aire bolonaise. En 1755 à Satriano, en Lucania, l'évêque se plaignait de ce que « la femme fait ingérer à l'homme dont elle désire être aimée ses menstrues ou un autre sang lui appartenant qu'elle a incorporé à la pizza, aux biscuits ou au vin »²⁶. De telles pratiques ont perduré longtemps, puisque l'emploi du sang menstruel séché, puis « consacré » par de multiples subterfuges pendant la messe, est amplement documenté par Ernesto de Martino dans la région de la Lucania jusqu'à la moitié du *xx^e* siècle ; dans ce cas aussi les femmes s'en servaient pour attacher à soi l'homme désiré²⁷.

Par rapport aux procès bolonais, je ne mentionnerai que quelques-unes des femmes poursuivies, qui font partie d'un groupe nourri, et dont seulement une dizaine jouent un rôle de premier plan. Il s'agit pour la plupart de servantes ou de prostituées, ou des deux ensemble. Seule l'une d'entre elles semble avoir une vie familiale normale. Elles habitent dans un même quartier, Santo Stefano, à Bologne, autour de la via Fondazza, qui semble constituer le cœur de leurs allées et venues ; leurs mouvements et activités se déroulent au vu et au su

25 *Loc. cit.*

26 Cit. in MAZZONE U., « Prefazione... », p. 20.

27 MARTINO Ernesto de, *Sud e magia*, Milano, 1983 (1959), p. 17.

de tous. Elles vivent, ou elles ont vécu, l'une chez l'autre, même avec d'autres personnes. Elles vont dîner, « *disnare* », les unes chez les autres.

Nous rencontrons tout d'abord Lucrezia qui accuse Camilla — vingt-quatre ans, mariée et ayant fui son mari, célèbre prostituée — dont elle est la servante : elle confesse que Camilla faisait des « expériences » dans le but de revoir des messieurs avec lesquels elle s'était disputée, afin qu'ils reviennent et « qu'ils l'aiment ». Pour sa part, Lucrezia avoue avoir fait le sortilège pour éveiller la passion de son mari. Quant à la dénonciation de sa maîtresse, elle affirme : « je l'ai fait pour soulager ma conscience et parce que les confesseurs refusaient de m'absoudre »²⁸. Le lendemain de cette déclaration elle ajoute que Camilla faisait des « *stregarie* », de la magie — que tout le monde le savait et en parlait, et qu'on s'en doutait puisqu'il y avait beaucoup de passage dans sa maison.

Dès le premier interrogatoire les femmes s'accusent l'une l'autre. C'est Ieronima qui parle la première du baptême du sang menstruel :

Et puisque je veux dire la vérité j'ajoute qu'il y a sept ou huit mois, alors que nous habitons ensemble dans la même maison du borgo delle Ballotte, Domenica et moi, comme je lui avais parlé de la passion que je nourrissais pour mon amoureux, elle me dit que si l'on voulait être aimée il fallait prendre du sang de ses menstrues, le faire sécher au soleil, le baptiser pour ensuite le faire ingérer à son ami dans de la nourriture, et pendant que lui le mange il faut prononcer ces mots : « tu as, je n'ai pas, tu mangeras et tu ne sauras pas que quand Judas a trahi le Christ ensuite il l'a vendu, que tu ne puisses plus rien faire que ce que je voudrai. Et pendant deux fois j'ai fait consommer mon sang baptisé en question à Pietro²⁹

28 Cité dans ZAFFANELLA Valeria, « Un iter processuale », in *Sortilegi amorosi...*, p. 47.

29 *Ibid.*, p. 66.

L'Inquisiteur qui mène l'interrogatoire semble très intéressé, mais parmi toutes les « expériences », c'est sur celles pratiquées sur le sang menstruel que semble se focaliser son attention. Il demande à la femme à qui appartenait le sang. Celle-ci répond : « Ce sang était dans mes purges et nous l'avons baptisé, ladite Domenica et moi toutes seules, après avoir dîné »³⁰. Par la suite l'Inquisiteur invite Ieronima à décrire comment s'était déroulé le baptême dans ses détails concrets. Ieronima avoue :

Pendant que Domenica se tenait debout, j'avais à la main le tissu imprégné de mes menstrues, l'une d'entre nous tenait la bougie bénite allumée et elle, Domenica, assigna son nom à ce sang en disant je te baptise Pietro au nom du Père du Fils et du Saint Esprit. Et pendant qu'elle prononçait ces mots elle infusa de l'eau bénite et mouilla le sang, et cette eau bénite elle la prit de cet aspergeoir³¹ qu'elle gardait près de son lit. Et à cette occasion Domenica me dit qu'elle avait appris à faire ce baptême à deux prostituées, dont l'une avait réussi à se faire épouser par son ami, ce pour quoi elle lui avait donné mille bénédictions³².

Par la suite Ieronima décrit d'autres sortilèges. À la fin de l'interrogatoire, l'Inquisiteur n'hésite pas à revenir sur le baptême des menstrues, pour savoir si les femmes avaient pu employer d'autres matériaux. Il semble par ailleurs mu par la volonté de comprendre si la maison de Camilla était au centre d'un réseau amical d'activités magiques. C'est Ieronima elle-même qui recommence à parler du baptême des menstrues — peut-être pour soulager sa conscience —, en ajoutant que son amie Domenica, qui avait baptisé son sang, lui avait recommandé de n'en parler à personne, consciente du risque d'être poursuivie par la Sainte Inquisition. Domenica fut

30 *Loc. cit.*

31 Le mot utilisé est *aspergolo*, qui correspond à l'*aspersorio*.

32 Cité dans ZAFFANELLA V., « Un iter processuale », in *Sortilegi amorosi...*, p. 66-67.

immédiatement arrêtée. Voici son témoignage peu après son arrestation, le 5 juillet 1662 :

...lorsque je me suis retrouvée dans la maison de la dite Camilla vers la fin d'octobre dernier, cette dame m'a demandé si je savais écrire, je lui ai répondu que non et nous avons discuté et elle m'a demandé si je connaissais des moyens pour se faire aimer des hommes, et je lui ai dit que je n'en connaissais pas. Alors Camilla m'a dit que si j'avais su écrire elle m'aurait fait écrire et m'aurait appris un secret pour se faire aimer en donnant à son ami du sang issu de ses propres menstrues séché au soleil, avec lequel, avant de le faire sécher, il fallait écrire certaines choses... et le mettre à sécher au soleil seulement après. Mais je ne sais pas de quoi il s'agit parce qu'elle ne me les a pas apprises³³.

Elle enchaîne avec l'évocation d'une autre « expérience ». L'Inquisiteur lui pose astucieusement des questions sur d'autres sujets. La femme finit par s'agenouiller, implorant sa pitié les mains jointes ; elle lui demande de prier pour elle, car elle va lui avouer tout ce qu'elle sait :

La vérité c'est que pendant que je me trouvais dans le borgo delle Balotte, comme moi et ladite Domenica nous étions retrouvées seules dans une même chambre, alors qu'elle tenait un linge imbibé du sang de son *marchese*, moi qui tenais la chandelle allumée d'une main, je pris de l'eau qui était dans l'aspergeoir en terre que je garde à côté de mon lit, qui n'avait pas été bénie parce que je l'avais placée là pour garder des fleurs fraîches, et je la versai sur ce sang en prononçant ces mots : au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit. Puis tout ce sang est resté entre les mains de Ieronima, pour qu'elle le donne à son ami ; et j'ai dit à Ieronima que pendant que son ami mangeait ce sang incorporé à des victuailles, il fallait qu'elle dise ces mots : « tu as, je n'ai pas, tu mangeras et tu ne sauras pas, que lorsque Judas trahit le

33 *Ibid.*, p. 69.

Christ, et puis le vendit, que tu ne puisses faire que ce que je voudrai moi »³⁴.

Domenica implique ensuite d'autres femmes dans son accusation, mais elle finit par se rétracter. La prévenue est consciente que le baptême des règles est évidemment une pratique illicite et craint qu'elle ne soit lourde de conséquences. En effet le sang avec son ambivalence, le matériau sacré (l'eau bénite), les mots et gestes du sacrement du baptême, constituent des éléments dont on savait bien qu'ils ne pouvaient être utilisés impunément. Pourtant ces femmes, accusées d'hérésie à cause de l'usage impropre de matériaux et rites sacramentels, étaient convaincues que le sang menstruel, substance impure par excellence, liait leur bien-aimé à leur personne. Et leurs sortilèges pouvaient aussi leur faire gagner quelque chose. Outre baptiser le sang menstruel — qu'elles pouvaient revendre 'confectionné' —, les prévenues, comme d'autres femmes probablement, baptisaient, comme cela a été dit, des aimants et des plantes de valériane, dont elles faisaient le commerce.

Dans la pensée de la Renaissance l'aimant attirant le fer constituait un exemple, 'scientifique' et moderne, du fait que le monde constituait un réseau de forces magiques. Il était aussi indiqué pour attirer l'amour, comme l'a écrit Tommaso Campanella :

Nous estimons que toutes les choses qui attirent sont propices à l'amour, comme l'aimant, la corne du cerf qui tire les serpents avec son nez, le caratobleferon que les Égyptiennes portaient au cou pour trouver un mari, l'ambre qui attire la paille. Certains utilisent des poils et de la semence humaine, parce que lorsqu'on les donne à la femme, cela lui communique la sensualité du mâle et sa propre envie³⁵.

34 *Ibid.*, p. 70.

35 CAMPANELLA Tommaso, *Il senso delle cose e la magia*, Genova, 1987, p. 283.

Si l'aimant et tous les autres éléments cités par le philosophe pouvaient avoir ces pouvoirs, pourquoi pas la valériane ou le sang menstruel ?

De nos jours, ces pauvres femmes traduites devant le Tribunal de l'Inquisition bolonais de la seconde moitié du XVII^e seraient décrites comme un groupe d'amies s'échangeant des secrets, des recettes, des faveurs, des confidences. Elles partageaient des moments de vie quotidienne, rêvaient d'amour, souvent d'un de leurs clients. Elles avaient en commun des croyances, des pratiques magiques, probablement même religieuses et thérapeutiques ; elles pratiquaient de petits commerces illicites, pour aider aussi d'autres femmes à « se faire aimer ». Elles partageaient également ce « langage féminin du sang » avec lequel elles « épelaient sur le plan symbolique un discours du pouvoir »³⁶ — pouvoir dont elles étaient dépossédées — en le cantonnant certes au discours amoureux, dont elles espéraient qu'il serait à même de modifier leurs pauvres vies.

Dans ce contexte utopique ouvrant le champ des possibles, la négativité attribuée culturellement à la purge mensuelle du sang des femmes était reléguée à la sphère de l'illicite, établie par un pouvoir extérieur, bien représenté par la figure de l'Inquisiteur et par la pratique de l'interrogatoire. Cela ne signifie pas, néanmoins, que les sorcières de la via Fondazza considéraient que leur sang n'était pas souillé et impur. On peut simplement penser que leur langage féminin préservait toute son ambivalence et donc, en même temps que la négativité, la positivité tant espérée attribuée au secret rouge vermeil du corps des femmes.

36 LOMBARDI SATRIANI L., *De sanguine...*, p. 11.

UN MÉDECIN SUR LE « THÉÂTRE DE SANG » FÉMININ :
LE TRAITÉ DES MALADIES DES FEMMES
DE CHAMBON DE MONTAUX (1784)

Jean-Christophe ABRAMOVICI
CELLF — UMR 8599
Sorbonne université

Le champ de la médecine au XVIII^e siècle présente, entre autres paradoxes, de ne pas connaître d'avancées majeures (sauf peut-être pour ce qui regarde la prophylaxie de la petite vérole) tout en étant alors célébré pour sa contribution au progrès des sciences¹. C'est que la médecine est alors autant affaire de littérature que de connaissance ou de pratique : à défaut d'être en capacité de mieux guérir ses malades, voire de mieux comprendre ce dont ils souffraient, le médecin soigne alors son image, délaisse la morgue hautaine des Diafoirius pour une humilité compatissante, une préoccupation démonstrative pour la santé du corps social, récupérant une partie du magistère qu'occupaient jusqu'alors les 'médecins des âmes' de l'Église². Les

-
- 1 Voir CHARBONNEAU Frédéric, « L'apothéose médicale, de Fontenelle à Vicq d'Azyr », dans *La Fabrique de la modernité scientifique*, Frédéric Charbonneau (dir.), Oxford, Voltaire Foundation, "Oxford University Studies in the Enlightenment", 2015, p. 129-148. L'étude porte sur les éloges funèbres des médecins prononcés à l'Académie royale des sciences tout au long du siècle.
 - 2 Le fait a été souligné en particulier à propos de Tissot : GOULEMOT Jean-Marie, « Préface » à J.-D.-T. de Bienville, *La Nymphomanie, ou traité de la fureur utérine* [1771], Paris, Le Sycomore, 1980 ; SINGY Patrick, « Le pouvoir de la science dans *L'Onanisme* de Tissot », *Gesnerus*, 57, 2000, p. 54-75 ; CAROL Anne, « Les médecins et la stigmatisation du vice solitaire (fin 18e-19e siècle) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 49, n°1, 2002, p. 156-172 ; HANAFI Nahema, « "Je décharge quelquefois sans bander parfaitement..." : évocations masculines de la sexualité avec le médecin Samuel-Auguste Tissot »,

traités des maladies des femmes illustrent particulièrement ce phénomène, quand ils s'enrichissent d'accents compatissants à l'égard de « cette moitié intéressante du monde »³ que la nature a dotée d'une constitution plus faible, à l'origine de troubles physiologiques récurrents et continus. Si l'anatomie féminine n'est plus décrite en termes d'imperfection ou de dégoût, sa fragilité devient une cause entendue, qui exige du praticien une attention, des soins continus et condamne la femme à un mode d'existence d'éternelle convalescente.

Dans les traités qu'il consacre successivement aux maladies des femmes (1784) puis des filles (1785), Chambon de Montaux cultive cette démarche de prudence et de modestie, animée du seul désir de soigner et soulager sa prochaine. Sur le plan des théories et des remèdes, ces textes présentent peu de détails originaux, relèvent d'une médecine classiquement 'évacuative', que Chambon s'efforce simplement de théoriser et de systématiser. C'est dans cette perspective que l'importance que Chambon accorde au sang, dénominateur commun à ses yeux de l'ensemble des maux féminins se révèle intéressante. L'évocation très concrète de ses divers états, liquides ou solides, frappe d'autant plus qu'elle apparaît comme le complément d'un traitement allégorique que connaît le même motif dans une étonnante « Introduction » au traité de 1784 que l'on commencera par évoquer.

Dans une *captatio* ambiguë flattant son lectorat féminin tout en condamnant le recours de plus en plus fréquent aux sages-femmes et aux accoucheuses, « la plupart ignorantes » (p. vii) et incapables de régler des situations dramatiques qui dépasseraient leurs compétences, Chambon commence par reprocher à ses confrères d'avoir « trop négligé l'histoire de ces maladies terribles » que les « liens de

dans *Raconter la maladie*, WENGER Alexandre et VASSET Sophie (dir.), *DHS* n° 47, 2015, p. 117-118.

3 Édition de référence : CHAMBON DE MONTAUX, *Des maladies des femmes*, Paris, 1784, 2 vol. ; ici, « Introduction », t. I, p. xxxiii. Orthographe modernisée pour toutes les citations du présent chapitre.

sang »⁴ (p. x) ne pouvaient pourtant leur faire ignorer : en tout médecin devrait veiller un *bon fils*, un homme préoccupé du sort des femmes et mères. Mais la dette du médecin à l'égard des femmes est plus que filiale, elle est culturelle, pour ne pas dire civilisationnelle : « car il faut l'avouer sans détour : si les hommes jouissent d'une société tranquille, c'est aux femmes auxquelles ils sont redevables de la douceur des liens qui les rassemblent » (p. xi). Et Chambon d'entamer un dithyrambe à la gloire de la vocation pacificatrice de la femme, dont l'honneur est de n'avoir jamais fait couler le sang, d'avoir au contraire soigné les plaies, su calmer les rages masculines. Sans elle, « la raison étouffée par des usages barbares aurait été bannie du monde ; la terre toujours couverte de ravisseurs *sanguinaires* serait devenue dans toute son étendue un *théâtre de sang* où l'être faible aurait traîné sa vie incertaine entre l'esclavage et la mort » (p. xi, nous soulignons). L'hypothèse selon laquelle les vertus féminines d'empathie et de compassion seraient dues à un « défaut de force dans l'organisation première » (p. xvii) est à la fois posée et dépassée par un rappel des mesures d'exclusion prises par les hommes pour « se réserv[er] la gloire des actions éclatantes et des travaux pénibles » ainsi que les exemples opposables de courage guerrier féminin conservés par l'histoire. Ainsi Chambon peut-il conclure, en une assertion rappelant le *De l'égalité des deux sexes* de Poulain de la Barre : « C'est donc dans nos institutions et non pas, autant qu'on l'a pensé jusqu'alors, dans la nature de leur organisation, que se trouve la source de la différence que nous établissons entre elles et nous » (p. xviii).

Défendue comme être moral et politique, la femme retrouve cependant son statut d'inférieure dès que Chambon en vient à l'examiner « sous les rapports physiques ». Loin d'être présentée comme une fonction heureuse, associée au don de vie, la maternité à laquelle elle est aussitôt associée est présentée comme un *fatum* mortifère, dont le sang est à la fois le signe et l'agent. Le « danger

4 « Les liens du sang qui ne pouvaient pas manquer de fixer l'attention de la plupart d'entr'eux sur des calamités dont ils étaient les témoins malheureux » (p. x).

de devenir mère » est « rappel[é] chaque mois à son souvenir par une époque de sang, et chaque retour de ce souvenir terrible peut l'exposer à la mort » (p. xxvii). Les « cruels et périlleux travaux de l'enfantement » quant à eux s'apparentent à une longue et continue hémorragie : « Le fluide qui l'animait se répand en torrent autour d'elle, tout semble annoncer sa destruction, la mère épuisée par la perte de son sang, accablée sous le poids de la faiblesse, s'occupe encore de la conservation de son enfant, en lui donnant un reste de liquide qui s'est rassemblé dans ses mamelles » (p. xvii-xviii). Tout se passe donc comme si le corps féminin s'était fait « théâtre de sang » pour résorber les violences de l'humanité. Les deux temps de l'introduction font se succéder deux époques et deux formes de barbarie ayant asservi les femmes : une barbarie masculine identifiée peu ou prou à un état de nature violent, précédant l'avènement de la civilisation que la femme aurait fait advenir par ses vertus de pacificatrice, conquête grandiose dont elle payerait le prix dans sa chair, sacrifiée sur l'autel d'une Nature barbare et sadique « poursui[van]t incessamment ce sexe malheureux avec des armes meurtrières » (p. xxxii).

Au regard de cette introduction au symbolisme appuyé, le motif sanguin peut apparaître plus effacé dans le corps du traité proprement dit, et ce d'autant plus que, comme médecin, Chambon hésite à le faire couler sciemment, conformément à une évolution du xviii^e siècle par rapport à la saignée rappelée dans plusieurs chapitres du présent volume. En 1784, l'image du médecin ne correspond plus à la figure satirique du Sangrado du *Gil Blas de Santillane* de Lesage, qui engageait le héros pour tenir son « registre mortuaire » et dont le remède favori et systématique avait produit « autant de veuves et d'orphelins que le siège de Troie⁵ ». Comme en témoignent les débats sur l'utilité de la saignée qu'a synthétisés Isabelle Coquillard, le médecin du xviii^e siècle n'est plus le *saigneur méchant homme* de la satire moliéresque ; soucieux de son image et d'efficacité, il a fait évoluer ses discours et ses pratiques. Le *Traité* de Chambon de Montaux en témoigne, qui n'abonde pas dans la traditionnelle

5 LESAGE Alain-René., *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. Roger Laufer, Paris, GF-Flammarion, 1977, p. 100.

opposition entre médecins et chirurgiens. Ces derniers sont certes à plusieurs reprises convoqués sous le nom d'*opérateurs* et cantonnés clairement dans leur rôle traditionnel de prestataire de service, d'exécuteur de l'acte prescrit par la tête pensante et médicale. Chambon leur reproche même leur trop grande pusillanimité quand ils hésitent à pratiquer l'ablation de fibromes utérins⁶, mais il comprend et partage leurs scrupules de modernes à tenter une hystérectomie pourtant décrite dans les textes des anciens (t. I, p. 60 et suiv.). Le rapport du médecin et du chirurgien relève moins ici de la concurrence que de la collaboration voire de la complémentarité, Chambon réservant des attaques beaucoup plus franches aux charlatans, aux guérisseurs (t. II, p. 67) et à l'auto-médication (t. II, p. 181), responsable selon lui de morts sans nombre. Cultivant un *ethos* de la responsabilité soucieuse mais modeste, Chambon répugne donc à recourir aux méthodes traditionnelles trop intrusives, et en particulier à prescrire systématiquement des saignées qui ne lui apparaissent nécessaires qu'en cas d'hémorragie *post-partum* (t. I, p. 28) ou pour certaines fièvres de lait (t. I, p. 108). Encore affiche-t-il moins de scrupules à propos des femmes robustes de la campagne qui, déjà sanguines, peuvent bien être, elles, soulagées d'une manière qu'elles ont en abondance.

Ce sang féminin dont Chambon hésite à prescrire systématiquement la ponction n'est pas moins l'objet de toutes ses attentions. Comme l'urine ou les excréments chez le médecin de Molière, il est examiné, humé, goûté, considéré dans sa couleur et une consistance dont Chambon relève les variations au moment de la grossesse, la plupart des maladies menaçant la femme en couches provenant à ses yeux du fait que « dans la grossesse la sanguification paraît plus occupée à créer une grande quantité de cette substance gélatineuse pour l'accroissement du fœtus, qui lui-même n'est pas autre chose dans sa première organisation » (t. I, p. 428). Et de convoquer, à l'appui de sa démonstration, une analogie d'ordre culinaire : « Si on compare l'extrait fait à l'eau bouillante des viandes des jeunes animaux avec celui qui aurait été préparé par la chair des animaux plus avancés en

6 « Des pierres de la matrice », t. 2, chap. XVI.

âge, on a dans le premier cas une quantité de gelée beaucoup plus considérable que dans le second » (t. I, p. 428-429).

Au-delà des risques d'engorgement que la saignée peut faire courir aux femmes, Chambon critique un geste trop interventionniste⁷. Il est pour Chambon de la nature du corps féminin de saigner, comme le prouvent non seulement ses écoulements périodiques mais les moments de crise sur lesquels se concentre son *Traité des maladies*. Lors de l'accouchement, le praticien doit éviter de contrarier l'écoulement des lochies en provoquant une contraction de l'utérus, par un propos trop inquiétant ou un geste maladroit. Le *temps critique* de la ménopause et tous les maux qui l'accompagnent conforte le médecin dans l'idée de la fonction curative des menstruations. S'il ne verse pas dans l'éloge de la pureté du sang menstruel, comme certains de ses confrères « progressistes »⁸, ce n'est pas pour alimenter des préjugés obsolètes, mais dans le but d'en démontrer l'utilité :

7 « Ainsi une femme qui ne serait pas très sanguine, ou qui, quoiqu'elle le fût, aurait déjà perdu une grande quantité de sang, ne tirerait pas un grand avantage de la saignée. Pour calmer l'éréthisme, par ce moyen, il faudrait verser une énorme quantité de sang : or, on épuiserait la malade sans dissiper sûrement les engorgements ; il ne faut pas perdre de vue que le sang et les autres liquides prennent, dans cette maladie, une certaine fixité, se coagulent de manière à former des congestions durables, dans un sujet épuisé par la perte de son sang, on ne peut attendre de résolution : 1° parce que la circulation est languissante, et qu'elle ne discute plus les liquides qui stasent dans leurs vaisseaux ; en second lieu, le sang ne peut plus se charger des principes médicamenteux propres à fondre les congestions dont je parle, puisque l'action des vaisseaux est presque nulle » (t. I, p. 201). « Les saignées du pied rendent les engorgements de la matrice plus irrésolubles, en y fixant pour ainsi dire la matière laiteuse avec une quantité de sang plus abondante qu'on y détermine » (t. I, p. 297). Le verbe *discuter* est ici un latinisme (*discutere*, dissoudre, dissiper).

8 Voir par exemple ASTRUC JEAN, *Traité des maladies des femmes* (1761-1765), attentif à combattre les préjugés comme les constructions imaginaires de la femme confortées ou fabriquées par le discours médical : « Le sang qui s'évacue dans les règles est de soi un sang louable et sain dans les femmes qui sont elles-mêmes saines et bien constituées. Tout ce qu'on dit de son acrimonie et de sa qualité vénéneuse, ne doit s'entendre que du sang menstruel des femmes qui sont malades et dont le sang est déjà gâté » (*Traité des maladies des femmes*, Paris, P. Guillaume Cavelier, 1761, t. I, p. 23).

Quoique la plupart des Auteurs pensent que le sang qui s'écoule par les menstrues soit pur comme celui des victimes, pour me servir de l'expression d'Hippocrate, cependant on ne peut pas désavouer que la nature ne se serve, avec fruit, de ce moyen pour transmettre au dehors une partie des fluides qui ont contracté quelques vices. Si la chose se passait autrement, pourquoi la goutte serait-elle si fréquente chez les femmes qui ne voient plus⁹ ? (t. I, p. 308).

Et d'en conclure deux pages plus loin : « Les règles ne sont-elles pas une sorte de saignée pratiquée plus utilement par la nature pour prévenir ces maladies ? » (t. I, p. 310). Que les règles soient *saignée naturelle* conforte à la fois le choix d'une pratique médicale moins intrusive et le roman physiologique développé en introduction d'une somatisation féminine des violences guerrières.

Dans le sillage du procès rousseauiste de la civilisation, le *Traité* de Chambon préconise la préservation du corps dans un « état de nature » capable de s'auto-réguler, de se purger de ses éléments impurs, par le saignement ou la sudation. Il intègre à ses analyses et ses recommandations nombre de considérations morales et hygiéniques, reprenant l'opposition topique entre vie sédentaire et trop confortable des femmes des villes et « vie active et laborieuse » des « femmes de la campagne » dont l'exercice physique permet qu'elles soient « plus réglées, ayant les fluides plus divisés et la circulation plus soutenue et plus égale » (t. II, p. 419). Pour la réforme des premières, Chambon préconise l'abandon des « usages de la société qui sont pour la plupart étrangers aux lois de la nature » (t. I, p. 327) : habillement trop serrés (t. I, p. 329 et suiv.), sommeils trop prolongés, en particulier chez les femmes ménopausées¹⁰. À défaut du

9 Le verbe est à entendre dans son sens ancien et métaphorique d'avoir des relations sexuelles (« On dit d'Un mari, qu'*Il ne voit point sa femme*, pour dire, qu'Il ne couche point avec elle. *Il y a long-temps que son mari ne la voit plus* », *Dictionnaire de l'Académie française*, art. « Voir », éd. 1694-1762).

10 « D'ailleurs, à l'âge dont je parle, il n'est pas nécessaire de rester au lit aussi longtemps que dans la jeunesse, la nature le fait assez connaître, puisqu'en général, les vieillards dorment peu. Je sais bien que ce principe n'est pas du

binage et de la traite, on pratiquera la promenade... et la danse, « toutes les femmes sachant que la danse fait couler plus abondamment les règles chez les personnes qui ont la fibre molle, la chair pâle, et qui sont inanimées » (t. II, p. 421-422). Rousseauiste, Chambon l'est également dans sa pharmacopée : aux vieilles formules latines de composition, à moitié cabalistiques, qui traditionnellement signaient l'autorité du médecin, il préconise l'usage de plantes, en infusion ou en pommade, et le remède le plus propre à fluidifier le corps, sa grande obsession... l'eau minérale, en injections, bains ou simple ingestion :

Quels remèdes employer ? Ceux qui conviennent à la curation des obstructions. Les délayants, les apéritifs, les savonneux, les incisifs, les eaux minérales... *Encore des eaux minérales ?* J'entends déjà l'objection : oui, encore des eaux minérales, eh bien ; c'est le meilleur remède : l'observation la plus constante le prouve (t. II, p. 317)¹¹.

Si les prescriptions de Chambon répondent à des principes évacuatifs, s'il s'inscrit lui-même dans une démarche empiriste, attentive au recueil des expériences et observations, affleure ici et là des « désirs de système¹² ». Dans sa doctrine, le sang occupe toujours

goût des femmes, mais je ne parle dans ce moment qu'à ceux qui cultivent la Physique naturelle et la Médecine » (t. II, p. 208).

11 Suite du texte : « Voilà un plan de curation trop simple pour les personnes qui aiment le merveilleux ! Elles sont dispensées de le suivre, si elles en préfèrent un plus compliqué. Je n'y ajouterai rien, pas même les considérations par lesquelles je ferais concevoir que ce remède convient à tous égards aux femmes qui perdent ou qui ont perdu leurs règles » (t. II, p. 318). Plus tôt, Chambon avait en effet déjà loué les vertus des eaux minérales (« Je donnerai par la suite, les travaux que j'ai fait sur cet objet ; j'y joindrai les réflexions de quelques hommes instruits qui ont voyagé en Italie, en Allemagne et en Russie, et qui ont fait des expériences qui se sont trouvées conformes aux miennes » (t. II, p. 175).

12 À propos des effets d'une seconde grossesse sur les maladies chroniques de rétention laiteuse : « Au reste je ne donne ces assertions que comme des

une place centrale, humeur vitale et rassurante tant qu'elle conserve son état liquide et circule¹³ ; son épaissement à l'inverse fait surgir les spectres de l'engorgement et de la stase, symptômes toujours inquiétants et morbides.

La grossesse et l'accouchement sont ainsi le théâtre de l'affrontement du sang et du lait. Comme presque tous les médecins du temps trompés par leur couleur blanchâtre, Chambon tient les tissus et liquides placentaires pour une « espèce de lymphé peu éloignée de la nature du lait », une « liqueur blanche comme du lait » (t. I, p. 80), une « humeur laiteuse »¹⁴ qui se forme pendant toute la grossesse. La fièvre généralement consécutive à l'accouchement n'a rien en soi d'inquiétant tant qu'elle accompagne « la sécrétion du lait comme une sorte de crise par laquelle le système vasculaire se débarrasse de la grande matière laiteuse qu'il contenait avec le sang auquel elle était unie » (t. I, p. 90). C'est cette « métastase de l'humeur laiteuse » qui permet à la jeune mère de nourrir au sein son enfant et la sustente elle-même, d'où la diète stricte qui lui est imposée¹⁵. Si par contre le corps de la parturiente n'a pu être purgé de son sang épais, des engorgements d'humeur laiteuse peuvent se former, dégénérer en tumeurs purulentes puis cancéreuses dans l'utérus, puis dans toutes les parties du corps où la dissection révélera des corps blanchâtres : intestins, poitrine (entraînant en ce cas pleurésies et péricéphalites),

conjectures, et j'attends que l'expérience les confirme ou les détruise. Ce serait un beau travail à faire que de recueillir des faits assez nombreux, d'après lesquels on pût établir des points de doctrine certains sur cet objet ; personne n'y a fait attention. J'espère qu'en développant ces idées, les Médecins s'empresseront à recueillir les observations qui auront un rapport immédiat avec le sujet dont je m'occupe » (t. II, p. 153).

- 13 Le « torrent de la circulation » est dans le traité de Chambon une expression récurrente et positive (voir par exemple t. I, p. 204 et 333-334 ; t. II, p. 224-225).
- 14 Les ambiguïtés de la dénomination sont particulièrement patentées aux p. t. I, p. 207 et suiv. ; t. II, p. 93, 107.
- 15 Quelque importante que soit « la quantité de sang qui sort de la matrice après l'accouchement », « une femme en couches [doit] être privée de nourriture » (t. I, p. 135), surtout si elle n'allait pas son enfant.

mais aussi genou (t. I, p. 178), cerveau (t. I, p. 208), voire cuir chevelu (t. II, p. 150). Chambon consacre pour la même raison de longues pages aux engorgements mammaires qu'accentue le refus d'allaiter. Pour leurs formes les plus bénignes, on calmera les douleurs en faisant « pratiquer la succion » par « une garde » ou au moyen d'« un instrument de verre », à moins que les canaux laiteux ne soient trop engorgés ; car alors, confirmation implicite de la théorie de la métastase, « quand on s'obstine à continuer la succion, [ces cordons tortueux] se rompent et donnent du sang au lieu de lait » (t. I, p. 154). Aussi les eaux minérales, salines de préférence, ont-elles pour fonction de dissoudre les concrétions laiteuses, de rendre au sang sa fluidité première¹⁶ et à la femme une santé que sa destinée de mère était venue perturber.

La « mort du sexe¹⁷ » que représente l'époque de la ménopause aurait pu marquer, dans la logique même du traité de Chambon de Montaux, une libération, un allègement du joug cruel de la nature. Il n'en est rien. Parce qu'il n'est plus évacué régulièrement du corps, le sang devient dans ce temps critique plus épais, « visqueux et tenace » (t. II, p. 207). « Quand les menstrues se suppriment, prévient Chambon, les accidents qui naissent de la suppression de ces évacuations sont graves et très nombreux » (t. II, p. 403). Et le médecin de détailler, en s'appuyant sur de nombreux exemples que nourrit sa longue expérience de praticien auprès des femmes mûres, les différentes formes de congestions et d'engorgements provoqués par des caillots obstruant la matrice¹⁸, des ulcères ou, à l'inverse,

16 « C'est en introduisant, dans le sang, une grande quantité de ces médicaments qu'on vient à bout, après quelques années de patience, de fondre entièrement des obstructions squirreuses, que tous les autres remèdes n'avoient pas pu guérir » (t. II, p. 53).

17 Tel est le nom que MOREAU DE LA SARTHE Jacques-Louis donne à « la cessation des règles » dans son *Histoire naturelle de la femme*, Paris, L. Duprat / Letellier, 1803, III^e partie, chap. VI.

18 Comme dans le cas de cette femme de la matrice de laquelle Chambon parvient à extraire plusieurs caillots de sang dont « la plus grande portion s'écrasait sous le doigt comme une terre mouillée et sans consistance, mais d'une fétidité insoutenable » (t. II, p. 225).

des épanchements lymphatiques à l'origine de terribles hydropisies, parfois enkystées...

Bardé de nombreuses approbations, officielles et imprimées, de la Faculté de médecine, le *Traité des maladies des femmes* de Chambon de Montaux est représentatif de la volonté des médecins de la fin du XVIII^e siècle de s'émanciper des anciens aphorismes et des systèmes trop abstraits au bénéfice d'une approche à la fois plus globale, plus empirique et plus « humaine » de la maladie. La place particulière accordée au motif sanguin, sur les plans symbolique et physiologique, plonge peut-être ses racines dans une histoire personnelle du médecin, quelque trauma enfoui dont ce « théâtre de sang » et ces engorgements morbides sont probablement la seule trace écrite. Un tel *Traité* témoigne aussi des ambiguïtés de cette sollicitude nouvelle pour la santé des femmes émergeant dans la littérature médicale des Lumières qui entérina dans le même temps qu'il convenait de plaindre et protéger ce sexe faible, d'évidence inapte à s'occuper d'autre chose que de lui-même et du « produit de ses entrailles ». Il dit enfin la difficulté qu'il y a à appréhender le corps malade de l'âge classique, appartenant à un temps qui ignorait les antibiotiques et les sérums. Ce corps qui se vide, purule et s'infecte ; ce corps gonflé d'eau, de lymphe ou de sang, ce corps s'absente par excès de présence ; ce corps trop familier, sans tenue, provoquant, un peu effrayant, ce corps immonde, semble n'être plus de notre temps.

LE SANG DANS LES VILLES,
ENTRE MÉTIERS ET VIE DOMESTIQUE
(ITALIE, XIII^e-XVI^e SIÈCLES)

Rossella RINALDI
Ministero della Cultura

Au Moyen Âge et à l'époque moderne, la vue du sang était familière. Les faits et comportements violents étaient des éléments constitutifs de la culture du temps et des relations sociales. Une description très évocatrice de cette réalité nous est offerte par Piero Camporesi :

Le goût du sang imprégnait l'ancienne société, violente, cruelle, excessive : de la naissance à la mort, la vue et l'odeur du sang faisaient partie du bagage social et humain de chaque être. Fourches et échafauds, charrettes des bourreaux fumant dans les rues... têtes plantées sur des piques ou clouées aux portes, cadavres qu'on laissait pourrir et se décomposer dans des cages au sommet des tours, suppliciés pendus à des crocs près des fenêtres, « quartiers » abandonnés aux carrefours, la boucherie des hommes se confondait avec celle des animaux encombrants, égorgés en plein air. Les bêtes de petite taille étaient, elles, tuées et saignées dans les cuisines.

Dans la législation judiciaire, le sang était, par ailleurs, un point de référence de la casuistique : les blessures catégorisées comme *effusio sanguinis* étaient plus lourdement condamnées. L'écoulement du sang, abondant ou non, faisait perdre, en effet, à l'individu une partie de sa propre substance vitale¹.

1 L'expression *effusio sanguinis* constituait déjà au XIII^e siècle un modèle juridique bien codifié dans l'Italie communale. Mais le comportement des autorités par

Au Moyen Âge, le statut du sang en Occident est tributaire pour l'essentiel de ce qui a été mûri, exprimé et codifié par les grandes religions monothéistes à partir de l'Ancien Testament². Utiliser cette substance a toujours signifié pour les hommes et les femmes procéder à l'exécution d'une opération délicate, car ses composantes, quelques peu obscures, étaient perçues comme susceptibles de réveiller des énergies surnaturelles. Sa manipulation pouvait ainsi relever de l'acte transgressif³. Plus généralement, le sang, d'origine humaine ou animale, a suscité de nombreux commentaires à cette période, puisqu'il s'agissait de la substance par excellence source de vie : ce principe, qui par ailleurs assimilait le sang au lait au nom d'une tradition atavique bien connue, ne fut jamais remis en question⁴.

La vie et la mort, la pureté et l'impureté, la purification et la contamination, tant sur le plan concret et physique que sur le plan symbolique, sont les concepts clés pour analyser le sang dans les sociétés médiévales et modernes, car ils soulignent les ambiguïtés inhérentes à toutes les essences vitales et organiques des êtres vivants. Cette recherche partage ainsi les observations de Vanessa Rousseau à propos des deux fonctions structurelles attribuées au sang dans

rapport aux exécutions capitales était ambigu : d'un côté, ces dernières devaient être publiques afin de servir d'exemple à la population ; de l'autre, elles nuisaient à l'esthétique urbaine. À Parme, dans la première moitié du XIV^e siècle, les exécutions judiciaires impliquant des effusions de sang (*vindicta sanguinis*) étaient interdites afin de préserver l'esthétique (*pulcritudine*) de la place de la mairie et l'attrait des marchandises en vente, notamment le pain et les fruits. Les seules exceptions à cette règle étaient établies *iusta causa* par les plus hautes autorités citadines. Voir : *Statuta Communis Parmae ab anno MCCCXVI ad MCCCXXV*, RONCHINI Amadio (éd.), Parma, Ex Officina Petri Fiaccadorii, 1859, p. 280.

- 2 ROUSSEAU Vanessa, *Le goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 31-69.
- 3 CAMPORESI P., *La sève de la vie...*, en particulier p. 27-60. Quelques réflexions récentes dans MUZZARELLI Maria Giuseppina, *Nelle mani delle donne. Nutrire, guarire, avvelenare dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 10 et p. 13-14.
- 4 CAMPORESI P., *Le vie del latte dalla Padania alla steppa*, Milano, Garzanti, 1993, p. 7-47. ROUSSEAU V., *Le goût du sang...*, p. 194-203.

la chrétienté occidentale : celle de *pneuma* (élément de vie) et de *pharmakon* (substance et thérapie de purification)⁵. Nous nous proposons dans cet article de mettre en lumière la profonde ambivalence dans l'approche du sang à cette période, perçu à la fois comme un flux résiduel parmi de nombreux déchets, mais aussi comme une substance à conserver, puisque riche en propriétés bénéfiques.

Nous analyserons tout d'abord les normes régissant les processus de transformation de la viande entre Moyen Âge et époque moderne en Italie, puis le statut du sang dans la gestion des restes et déchets animaux, aussi bien dans les milieux et métiers consacrés (la boucherie et le commerce de détail de la viande ; le travail de transformation des peaux et du cuir pour la fabrication d'accessoires, de vêtements et la production de *codex* ; la profession de barbier) que dans le cadre de la vie domestique. Les sources mobilisées relèvent, ainsi, aussi bien de la sphère publique, comme la réglementation des communes et des corporations de métiers, que de la sphère privée, liée aux dynamiques de la famille et de la vie quotidienne. Elles permettent d'observer dans le détail des pratiques de travail, des habitudes quotidiennes, ainsi que quelques aspects particuliers des goûts et consommations alimentaires. Cette réflexion ne prend pas en compte, toutefois, les usages de la tradition hébraïque, tradition appartenant aux villes et qui fixe une interdiction rigide par rapport à la consommation alimentaire du sang, au point d'être parfois de le rejeter⁶.

-
- 5 Au-delà de ROUSSEAU, voir aussi : CAMPORESI P., *Le vie del latte...*, p. 8-15, notamment, p. 183-235. Pour les problématiques plus importantes à ce propos, voir : CAMPORESI P., *La sève de la vie...*, p. 7-26.
- 6 TOAFF Ariel, *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2007 (1^{ère} ed. Bologna, 1989). TOAFF A., *Mangiare alla giuda. La cucina ebraica in Italia dal Rinascimento all'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 8-9 et p. 37-47, au sujet des interdictions concernant la consommation du sang et les incertitudes sur l'usage alimentaire de bêtes mortes par suffocation.

CACHER CE SANG QUE JE NE SAURAI VOIR

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la vue du sang dans les villes est perçue avec dégoût et répugnance. D'un côté, l'usage du sang animal est officiellement accepté dans le domaine alimentaire⁷ ; de l'autre, les nouvelles préoccupations hygiénistes, basées sur des observations médicales et scientifiques, favorisent la normalisation des comportements et l'imposition de limites quant à l'utilisation du sang et des autres sous-produits dérivés de l'abattage animal. En France, des règles sanitaires plus strictes portant sur la délocalisation des abattoirs à l'extérieur des villes furent promulguées à la fin du XVII^e siècle⁸. En Italie, l'éloignement des abattoirs de l'espace proprement urbain eut lieu graduellement entre le XIV^e et le XV^e siècle. Les normes régissant la gestion des déchets animaux dans cet espace sont, en effet, détaillées et remontent, parfois, au XIII^e siècle.

La présence des abattoirs et des boucheries, ainsi que des étals et des boutiques où l'on vendait de la viande fraîche, a donné lieu à de nombreuses limitations et interdictions à cette période⁹. L'objectif commun à toutes les villes italiennes était de préserver le palais communal, les sièges des corporations les plus prestigieuses, comme celles des marchands et des banquiers, la cathédrale et parfois

7 Pour l'évolution de la mentalité et des pratiques à partir du milieu du Moyen Âge, voir MONTANARI Massimo, *Mangiare da cristiani. Diete, digiuni, banchetti. Storie di una cultura*, Milano, Rizzoli, 2015, avec des exemples et des annotations de discussions p. 93-96 ; ROUSSEAU V., *Le goût du sang...*, p. 248-275.

8 ROUSSEAU V., *Le goût du sang...*, p. 242-248.

9 Les sources distinguent la viande crue et la viande fraîche (*recens* dans les textes) de la viande salée et assaisonnée, car cette dernière implique, pour des raisons de conservation évidentes, des prescriptions d'hygiène sanitaire beaucoup moins sévères. Voir par exemple à Spoleto, au centre de la Péninsule, les nouvelles règles, notamment en matière de commerce, édictées à l'occasion de la création du nouvel abattoir en 1347, *Statuto di Spoleto del 1347 con additiones del 1348 e del 1364*, MORIANI ANTONELLI Margherita (éd.), Spoleto, Edizioni dell'Accademia Spoletina, 1996 (Studi dell'Accademia Spoletina) : *De modo et ordine tenendo per macellarios civitatis Spoleti et de pena contra facientis*, p. 147-150.

d'autres centres de culte importants, de la présence inconvenante d'animaux conduits à l'abattoir, de quartiers de bêtes ou de parties de moindre valeur mis en vente. Il s'agissait de préserver et de respecter les lieux de pouvoir ecclésiastiques et les organisations politico-institutionnelles. À Bologne, l'obligation de tuer et de dépouiller le bétail à au moins quatre maisons de distance des églises et des palais a été imposée par la municipalité dès le milieu du XIII^e siècle¹⁰. Les règles relatives au comportement professionnel des bouchers sont dès lors devenues plus détaillées et plus strictes. À partir de 1335, il est fait mention dans les statuts de la ville du sang et des boyaux, qui doivent être manipulés et traités à une distance d'au moins quatre *pertiche* (un peu plus de quinze mètres) du siège des institutions¹¹.

Dès la deuxième moitié du XIII^e siècle, les autorités communales sont, en effet, préoccupées par des questions d'hygiène et de propreté des espaces urbains et suburbains. Dans les statuts de Ferrare de 1287 — et il ne s'agit là que d'un exemple —, un chapitre assez long portant sur l'*arte beccariorum*, particulièrement au marché, se termine ainsi par l'interdiction d'exercer sur la voie publique des activités générant des déchets pourrissants et malodorants (*putredine, carnes marcidas*)¹². Une autre prescription, cette fois adressée aux

10 *Statuti di Bologna dall'anno 1245 all'anno 1267*, FRATI Luigi (éd.), Bologna, 1869-1877 (Monumenti storici pertinenti alle provincie della Romagna, s. 1, Statuti, 1-3), I, p. 183 ; II, p. 124.

11 *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335*, TROMBETTI BUDRIESI Anna Laura (éd.), Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2008 (Fonti per la storia dell'Italia medievale, Antiquitates, 28**), II, p. 819-820. La norme a été rédigée à nouveau avec beaucoup plus de détails en 1376 : ASBo, Comune-Governo, 46, c. 270r-v. Voir : VENTICELLI Maria, *Metodologie elettroniche per l'edizione di fonti : lo statuto del comune di Bologna dell'anno 1376*, tesi di Dottorato in Storia e Informatica (XI ciclo), rel. Prof. Francesca Bocchi, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Discipline Storiche (A. A. 1998-1999), II, p. 574. La distance de sécurité avec les bâtiments institutionnels, en ville et dans les villages du territoire, en cas de bagarres avec effusion de sang, était de 25 *pertiche* (un peu plus de 100 mètres) : VENTICELLI M., *Metodologie elettroniche...*, p. 455.

12 MONTORSI William (éd.), *Statuta Ferrariae anno MCCLXXXVII*, Ferrara, Pubblicazioni della Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara, 1955, p. 160-161.

maréchaux-ferrants de la ville, impose de ne pas répandre de sang sur la voie publique afin de ne pas empester l'air (*cum ex corruptione sanguinis corrumpatur aere*)¹³. À Riva del Garda, dans le Trentin, au milieu du xv^e siècle, les normes statutaires indiquent que le sang animal produisait une odeur mauvaise et malsaine (*fetore*)¹⁴. En effet, la rapide décomposition de la viande fraîche et les émanations immondes qui en résultaient constituaient un problème prégnant. C'est pourquoi, à Bologne, au xiii^e siècle, il était permis aux bouchers de vendre librement la viande pendant les jours fériés, les mois les plus chauds, du printemps à l'automne, afin d'éviter les stocks et les reliquats, et garantir, ainsi, à la clientèle la fraîcheur des viandes (*carnes recentes et non putrides*)¹⁵. Dans le statut communal de 1335, le maniement du sang, des boyaux, graisses, bêtes et poissons morts était soumis à une discipline hygiénique très rigoureuse, encore existante, avec peu de variantes, au xv^e siècle et même après, à l'époque moderne¹⁶.

GÉRER LE SANG ET AUTRES DÉCHETS ANIMAUX

Les activités professionnelles associées à la présence du sang produisaient différents types déchets en ville. À côté des artisans qui devaient manipuler les animaux vivants ou morts, déjà abattus et écorchés, ainsi que leur peaux et graisse, il faut rajouter les barbiers, dont les multiples interventions (saignées, opérations chirurgicales, etc.) créaient un amas de déchets organiques, pour la majorité de nature humaine, mais aussi d'origine animale¹⁷. De même, les *cartolari*, qui traitaient le parchemin pour composer les codex et registres, ainsi que les travailleurs du cuir, de la peau et de la fourrure accumulaient

13 *Statuta Ferrariae anno MCCLXXXVII...*, p. 193.

14 *Statuti di Riva del Garda del 1451 con aggiunte fino al 1637*, ORLANDO Ermanno (éd.), Venezia, Il Cardo, 1994 (Corpus Statutario delle Venezie, 12), p. 168.

15 *Statuti di Bologna dall'anno 1245...*, II, p. 61.

16 *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335...*, II, p. 819-820, 850-851.

17 *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335...*, II, p. 839.

de lourds déchets organiques : poils, restes de viande écorchée et de peau, os et cartilages¹⁸. Au Moyen Âge, il était coutume dans les villes italiennes de jeter les viscères, le sang ainsi que la chair en décomposition sur les adversaires lors des combats et des rixes : la symbolique négative de ces éléments, le mépris avec lequel ils étaient perçus, accroissaient la valeur du geste, entre outrage et dérision¹⁹.

Les activités domestiques généraient également des déchets animaux, parmi lequel le sang²⁰. Les animaux de basse-cour, les oiseaux et le gibier étaient, en effet, tués et manipulés dans les arrière-cours pour la consommation domestique ou pour la vente directe sur les étals des marchés²¹. Le sang se confondait alors avec les autres déchets à éliminer selon les règles en vigueur, comme les

-
- 18 Archivio di Stato di Bologna (=ASBo), Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XIV, n°. 308 (Statuto dei cartolai, a. 1356), c. 6 r, n°. 309 (Statuto dei cartolai, a. 1368), c. 19 r. Les poils de bœuf étaient vendus et utilisés : ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XIV, n. 307 (Statuto dei cartolai, a. 1255), c. non num., rubr. *Quod nullus debeat dare ... pilum sine pecunia*.
- 19 Par exemple: *Statuta communis Parmae digesta anno MCCLV*, RONCHINI A. (éd.), Parma, Pietro Fiaccadori, 1856 (Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia), p. 364; *Statuta communis Parmae ab anno MCCLXVI ad annum circiter MCCCIV*, RONCHINI A. (éd.), Parma, Ex Officina Petri Fiaccadorii, 1857, p. 287-288. BRAIDI Valeria (éd.), *Statuta Artis Bechariorum Civitatis Mutine 1337. Carni, salumi e beccai in età medievale*, Modena, Nuovagrafica Carpi, 2003 (Quaderni dell'Archivio Storico, XVII, dir. Aldo Borsari), p. 146 ; dans ce cas spécifique, la disposition concerne uniquement les bouchers et se rapporte à *aliquem turpem rem*. Il est possible qu'il s'agisse d'un jeu entre jeunes, mais rien d'explicite ne ressort des sources.
- 20 ROUSSEAU V., *Le goût du sang...*, p. 246-248.
- 21 C'était un petit commerce exercé surtout par les femmes, mais aussi par les hommes (*treccole e treccoli*), que l'on retrouve dans toutes les villes ; ils vendaient même sur les étals du marché quotidien des produits en surplus provenant de la consommation domestique. MUZZARELLI M. G. e TAROZZI Fiorenza, *Donne e cibo. Una relazione nella storia*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2003, p. VII-XII, 1-9, 75-76; RINALDI Rossella, *Figure femminili nel sistema produttivo bolognese (secc. xiii-xiv)*, in PETTI BALBI Giovanna e GUGLIELMINOTTI Paola (éd.), *Dare credito alle donne. Presenze femminili nell'economia e nel credito tra Medioevo ed Età moderna*. Convegno internazionale di studi (Asti, 8-9

organes, têtes, pattes, entrailles, mais leur valeur sur les marchés était plus faible comparée aux viandes coupées en quarts²². Ces sous-produits animaux étaient donc vendus selon des méthodes et à des prix différents par rapport aux quartiers de viande²³. À Florence, au milieu du XIV^e siècle, les os et le sang étaient considérés, au même titre que la paille et les joncs, comme des éléments qui endommageaient la propreté et l'ordre des étals de vente²⁴. En revanche, à Venise, le sang pouvait être considéré comme un symbole de vitalité. Il était de coutume — et ce fait est reconnu dans la législation —, de présenter du poisson frais sur les étals en aspergeant ses branchies de sang pour accentuer la fraîcheur du produit²⁵. À Riva del Garda, dans la région de Trento, au milieu du XV^e siècle, les viscères des animaux étaient systématiquement exposés sur le marché. Le boucher était censé les vendre avant le soir, sauf les entrailles des petits des chèvres et des brebis. Il s'agissait naturellement d'une norme visant à conserver la qualité du produit et la santé des consommateurs²⁶. Les

ottobre 2010), Asti, Centro studi Renato Bordone sui lombardi, sul credito e sulla banca, 2012, p. 101-119, voir p. 113.

- 22 Il était fréquemment interdit de séparer les pattes et les autres parties de la bête abattue. Parmi les normes les plus anciennes, on peut citer celles de Ferrare, de la fin du XIII^e siècle, dans lesquelles il était interdit de vendre *ad libram* les têtes, les pattes, les os et autres parties, y compris les cuisses de porc et les joues de bœuf : *Statuta Ferrariae anno MCCLXXXVII...*, p. 161.
- 23 Voir *Statuto di Spoleto...*, p. 149. À Bologne une norme similaire, plus ponctuelle, fut promulguée seulement vers la fin du XIV^e siècle : ASBo, Comune-Governo, 46, c. 286v. ; VENTICELLI M., *Metodologie elettroniche...*, p. 610.
- 24 MORANDINI Francesca (éd.), *Statuti delle Arti degli oliandoli e pizzicagnoli e dei beccai di Firenze* (1318-1346), Firenze, L. S. Olschki, 1961, p. 231-232, et p. 236-237 sur d'autres comportements qui endommageaient en général l'aspect ordonné des étals.
- 25 MONTICOLO Giovanni (éd.), *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al 1330*, Roma, Forzani e C. tipografia del Senato, 1896-1914 (Fonti per la storia d'Italia, 26-28), I, p. 63 : on prescrivait une amende de quarante sous pour ceux qui utilisaient le sang d'autres poissons, en en falsifiant la nature.
- 26 Le foie et les abats devaient être vendus ensemble, sans pratiquer ni découpes ni prélèvements d'organes ; les pattes étaient coupées au-dessus du tibia et

abats et les parties moins précieuses du bétail, parmi lequel le sang, avaient donc leur propre marché et valeur de consommation, qui étaient soigneusement réglementés. On présume ainsi qu'il existait un 'marché du sang'.

Par ailleurs, il était généralement interdit de jeter les animaux vivants et morts dans les fossés ou dans les eaux des ruisseaux, tout comme le sang résultant des interventions d'abattage et de dépouillement, qui devait être recueilli, comme on le verra plus tard²⁷. Au milieu du xv^e siècle, à Riva del Garda aussi bien qu'à Spolète, il était interdit de disperser le sang des animaux le long des rues, sous les portiques et à l'intérieur des abattoirs²⁸. L'espace clos de l'abattoir de Spolète était, en effet, essentiellement destiné à l'exposition et à la vente des viandes fraîches, et il était strictement interdit de tuer et écorcher sur place (*in loco*) les animaux, sauf dans le cas de jeunes chevreaux et agneaux²⁹. Dans le centre de Pergine, pas loin de Trento, au début du xvi^e siècle, il était également interdit à toute la population de jeter les ordures dans la rue et dans l'eau³⁰. Dans

vendues séparément des quarts, auxquels, donc, les cuisses de la bête restaient unies : *Statuti di Riva del Garda...*, p. 168-169. Les testicules des moutons et peut-être les oreilles de brebis ne pouvaient pas être découpés et prélevés : *Statuti di Riva del Garda...*, p. 167.

- 27 Un exemple : dans la ville d'Offagna située dans la région des Marche, à la fin du xiv^e siècle, il était interdit de jeter dans les eaux du ruisseau, utilisées pour boire et laver les draps, des animaux vivants ou morts, ou autres ordures [MORDENTI Alessandro e STURBA Gioia (éd.), *Statuti di Offagna, Comune di Offagna*, Archivio di Stato di Ancona, 2000, p. 42].
- 28 Dans le centre de Spolète, à propos des règles d'abattage, on interdisait de jeter dans les rues *aliquem sanguinem vel immunditiam*: *Statuto di Spoleto...*, p. 149. Dans les grandes villes, l'élimination des déchets liquides et semi-solides pouvait se faire, dès les xii^e-xiii^e siècles, dans les canaux de déversement à ciel ouvert ; les eaux de ces canaux étaient soumises à des inspections hygiéniques.
- 29 *Statuto di Spoleto...*, p. 148 ; le sang animal et les ordures en général sont associés à l'interdiction de jeter, à l'intérieur et en dehors de l'abattoir, les déchets de l'abattage (p. 149). On retrouve des règles similaires dans la ville de Florence : *Statuti degli oliandoli...*, p. 219.
- 30 Deux catégories, toutefois, faisaient exception : les blanchisseuses qui utilisaient de la lessive à base de soude pour le linge, et les bouchers, qui pouvaient

la première moitié du ^{xiv}^e siècle, la municipalité de Modène avait interdit, entre autres, de donner du sang aux porcs. Cette interdiction visait à sauvegarder l'ordre et la propreté dans les rues de la ville et convoquait dans le même temps l'idée d'une substance nocive capable de provoquer une agressivité latente chez des animaux peu dociles³¹. À la fin du Moyen Âge, le sang avait perdu sa valeur d'essence divine, qu'il avait acquis durant l'Antiquité tardive, lors des premiers siècles du christianisme. La fondation du monastère de saint Colomban, à Bobbio, dans les Apennins, entre Emilie et Ligurie (^{vi}^e siècle), révèle qu'il pouvait être une substance en mesure de redonner vie à un lieu désert après son abandon³². À la toute fin de la période, la perception de la mort, humaine mais principalement animale, associée à l'écoulement sanguin, connotait, au contraire, l'idée de 'déchets'. En restant sur le lien paradigmatique sang-mort, il faut noter l'étroite contiguïté à cette époque de la vie et de la mort dans le quotidien des individus, favorisée par la dislocation des cimetières urbains, où les arches et les sépultures en pleine terre étaient souvent proches des maisons.

Comme on le constate, le 'marché des déchets animaux' était donc strictement contrôlé, pour des raisons principalement hygiéniques et sanitaires. Toutefois, des raisons esthétiques, plus marginales mais bien présentes, comme on a pu le voir plus haut, ont pu prévaloir. L'élimination de ces déchets, dans leur composition variée, requérait,

déverser les entrailles des animaux dans le ruisseau du bourg *more solito*, c'est-à-dire, selon les règles traditionnelles : GENTILINI Giovanni (éd.), *Statuti di Pergine del 1516 con la traduzione del 1548*, Venezia, Il Cardo, 1994 (*Corpus Statutario delle Venezie*, 11), p. 219.

- 31 *Modena capitale dell'arte salumiera. Gli statuti dell'Arte dei salsicciai e lardaroli* (1598-1763), Modena 1995 (Quaderni dell'Archivio Storico Comunale, III, dir. Aldo BORSARI), p. 59. MUZZARELLI M.G., «Norme di comportamento alimentare nei libri penitenziali», *Quaderni medievali*, 13, 1982, p. 45-80, notamment p. 56-58.
- 32 FUMAGALLI Vito, « Il paesaggio dei morti. Luoghi d'incontro tra i morti e i vivi sulla terra nel Medioevo », *Quaderni Storici*, 50, 1982, p. 411-425, voir la p. 414 ; il en ressort une sorte de sacralisation du lieu par le sang, qui semblait avoir lieu dans l'endroit du martyre des saints.

ainsi, une planification complexe de la part des autorités urbaines³³. Les dispositions mises en place dans le but de conserver et renforcer l'esthétique urbaine ont eu des conséquences éthiques. Les mesures de propreté et la bienséance urbaines émises à partir du XIII^e siècle dans les villes italiennes, ont eu tendance, en effet, à transposer métaphoriquement les comportements nuisibles à la morale sociale. Dans cette perspective, la répression des comportements inhabituels, jugés moralement inappropriés, préservaient la dignité des hommes et des femmes honnêtes et respectables — *bone fame et opinionis*.

LES BOUCHERS ET LA MANIPULATION DU SANG

Si l'on s'attarde à présent sur le travail des bouchers, les règles auxquelles il était soumis semblent être similaires dans toutes les villes italiennes. Leur activité, réglementée en premier lieu par les corporations, a été reprise de manière cohérente dans ses principes généraux par les règlements statutaires des différentes municipalités³⁴. Les règles concernent principalement la vente de viande, la qualité et la fraîcheur du produit, qui devait être mis sur le marché sans tromperie ni fraude pour l'acheteur, en gros et au détail. Il s'agit donc d'une réglementation qui donne la priorité aux aspects commerciaux,

33 GRECI Roberto, *Il problema dello smaltimento dei rifiuti nei centri urbani dell'Italia medievale*, dans *Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XII-XV*, XII Convegno di Studi (Pistoia, 9-12 octobre 1987), Pistoia 1990, p. 439-464 ; Roberto GRECI, «Il controllo della città. L'Ufficio dei fanghi e strade a Bologna nel XIII secolo», *Nuova rivista storica*, a. LXXV, fasc.III, 1991, p. 650-661. RINALDI R., *Dalla via Emilia al Po. Il disegno del territorio e i segni del popolamento (secc. VIII-XIV)*, Bologna, Clueb, 2005, p. 109-114.

34 Voir par exemple: POLIDORI Filippo-Luigi (éd.), *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di Stato di Siena*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1863 (Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua), p. 74-80, 120-121 (la législation remonte aux années 1288 et 1317) ; RINALDI Evelina (éd.), *Statuto di Forlì dell'anno 1359 con le modificazioni del 1373*, Roma, E. Loescher & C, 1913 (Corpus Statutorum Italicorum, 5) : *Ordinamenta et statuta super bechariis et becharagiis et arte bechariorum*, p. 379-388.

révélant en cela une attention marquée à l'intégrité du produit afin de protéger la santé du consommateur. En outre, les bêtes ne pouvaient pas être enflées ni altérées, par divers procédés de gonflement ou d'engraissement, et les viandes ne devaient pas être mélangées les unes aux autres, en particulier celles de porc et du bœuf, mais aussi de brebis et de chèvre³⁵. Dans certaines villes comme à Rome, il était prévu que les *macellai* — dénomination typique de l'Italie centrale, synonyme de *beccai* — vendent ensemble la viande et le poisson sur leurs étals³⁶, tout comme à Florence, où d'ailleurs il existait une distinction nette entre *mercatores* et *incisores* de viande — ces derniers étant chargés du démembrement et de la découpe³⁷. À Ravenne, en revanche, il était interdit de vendre du poisson dans les boucheries³⁸.

Ces règles valaient pour la vente du tronc de l'animal, tandis que la tête, les pattes, les organes et tous les *guarnimenta*, c'est-à-dire les sous-produits de l'animal, parmi lesquels le sang, faisaient l'objet d'un traitement spécifique, également du point de vue commercial,

35 *Statuto di Forlì...*, p. 383-384 ; il était prévu une nette séparation entre étals du marché quotidien sur la base des types de viande exposée. Pour les mêmes règles voir: MERIGGI Alberto, *Arti e mestieri legati al cibo negli statuti comunali della valle del Potenza. I casi di Appignano e Treia*, in MAFFEI Paola et VARANINI Gian Maria (dir.), *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, Firenze, University Press, 2014, p. 79-90, p. 85-86.

36 LORI SANFILIPPO Isa, *La Roma dei Romani. Arti, mestieri e professioni nella Roma del Trecento*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2001 (Nuovi studi storici, 57), p. 268-269, 360-361, avec une référence spécifique au gibier sauvage.

37 *Statuti degli oliandoli...*, p. 217, 220, 225.

38 ZOLI Andrea et BERNICOLI Silvio (éd.), *Statuto del secolo XIII del comune di Ravenna*, Ravenna, Premiata Tipo Litografia Ravegnana, 1904, p. 152. L'interdiction était réversible : dans les poissonneries, on ne pouvait pas commercer la viande. En ce qui concerne les temps d'exposition et de vente de la viande, il y avait des règles en fonction des saisons. De manière générale, la viande ne pouvait pas rester sur les étals au-delà de deux jours maximum, et tous les samedis, des limitations sur la quantité et l'horaire étaient établies ; voir *Statuto di Forlì...*, p. 381 ; le samedi, les ventes devaient avoir lieu avant la troisième heure, soit avant neuf heures du matin, et on ne pouvait vendre seulement que des quarts et mi-quarts (donc pas des bêtes entières).

comme on l'a suggéré. Afin d'éviter que le sang ne se répande sur le sol, on ordonnait qu'il soit recueilli dans un récipient. Dans l'abattoir de Spoleto, afin de garder le bâtiment ainsi que le terrain propre, le sang devait être recueilli dans des pots prévus à cet effet. À Riva del Garda, on utilisait des seaux³⁹. Que faisait-on alors du sang recueilli ? Est-il jeté avec les autres déchets ou bien était-il vendu à des fins de consommation alimentaire humaine ? Cette dernière hypothèse est la plus probable, compte tenu de l'utilisation culinaire du sang animal dans la préparation des tartes et des gâteaux à cette période. L'oscillation entre les usages alimentaires et les pratiques d'élimination des déchets révèle toutefois des implications idéologiques profondes et complexes.

Quoi qu'il en soit, les bêtes découpées en quarts exposées à la vente à l'extérieur des boutiques étaient vraisemblablement encombrantes et laissaient couler du sang qui gênait les passants. À Parme, dès le milieu du XIII^e siècle, il était interdit de garder la bête suspendue car elle pouvait causer du tort aux passants (*quod noceat euntibus*)⁴⁰. Des règles similaires à Sienne stipulaient que les animaux morts réduits à l'état de quart ne devaient être exposés qu'à l'intérieur des boutiques⁴¹. Au XIV^e siècle, la municipalité de Modène avait interdit l'occupation des rues et des portiques publics avec de la viande fraîche (*recentes*) afin que les hommes et les femmes puissent circuler librement, sans entrave⁴². Le statut de Bologne de 1376 offre une description précise des mesures mises en place :

Nous ordonnons en outre qu'aucun boucher ne garde des bêtes mortes ou bien écorchées ou encore des morceaux de viande accrochés aux grilles avec des crochets ou d'autres outils à l'extérieur des étals sur la voie publique, car ils causent du tort et

39 *Statuto di Spoleto...*, p. 148. Il faut préciser que cet espace, entouré de murs et muni des portails pour la clôture nocturne, était le lieu principal de vente de la viande, au détail et en gros. *Statuti di Riva del Garda...*, p. 168.

40 *Statuta communis Parmae digesta anno MCCLV...*, p. 364.

41 *Statuti senesi scritti in volgare...*, p. 112-113.

42 *Statuta Artis Bechariorum Civitatis Mutine* 1337..., p. 136.

gènent les passants et le sang des bêtes pourrait tomber sur eux »⁴³.

Le sang, qui n'était pas réutilisé à des fins de consommation alimentaire, était généralement éliminé en le faisant s'écouler dans des fossés situés à proximité des sites d'abattage. À Ferrare, à la fin du XIII^e siècle, les autorités ordonnaient aux bouchers de conserver une fosse ou un puits, fermé par des haies pour éviter tout contact avec les porcs et autres bêtes, attirés par les odeurs malsaines dues à la décomposition⁴⁴. Au XIII^e siècle, à Bologne, le sang et les autres résidus issus de l'éviscération des bêtes étaient déversés dans le ruisseau Aposa, qui traversait la ville par le biais d'un canal en bois faisant partie de l'abattoir. Ces informations nous viennent des statuts de la corporation locale des bouchers, dont plusieurs rédactions ont été conservées entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle.⁴⁵

Ce témoignage provenant des sources documentaires bolonaises représente pour l'Italie du Moyen Âge un *unicum*, c'est-à-dire un exemple unique dans son genre. En 1335, la *becharia* de Bologne était localisée près du ruisseau Aposa lui-même⁴⁶ ; la situation ne changea pas trop par la suite, lorsque de plus en plus de lieux

43 ASBo, Comune-Governo, 46, c. 286r. VENTICELLI M., *Metodologie elettroniche per l'edizione di fonti...*, p. 609-610.

44 *Statuta Ferrariae anno MCCLXXXVII...*, p. 163. Des règles hygiéniques similaires, pour le nettoyage de puits et de purges, s'imposaient à tous ceux qui traitaient les peaux. À Parme, par exemple, les fourreurs et les travailleurs du parchemin ne pouvaient pas tanner les peaux près des puits de la ville et des faubourgs : *Statuta communis Parmae ab anno MCCLXVI ad annum circiter MCCCIV*, éd. cit., p. 293.

45 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XI, n. 249, (Statuto dei beccai, a. 1282), cc. non num. ; n. 256, c. non num. (Riformagioni con Statuti dei beccai, 1293-1313). Quelques décennies auparavant, déjà, la municipalité de Bologne avait édité des normes spécifiques pour sauvegarder l'hygiène des rues et des eaux : *Statuti di Bologna dall'anno 1245...*, I, p. 183, II, p. 173.

46 *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335...*, I, p. 260.

d'abattage et de dépouillement de bétail avec leurs propres eaux usées ont été mis en service⁴⁷. La même législation municipale imposait des règles hygiéniques pour l'usage du clos d'équarrissage, où les bouchers pouvaient travailler seulement à partir d'octobre jusqu'à début juin. Parallèlement, la législation réitérait l'interdiction de produire des déchets malodorants et encombrants, dangereux ou gênants pour ceux qui passaient dans la rue. En cas de transgression une amende était prévue, très élevée, égale à cinq livres de la monnaie bolonaise⁴⁸. La situation générale était caractérisée par la croissance importante de la vente et de la consommation de la viande⁴⁹, ce qui est confirmé aussi par des mesures de plus en plus précises et nombreuses, relatives à la viande de porc et aux *pellatores porchorum*, qui écorchaient les animaux, soumis à la corporation des bouchers dès 1376.

TRAVAILLEURS DU CUIR ET BARBIERS

L'élimination des déchets animaux était également au centre de la législation des travailleurs du cuir, des tanneurs et des travailleurs du papier, ainsi que les barbiers. Il existait des limitations précises pour la façon d'écorcher les animaux. Il était notamment interdit d'exercer cette pratique dans les rues de passage ou près des habitations, aussi bien que de traiter les chevaux, les chiens et les chats, attestant une pratique probablement très répandue⁵⁰. Les travailleurs du papier ainsi que ceux de cuir et les tanneurs étaient strictement tenus

47 ASBo, Comune-Governo, 46, c. 286v. VENTICELLI M., *Metodologie elettronica...*, p. 610.

48 La même amende est appliquée pour l'infraction de règles commerciales, y compris les prix de vente publiés dans les tarifs : VENTICELLI M., *Metodologie elettronica...*, p. 610.

49 On interdit, d'ailleurs, d'organiser un marché trop encombré par les bêtes : VENTICELLI M., *Metodologie elettronica...*, p. 610.

50 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XI, n. 251 (Statuti dei beccai, a. 1376), cc. non num. ; les *pellatores* devaient verser une garantie de vingt-cinq livres aux bouchers pour pouvoir travailler.

d'acheter des peaux déjà débarrassées de leur viande aux bouchers, qui en avaient le monopole ; il leur était également interdit de jeter des morceaux de viande et des déchets animaux en décomposition sur les passants⁵¹. À Ravenne, au XIII^e siècle, une série de règlements sur l'accumulation et le déversement des déchets a interdit l'écorchage des animaux et le traitement des peaux à proximité des puits⁵².

Les barbiers, comme on le sait, avaient plusieurs compétences (saigner, couper les barbes, extraire les dents, etc.), et les opérations quotidiennes devaient être très nombreuses, tant dans les boutiques qu'au domicile des clients. Il leur était également interdit de travailler dans les rues près des palais et des églises, et notamment de saigner les animaux⁵³. Leur principal engagement professionnel concernait les femmes et les hommes. Au XIV^e siècle, il existait à Bologne différentes modalités de saignée — *de lingua, de pede, naxo vel fronte, de manu* ; les tarifs de cette époque prévoyaient des rémunérations modestes, un ou au maximum deux deniers pour la saignée ou pour le rasage⁵⁴. Les autorités de l'époque ordonnèrent aux barbiers de se tenir à une distance d'au moins vingt pieds des puits de drainage (environ dix mètres), qui étaient également d'usage courant chez les particuliers⁵⁵. Les règles sanitaires étaient strictes et concernaient divers aspects du travail : l'usage des outils proprement dits, notamment ceux d'occasion, et des bassines pour la collecte du sang. Il s'agit d'objets qui, d'ailleurs, ne pouvaient pas être transportés ni montrés en public, sauf dans des circonstances particulières ;

51 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XIV, n. 308 (Statuti dei cartolai, a. 1356), c. 6; n. 309 (Statuti dei cartolai, a. 1368), c. 19.

52 *Statuti del Comune di Ravenna...*, p. 103-105.

53 RONCHINI A. (éd.), *Statuta Communis Parmae ab anno MCCCXVI ad MCCCXXV*, Parma, Ex Officina Petri Fiacadorii, 1859, p. 276

54 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XIV, n. 295 (Statuti dei barbieri, a. 1329), c. 3 r. Ces détails ne figurent pas dans la norme suivante. Les coutumes et la mentalité collective entre Moyen Âge et époque moderne sont rappelées avec insistance par CAMPORESI P., *Il sugo della vita...*, p. 37-41, 44-46.

55 *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335...*, II, p. 839.

le traitement des malades et des morts, qui tendait à être interdit. La topographie des opérations était également réglementée : outre les lieux habituels, la liste comprenait les moulins, les espaces ouverts tels que les cours et les couloirs, les *stupe*, c'est-à-dire les bains publics, caractérisées par une forte promiscuité, car y travaillaient notamment les prostituées. Il s'agissait, en effet, d'endroits à haut risque d'infection et de contamination⁵⁶.

« PREZIOSISSIMO SANGUE »

RÉFLEXIONS CONCLUSIVES

Substance qui contenait en elle-même la vie et en même temps, signe de mort, le sang était — et est — chargé d'une force symbolique. L'approche du sujet et la lecture des sources ne peut manquer de renvoyer aux Saintes Écritures⁵⁷ et au rapport très ambigu entre la femme et le sang humain à cette période, mais aussi à celui du sang animal, tel qu'il est attesté dans les livres de pénitence du haut Moyen Âge⁵⁸. Les autres substances organiques et les parties anatomo-

56 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XIV, n. 295 (Statuti dei barbieri, a. 1329), cc. 2v, 3r, 4r; Ivi, n. 296 (Statuti dei barbieri, a. 1376), cc. 6v-8r, 10v. À Piacenza, au XIV^e siècle, la norme municipale modifiait celle des corporations, en imposant aux barbiers l'obligation d'utiliser les seaux municipaux pour le rasage à côté des maisons des clients : BONORA Giacomo (éd.), *Statuta varia civitatis Placentiae*, Parma, Ex Officina Petri Fiaccadorii, 1860 : *Statuta Antiqua Communis Placentiae* (a. 1391), p. 413. Pour un témoignage du XVIII^e siècle concernant les opérateurs et les clients des bains publics, où l'on faisait aussi des saignées thérapeutiques, voir RAMAZZINI Bernardino, *Le malattie dei lavoratori (De morbis artificum dia-triba)*, CARNEVALE Francesco (éd.), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1982, p. 142-143.

57 Voir la critique proposée récemment par MONTANARI M., *Mangiare da cristiani...*, p. 83-92 ; et en particulier ROUSSEAU V., *Le goût du sang...*, p. 19-69.

58 MUZZARELLI M.G., «Norme di comportamento alimentare» ..., p. 67-68. VOISENET Jacques, « Le tabou du sang dans les pénitentiels du haut Moyen

miques des animaux possédaient, pour le meilleur ou pour le pire, des exigences parfois similaires, mais n'avaient pas l'intensité du sens contenu dans le sang⁵⁹.

Ces réflexions conclusives veulent insister sur les propriétés bénéfiques de la substance à la fin de l'époque médiévale. L'apparition du sang dans la documentation émilienne en relation spécifique avec les utilisations alimentaires se produit à la fin du XIV^e et au XV^e siècle. À Bologne, les *pellatores porchorum* (ceux qui enlevaient la peau des porcs) recevaient une compensation en argent de la part des bouchers et en plus la *dulcia*, c'est-à-dire le sang des porcs abattus pour faire des *migliacci* ou des *sanguinacci* (boudins)⁶⁰. Au milieu du XV^e siècle, les bouchers ont obtenu la licence exclusive pour produire et vendre des saucisses à base de sang de porc (*cervellatos / cervellata*)⁶¹. Il est certain que le sang a été mangé et bu depuis les temps anciens, les preuves sont abondantes partout⁶². La substance était bien liée à la sphère familiale et privée, où l'animal était tué, sa viande était transformée et finalement consommée. On peut supposer que,

Âge » in *Le sang au Moyen Âge* (Cahier du CRISMA, 4), Montpellier, 1999, p. 111-125. MUZZARELLI M.G. e TAROZZI F., *Donne e cibo*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 14-16; le testimonianze proposte giungono sino all'XI secolo, con il Penitenziale di Burcardo, vescovo di Worms.

59 MONTANARI M., *Mangiare da cristiani...*, p. 92-93.

60 BATTAGLIA Salvatore (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2000, vol. IV, Torino 1966, p. 910, avec des références à la romanistique italienne des XIV^e et XV^e siècles. ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, b. XI, n. 251 (Statuti dei beccai, 1376) cc. non num. ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XI, n. 264 (Atti dei beccai, 1404, settembre 26), n. 253 (Statuti dei beccai, 1408), cc. 15v-16 r.

61 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XI, n. 254 (Statuti dei beccai, 1456), cc. 7v-7r. *Grande Dizionario...*, vol. III, Torino, 1964, p. 7. Le nom semble être lié à la cervelle du porc, l'un des ingrédients, avec la viande, le fromage et les épices qui étaient mélangés au sang pour fabriquer la saucisse. De nombreuses variations régionales existaient.

62 CAMPORESI P., *Le vie del latte...*, pour des exemples sur tous les continents, notamment le sang de bovins et de chevaux, voir p. 23, 41. Voir aussi FRAZER James G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Boringhieri, 1976 (éd. orig., 1922), II, p. 786-791 et p. 797.

pendant longtemps, l'utilisation du sang animal est restée quelque peu étrangère à la documentation institutionnelle, car elle était enfermée dans le circuit des traditions propres à la préparation des aliments domestiques⁶³. Cette dimension domestique est tout à fait cohérente avec la généralisation de l'utilisation du porc dans les ménages, dans les villes de banlieue et dans les campagnes. En effet, le grand potentiel du porc en faisait l'une des principales ressources de l'économie rurale, l'abattage et la manipulation de la viande, du sang et des autres parties du corps ayant lieu à la maison.

Les traités philosophiques et scientifiques de la fin du xv^e siècle parlent également du sang et de ses besoins. *L'Hortus sanitatis* de Iohannes Cuba réserve un traitement au sang de porc et à ses propriétés thérapeutiques ; il se fonde sur la forte similitude entre le porc et l'homme empruntée aux théories aristotéliennes⁶⁴. Marsilio Ficino, philosophe néo-platonicien, quant à lui, s'est penché sur les vertus bénéfiques du sang dans les dernières décennies du xv^e siècle⁶⁵. Le sang des hommes, des enfants et des jeunes en particulier, était capable de remédier à l'avancée de la vieillesse. De la même manière, le sang de porc pouvait être bénéfique aux plus de soixante-dix ans en « réconfortant l'estomac »⁶⁶. Marsilius concluait en affirmant « qu'on peut boire du sang, et avec beaucoup d'avantages pour la santé, et que c'est une vertu d'attirer le sang humain »⁶⁷. Dans cette sphère scientifique et littéraire, il existe une certaine correspondance entre l'homme et le porc et leur sang respectif, mais la primauté

63 ROUSSEAU V., *Le goût du sang...*, p. 241.

64 Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque Estense de Modène. J'ai repris les passages de la version en langue italienne dans *Modena capitale dell'arte salumiera*, ouv.cit., p. 137-138.

65 FICINO Marsilio, *Della religione christiana. Opera utilissima e dottissima ... insieme con due libri del medesimo del mantenere la sanità et prolungare la vita per le persone letterate*, Firenze, Giunti, 1568 (Di Marsilio Ficino, *Della Vita sana libri II*), cit. aussi par p. 44-46.

66 CAMPORESI P., *La sève de la vie...*, p. 88 ; voir aussi p. 88-89 pour certains remèdes à effectuer avec du sang et de la salive de chien.

67 *Ibid.*, p. 89 et p. 42, 48, 56 pour d'autres suggestions intéressantes tirées du texte de Marsilio Ficino.

qualitative du sang humain persiste, capable de générer une abondance de sang chez l'homme*.

* Je remercie sincèrement deux amies : Francesca Pucci Donati pour ses précieuses suggestions historiographiques et pour la traduction du texte; et Chloé Tardivel pour sa révision linguistique minutieuse.

LE SANG ET LES MÉTIERS DE BOUCHE
EN ITALIE ET EN FRANCE
ENTRE MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE

Francesca PUCCI DONATI
Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Università di Bologna

Étudier l'usage du sang en cuisine et dans les métiers de bouche liés au sang entre le Moyen Âge et la Renaissance implique l'analyse de multiples sources différentes : les livres de cuisine, les sources sur les métiers, les traités médicaux et diététiques, les textes littéraires, ainsi que l'iconographie et les documents d'archives¹. On compte aujourd'hui dans l'historiographie européenne de nombreux travaux portant sur cette thématique, comme ceux des historiens de l'alimentation autant que ceux des anthropologues et des sociologues. On a toutefois souvent oublié de réfléchir autour du sang du point de vue des pratiques du quotidien. Il existe en effet au-delà d'un discours religieux, qui reste d'ailleurs fondamental encore aujourd'hui, tout un univers de coutumes pour lesquelles le sang était devenu au Moyen Âge le symbole d'un rituel de convivialité et de sociabilité du monde surtout paysan, outre un ingrédient indispensable de plusieurs plats attestés dans les textes culinaires de l'époque.

1 Dans cette contribution, je n'aborderai pas le sujet du cannibalisme. Pour une approche de ce thème, voir VANDENBERG Vincent, *De chair et de sang. Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, Rennes-Tours, Presses universitaires de Rennes-Presses universitaires François Rabelais de Tours, 2014. Voir aussi MONTANARI Angelica Aurora, *Il fiero pasto. Antropofagia medievale*, Bologna, Il Mulino, 2015.

LE SANG ET LE CYCLE DU PORC DANS L'ICONOGRAPHIE MÉDIÉVALE

L'image du porc que la société médiévale nous renvoie est différente de celle d'aujourd'hui ; élevé dans les bois à l'état sauvage, il était mince, avec des pattes longues et fines et ressemblait au sanglier. L'iconographie médiévale représente des animaux bruns, rouges ou rougeâtres. La tête du porc paraissait plus grosse et longue par rapport aux porcs actuels ; le groin était pointu, les oreilles, courtes et droites, les poils droits sur le dos. On distinguait bien les canines sur le museau, puisqu'on ne les coupait pas. Les sources écrites révèlent par ailleurs une certaine ambiguïté entre l'image du porc et celle du sanglier : on retrouve les expressions *porci silvestres*, ou bien *porci singulares* (d'où le français *sanglier* et l'italien *cinghiale*) pour nommer également l'un et l'autre. Au Moyen Âge, le porc vivait plus longtemps qu'aujourd'hui ; il était rare qu'il soit tué avant la fin de sa première année de vie ; les fouilles archéologiques suggèrent que le cochon était souvent abattu entre la première et la deuxième année de vie, et voire même pendant la troisième ou la quatrième. Ce genre de considérations a été fait par Massimo Montanari, qui a étudié l'alimentation des paysans italiens du haut Moyen Âge et formulé la thèse (par la suite renforcée) selon laquelle les paysans mangeaient mieux et plus varié que pendant les siècles suivants. Leur régime alimentaire comprenait la consommation de viande, notamment de porc, dès lors qu'ils avaient encore accès aux ressources du bois à cette époque-là ; ce qu'on ne peut pas dire pour le bas Moyen Âge². Les inventaires des grandes propriétés foncières des IX^e-X^e siècles témoignent de cette situation. Ce n'est donc pas un hasard si on retrouve souvent dans l'iconographie médiévale du cycle agricole la représentation du porc comme un élément incontournable de l'économie et de l'alimentation du haut Moyen Âge.

Les calendriers des mois, peints, sculptés, en mosaïque, ou sur les vitraux des XII^e et XIII^e siècles, constituent l'une des sources

2 Voir à ce propos MONTANARI Massimo, *L'alimentazione contadina nell'alto Medioevo*, Napoli, Liguori, 1979.

iconographiques médiévales les plus intéressantes à ce propos³. Ils représentent, en effet, le cycle du cochon en novembre et décembre : les images du mois de novembre concernent le pâturage dans les bois. Le porcher (souvent accompagné par sa femme) conduit le troupeau de porcs près du bois et fait tomber les glands des chênes avec un bâton, pour que les cochons puissent les manger et s'engraisser. Le mois de décembre est consacré à l'abattage du porc, la période la plus adaptée à la conservation de sa viande. C'était toujours un homme qui tuait le porc et une femme qui recueillait le sang, les rôles de genre étant bien distingués dans la représentation du travail quotidien. Le geste de recueillir le sang, qui évoque le travail en cuisine, n'était pas purement factuel, comme l'iconographie semble l'évoquer ; et, de même, toutes les femmes n'étaient pas aptes à l'effectuer. Dans les sociétés traditionnelles de l'Europe médiévale jusqu'au xx^e siècle, en effet, les femmes réglées, les femmes enceintes, les jeunes filles et les jeunes femmes étaient exclues de cette fonction⁴. En Lauragais, la femme qui recueille le sang, nettoie les tripes et fait les boudins, s'appelle boudinière ; on retrouve cet office en Suisse romande, où cette tâche est confiée à la tripière ; en Catalogne, à la *apañaora*, à la *botifarrera* (de *botifarra*, boudin) ou à la *mandonguera*. Ce dernier terme rappelle le plus gros boudin au sang, celui de la grosse tripe (le *mandongo*). La racine serait le francique *mauka* : le ventre. On retrouve un terme similaire en Catalogne et dans le Cantal, le *mocadera*⁵.

L'abattage du porc pouvait être précédé par l'étourdissement de l'animal, assommé à coup de maillet ou par tout autre instrument lourd. Il y avait essentiellement deux techniques d'abattage : un

3 De nombreux travaux ont été effectués sur l'iconographie des calendriers des mois dans l'Occident médiéval. Je me limite à en citer quelques-uns parmi les plus importants : MANE Perrine, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XI^e-XIII^e siècles)*, préface de LE GOFF Jacques, Paris, Le Sycomore, 1983 ; LE GOFF J., LEFORT Jean et MANE P. (dir.), *Les calendriers : leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, Paris, Somogy éditions d'art, 2002.

4 FABRE-VASSAS Claudine, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 291.

5 *Ibid.*, p. 291.

coup dans les côtes, tout droit au cœur, effectué avec un couteau ou un stylet pointu, ou bien un coup à la gorge, qui coupait la veine jugulaire. Dans le premier cas, pour mieux circonscrire l'endroit où frapper, on repliait la patte antérieure. On employait la deuxième technique (le coup à la gorge) surtout lorsqu'on voulait recueillir le sang du cochon et mieux conserver l'animal⁶. Ce type de documents iconographiques ayant comme but la description du travail agricole, notamment les calendriers des mois, fournit des témoignages très détaillés sur les techniques et les usages du Moyen Âge⁷. À la différence d'autres sources, à l'instar des traités de chirurgie, les calendriers des mois, pleinement ancrés dans le monde du concret, montrent clairement le sang, en décrivant son utilisation courante en cuisine. On est loin ici des préoccupations liées aux tabous du sang, qui est considéré comme n'importe quel autre produit à exploiter. Que la scène de la récolte du sang se déroule à l'intérieur d'une boucherie ou en plein air à la campagne, les gestes de l'homme et de la femme sont toujours représentés de la même manière. Dans le *Theatrum Sanitatis*, conservé à la Bibliothèque Casanatense de Rome⁸, par exemple, l'enlumineur décrit l'intérieur d'une boucherie de manière très détaillée : une femme est prête à recueillir le sang du cochon tué. Le sang sera mis au frais pour être ensuite utilisé en cuisine. Cette image constitue un témoignage intéressant : au Moyen Âge les animaux arrivaient vivants dans les boucheries et étaient ensuite abattus en

6 Voir à ce propos BARUZZI Marina e MONTANARI M., *Porci e porcari nel Medioevo. Paesaggio, economia, alimentazione*, Bologna, Clueb, 1981. Sur l'élevage de l'animal représenté dans les sources iconographiques, voir MANE P., *Le travail à la campagne au Moyen Âge, étude iconographique*, Paris, Picard, p. 305-396.

7 Sur l'iconographie du travail dans les calendriers agricoles, voir note 4 et en outre MANE P., *L'outil et le geste. Iconographie de l'agriculture dans l'Occident médiéval (IX^e-XV^e siècles)*, 3 vol., Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004.

8 *Theatrum sanitatis di Ububchasym de Baldach : codice 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma*, 3 vol., studio storico medico di PAZZINI Adalberto, analisi bibliografica di PIRANI Emma ; prefazione di SALMI Mario, Parma, F. M. Ricci, 1970, II, p. 48.

fonction de la demande, en tenant compte de la quantité de viande que l'on pouvait écouler dans la journée. En effet, les dispositions concernant la vente de viande fraîche dans de nombreux statuts de villes italiennes (Bologne, Modène, Venise, Verceil, Florence) étaient claires à ce propos. Il fallait se débarrasser de la viande invendue le plus tôt possible. Des amendes sévères étaient prévues pour ceux qui osaient mettre en vente de la viande avariée ou jeter les restes dans la rue à la fin de la journée⁹. Toutes les étapes de l'abattage du porc et son usage en cuisine, y compris, bien évidemment, celui du sang, trouvent aussi une place importante dans la littérature agronomique du Moyen Âge et du début de l'époque moderne. L'ouvrage du bolognais Vincenzo Tanara, *L'economista villeggiante*, remontant au XVII^e siècle, constitue un modèle. Ce texte résume le savoir de la science agronomique des siècles précédents en Italie, et consacre un chapitre entier au porc, au traitement de sa viande aussi bien que du sang dans les préparations alimentaires¹⁰.

L'USAGE DU SANG À LA VILLE ET À LA CAMPAGNE

L'abattage du porc, animal d'une grande importance à la campagne, a toujours été considéré dans l'imaginaire comme un événement, on le sait, en France et en Italie, du Moyen Âge jusqu'à nos jours¹¹. C'était (et cela l'est encore dans une certaine mesure)

9 Au sujet de la législation municipale concernant l'abattage des animaux dans les villes italiennes à l'époque médiévale, voir la contribution de Rossella Rinaldi dans ce même volume. Voir aussi parmi les publications de ces dernières années : DEL BO Beatrice, SALAZAR Igor Santos (éd.), *Carne e macellai tra Italia e Spagna nel Medioevo. Economia, politica, società*, Milano, Angeli, 2020.

10 TANARA Vincenzo, *L'economista del cittadino in villa*, (Bologna, 1644), Bologna, Edizioni Analsi, 1987 (éd. orig. In Bologna, Per Giacomo Monti, 1644), p. 171-185 ; sur l'usage du sang en cuisine, voir en particulier p. 179.

11 Sur l'utilisation du porc dans l'économie paysanne Moyen Âge, voir MONTANARI M., *L'alimentazione contadina nell'alto Medioevo, op. cit.* ; PINTO Giuliano, *L'alimentazione contadina nell'Italia basso medievale*, Pistoia, Soc.

une vraie fête de la société paysanne. Et pas seulement en France et en Italie. Le film allemand *Scènes de chasse en Bavière (Jagdszenen in Bayern)*, réalisé en 1969 par Peter Fleischmann, raconte la vie d'un village de Bavière à la fin des années 1960. Le rituel de l'abattage du cochon, le traitement des parties de l'animal immédiatement après l'abattage, effectué par les hommes du village, la fête qui suivait, étaient des moments de sociabilité et d'échanges très importants pour les membres de la communauté. La scène très crue de l'abattage du porc, en particulier, est inspirée d'un court-métrage très dur, *Le sang des bêtes*, de Georges Franju, tourné aux abattoirs de la Villette à Paris en 1949. Le fait que le rituel du cochon, et toutes ses implications au niveau symbolique, aient été souvent au centre de la réflexion des intellectuels, des savants et des lettrés, est indéniable si l'on prend en considération le débat né au xvi^e siècle en Europe autour des croyances populaires¹². Les explications des scientifiques, notamment, à propos de l'usage du sang dans le quotidien, étaient considérées comme des vérités irréfutables à respecter et il fallait s'y tenir au plus près. Le témoignage du médecin Laurent Joubert illustre clairement les idées circulant à ce propos au xvi^e siècle. Il y consacre un chapitre de son traité *Erreurs populaires*, publié en 1578, et montre pourquoi on offrait aux voisins le sang du porc qui venait d'être tué :

Le sang des porceaux aujourdhuy a les grands honneurs, veu qu'il est de party et présenté aux plus prochains amis, en forme de boudins. Le peuple a observé de longue main telle coutume,

Pistoiese Di Storia Patria, 1986. Cf. MONTANARI M., *Structures de production et systèmes alimentaires*, dans FLANDRIN Jean-Louis et MONTANARI M. (dir.), *Histoire de l'alimentation*, Paris, Fayard, 1996, p. 282-293, aux p. 284-286. Au sujet de l'alimentation paysanne à l'époque moderne, voir FLANDRIN J.-L., *L'alimentation paysanne en économie de subsistance*, dans *Histoire de l'alimentation...*, p. 597-627, aux p. 613-616.

12 ZEMON DAVIS Natalie, *Society and culture in early modern France: eight essays*, Stanford, Stanford University Press, 1975.

ne sachant bonnement pourquoi il le faut ainsi pratiquer. Il le prend comme symbole de b nevolence et amiti ¹³.

Le sang était en effet lié à un rituel de sociabilité et convivialité, surtout à la campagne. Néanmoins, Joubert concluait sa réflexion en conseillant de ne pas le consommer : « Quoy qu'on y face, le meilleur est d'en abstenir du tout, ou en user fort sobrement, et que les boudins n'ayent passé un iour ou deux, pour le plus tard »¹⁴. Le tabou autour du sang, donc, persiste encore à l'époque moderne, et se renforce même à certains égards, du fait des doutes émis par le monde scientifique, notamment celui de la médecine. Dans les sociétés européennes du passé, à la ville comme à la campagne, on trouvait toujours un boucher, ou quelqu'un exerçant le métier, qui était en charge de l'abattage des animaux pour les habitants de la communauté, soit après les avoir élevés lui-même, soit après les avoir achetés et dans le but de les revendre. Parfois, aussi, il rendait service aux privés, en tuant leurs bêtes et en les préparant ensuite, afin que les différents morceaux puissent être utilisés en cuisine. En ville, en particulier, au Moyen âge, l'abattage des animaux avait lieu dans les boucheries ou juste à côté, et même souvent dans la rue. Les autorités citadines essayaient de gérer et contrôler les activités des bouchers afin d'éviter les fréquents problèmes d'hygiène, qui représentaient un souci constant à cette époque, à cause des épidémies récurrentes, des infections et des maladies souvent mortelles¹⁵. C'est

13 JOUBERT Laurent, *Erreurs populaires au fait de la médecine et régime de santé corrigés par M. Laur. Joubert*, Bourdeaus, par S. Millanges, Imprimeur du Roi, 1578. Pour cet article j'ai utilisé la deuxième édition imprimée (partielle), qui fut publiée quelques années plus tard : *Seconde partie Des erreurs populaires, et propos vulgaires, touchant la Medecine & le regime de santé, refut s ou expliqués par M. Laur. Joubert*, Paris, Pour Abel l'Angelier, tenant sa boutique au premier pillier de la grande salle du Palais, 1586, p. 81-82.

14 *Ibid.*, p. 83.

15   propos de l'hygiène sur les lieux du travail en ville au Moyen âge, de nombreuses études ont été publiées, du côté italien et français. Je me limiterai ici à fournir seulement quelques références bibliographiques : STOUFF Louis, *Ravitaillement et alimentation en Provence aux xiv^e et xv^e siècles*, Paris-La Haye,

aussi pour cette raison que les bouchers ainsi que les poissonniers ont été longtemps regroupés par les autorités municipales à certains endroits des villes. Néanmoins, de véritables abattoirs ou tueries, en France comme en Italie, ne furent créés systématiquement en dehors de la ville qu'à partir de l'époque moderne¹⁶, ce qui explique les nombreuses interdictions adressées aux bouchers et aux poissonniers. La vue de la bête tuée et du sang qui coulait ne provoquait pas uniquement des soucis d'hygiène aux autorités, mais suscitait aussi la peur et le dégoût des consommateurs pour la viande qu'ils allaient acheter. De là vient la méfiance vis-à-vis des bouchers et de leur travail perçu comme sale, du fait de leur lien avec l'abattage, le découpage de l'animal, les entrailles et le sang. En raison de cette mauvaise réputation, les bouchers, même s'ils appartenaient à des corporations puissantes dans la vie économique et politique des villes, étaient discrédités au niveau social. Cela arrivait surtout dans les communautés chrétiennes, même si l'usage du sang était toléré et accepté par l'Église depuis la fin du haut Moyen Âge. En revanche, dans les communautés juives, le boucher, ou bien le *shohet*, un boucher rituel, était un homme respectable, un homme d'honneur. Il était censé utiliser une technique d'abattage spécifique, c'est-à-dire

Mouton & Co, 1970, p. 130-134 ; NADA PATRONE Anna Maria, *Il cibo del ricco ed il cibo del povero. Contributo alla storia qualitativa dell'alimentazione. L'area pedemontana negli ultimi secoli del Medio Evo*, Torino, Centro studi piemontesi, 1981, p. 40-65 ; LAURIOUX Bruno, *Manger au Moyen Âge. Pratiques et discours alimentaires en Europe aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Hachette littératures, 2002, p. 93-94 ; sur les problèmes de sécurité alimentaire des boucheries au Moyen Âge, voir LAURIOUX B., *L'expertise en matière d'alimentation au Moyen Âge. Problèmes, méthodes et perspectives*, dans DENJEAN Claude et FELLER Laurent (dir.), *Expertise et valeur des choses au Moyen Âge*, t. 1 : *Le besoin d'expertise*, Madrid, Casa de Velázquez, coll. Casa de Velázquez, 2013, p. 19-35 ; FAUGERON Fabien, *Nourrir la ville. Ravitaillement, marchés et métiers de l'alimentation à Venise dans les derniers siècles du Moyen Âge*, Préface de CROUZET-PAVAN Élisabeth, Rome, École Française de Rome, 2014, p. 724-728.

16 Sur le débat concernant l'éloignement de l'abattage des animaux du centre-ville et la peur que cette opération suscitait, voir FERRIÈRE Madeleine, *Histoire des peurs alimentaires. Du Moyen Âge à l'aube du xx^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 342-361.

qu'il saignait, dépeçait et découpait les animaux selon la Loi hébraïque, pour que la viande soit kasher, et qu'elle soit conforme aux règles de la kashrout¹⁷. Les gestes du *shohet* étaient ainsi situés dans le registre du noble et du sacré¹⁸. En Provence, par exemple, les documents d'archives du xv^e siècle témoignent de nombreuses boucheries juives en pleine activité dans les centres urbains, à Arles, à Carpentras, à Aix et à Marseille¹⁹. Néanmoins, la loi des villes, en France comme en Italie, prévoit des contrôles sanitaires sévères après l'abattage des animaux, qui doit avoir lieu à proximité d'un cours d'eau. Les grosses bêtes y étaient, en effet, mises à mort, puis vidées et dépiautées. Très vite, le sang et les viscères devaient être évacués dans les champs ou les rivières, à distance raisonnable de la ville. Bien des bouchers, pourtant, dans toute l'Europe, ne tenaient pas compte de la loi et continuaient à tuer leur bétail, surtout le petit bétail, en pleine rue, à la porte de leur maison. La loi était pourtant stricte. À Orléans, entre la fin du Moyen Âge et le xvi^e siècle, il existait une tuerie officielle à Saint-Laurent, où toutes les bêtes devaient être tuées dans les rues, sauf les moutons et les veaux qui étaient égorgés ; dans une ordonnance de 1568, on obligeait les bouchers à jeter tous les jours le sang dans la Loire²⁰. Toutefois, la provenance des animaux, leur état de santé, constituaient un souci constant pour les autorités municipales ; normalement, on interdisait aux bouchers de revendre des animaux déjà morts sauf la Grande Boucherie de Paris, qui bénéficiait d'un privilège exceptionnel, c'est-à-dire qu'elle pouvait vendre toute sorte de viande, qu'elle soit achetée vivante ou tuée²¹. On retrouve les mêmes problèmes d'hygiène, d'interdictions

17 FABRE-VASSAS C., *La bête singulière...*, p. 160-161.

18 *Ibid.*, p. 161.

19 STOUFF L., *Ravitaillement...*, p. 143-150.

20 CUISSARD Charles, *Étude sur le commerce et l'industrie à Orléans avant 1789*, Marseille, Laffitte Reprints, 1981 (réimpr. de l'édition d'Orléans, 1897), p. 87.

21 DESCAMPS Benoît, « Bonnes ou mauvaises chairs ». *Le point de vue de la boucherie parisienne à la fin du Moyen Âge*, dans HORARD Marie-Pierre et LAURIOUX B. (dir.), *Pour une histoire de la viande. Fabrique et représentations de l'Antiquité à nos jours*, Préface Pierre-Michel Rosner, Rennes-Tours, Presses universitaires

et de fraudes dans plusieurs grandes villes européennes ; c'est le cas, par exemple, de Barcelone à la fin du Moyen Âge²². Les bouchers n'étaient pas uniquement en contact avec le sang lorsqu'il s'agissait d'abattre l'animal ; ils pouvaient aussi confectionner des mets spéciaux, dont le sang représentait un ingrédient essentiel, comme les bouchers de Bologne qui avaient le droit de préparer les *cervellati*, des saucissons au sang de porc, et de les vendre dans leur boutique²³. D'autres professionnels de la viande étaient également concernés par les préparations culinaires à base de sang. À Saint-Germain, en 1462, un tripier qui élevait des porcs dans son hôtel, vendait des tripes, du porc salé et du boudin, composé habituellement, comme on le verra, de sang mélangé aux entrailles²⁴. D'autres métiers du Moyen Âge ont traité avec du sang : à Angers et à Saumur les pâtissiers, les cuisiniers-oyers, les saucissiers et les charcutiers avaient le droit de vendre la viande cuite à la place des bouchers²⁵. Il existait donc un univers très varié de compétences et de règlements selon les villes et les coutumes des différents villes et régions de France ou d'Italie, qui révèle une remarquable spécialisation dans la vente de la viande et des préparations culinaires, y compris, donc, dans l'usage du sang.

MANGER LE SANG : L'INTERDIT RELIGIEUX

La viande n'est pas un aliment comme les autres, du point de vue religieux. Pendant les premiers siècles du christianisme, les

de Rennes-Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2017, p. 237-253, en particulier p. 246-247.

22 À ce propos, voir par exemple BANEGAS LÓPEZ Ramón Agustín, *Sangre, dinero y poder. El negocio de la carne en la Barcelona bajomedieval*, Lleida, editorial Milenio, 2016.

23 ASBo, Capitano del Popolo, Società di popolo, Società d'arti, XI, n. 254 (Statuti dei beccai, 1456), cc. 7v-7r.

24 L'exemple du tripier de Saint-Germain est tiré de DESCAMPS B., « Bonnes ou mauvaises chairs » ..., p. 250.

25 *Ibid.*, p. 251.

chrétiens, comme les juifs et les musulmans, observaient la prohibition biblique de manger le sang. Durant près de deux millénaires, les laïcs eux-mêmes ont dû s'en abstenir les jours maigres, qui représentaient environ cent cinquante jours par an. Les anciens Grecs ne mangeaient aucune viande de boucherie qui n'ait été sacrifiée sur les autels. Cela témoigne d'une forme de déférence envers la vie animale, un refus de tuer les animaux domestiques pour des raisons seulement alimentaires. Chez les Hébreux comme chez les Grecs, toute viande non saignée, c'est-à-dire avec du sang, était considérée comme immangeable²⁶. Le christianisme, qui a répudié la plupart des interdits alimentaires de l'Ancien Testament, a toutefois conservé cette prohibition très longtemps. Il s'agit, en effet, d'une interdiction répétée à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament, et les Actes des Apôtres confirment la prohibition de consommer du sang, de la viande d'animaux étouffés (c'est-à-dire qui n'ont pas été saignés) et de la viande sacrifiée aux idoles païennes. Chez les chrétiens occidentaux, l'idée qu'il est abject de manger une viande non saignée s'est maintenue durablement. Et pourtant l'Église a choisi de désacraliser totalement la mise à mort des animaux. Ce choix opéré sur le plan doctrinal ne pouvait pas s'effectuer aussi facilement concernant les mentalités et les usages. Toutefois, les chrétiens commencèrent peu à peu à se détourner de cette interdiction dès le haut Moyen Âge²⁷. Déjà, Augustin, au IV^e siècle, affirmait qu'il s'agissait d'une prescription dépassée, qui existait peut-être au temps des Apôtres, mais qui avait disparu à son époque²⁸. Entre le VII^e et le VIII^e siècle,

26 SOLER Jean, « Les raisons de la Bible : règles alimentaires hébraïques », dans FLANDRIN J.-L. et MONTANARI M., *Histoire de l'alimentation*, op. cit., p. 73-84 ; GROTTANELLI Cristiano, « La viande et ses rites », in *Histoire de l'alimentation*, p. 117-132. Cf. BAUER Olivier, « La consommation de viande comme marqueur de l'identité chrétienne ad intra et ad extra », in *Pour une histoire de la viande...*, p. 213-235.

27 Pour une réflexion sur le sang comme aliment au Moyen Âge, voir MONTANARI M., *La chère et l'esprit. Histoire de la culture alimentaire chrétienne*, Paris, Alma, éditeur, 2017, p. 95-110.

28 AGOSTINO, *Contra Faustum Manicheum*, XXXIII, 13, dans *Patrologia latina*, vol. XVII, col. 503-504. Cf. MONTANARI M., *La chère...*, p. 96-97.

certaines évêques (notamment les Espagnols) considéraient officiellement qu'il était inutile de s'abstenir de consommer du sang. Ce faisant, ils voulaient peut-être se distinguer des musulmans et des juifs, surtout à la suite de la conquête arabe. La prohibition pour les chrétiens persiste encore au XII^e siècle : le pape Calliste II la confirme au conseil de Worms en 1122. Et pourtant, dans la pratique quotidienne, le tabou commence à s'affaiblir, au moins chez les chrétiens d'Occident. Par ailleurs, l'interdiction ou la permission de manger du sang devient peu à peu l'un des points opposant les chrétiens qui observaient les normes de Rome, aux chrétiens qui suivaient le rite grec. Néanmoins, les règles étaient toujours confrontées à l'usage. L'interdit frappant la consommation du sang et des viandes non saignées, longtemps rappelé par diverses autorités ecclésiastiques, a été effacé par ces mêmes autorités au cours des siècles, pendant le bas Moyen Âge²⁹.

MANGER LE SANG : LES USAGES EN CUISINE

L'usage alimentaire du sang est attesté en Europe dans plusieurs sources écrites à partir de la fin du Moyen Âge. Les livres de cuisine mentionnent des préparations salées ou sucrées, mélangées surtout au sang de porc, mais aussi à celui des animaux terrestres et aquatiques comme par exemple le lièvre, le mouton et la lamproie. D'autres types de documents enregistrent la coutume d'utiliser le sang pour confectionner des gâteaux, assez courante dans la société médiévale. La présence de saucisson d'entrailles assaisonné avec du sang de porc, que les Français appellent *boudin*, est attestée sur le marché parisien depuis le XIII^e siècle, d'après le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau³⁰. Le terme *boudin* est peut-être lié au terme

29 *Ibid.*, p. 99-105.

30 LESPINASSE René de et BONNARDOT François (dir.), *Les métiers et corporations de la ville de Paris. XIII^e siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, Imprimerie nationale, 1879. Cf. BOURLET Caroline, *Le Livre des métiers dit d'Étienne Boileau et la lente mise en place d'une législation écrite du travail à*

désuet *bode*, c'est-à-dire au ventre. L'une des plus anciennes citations italiennes d'un plat à base de sang, le *sanguinaccio* date de la même époque : on la retrouve dans le poème du jongleur Matazone de Caligano (XIII^e siècle), cité comme met typique de Noël³¹. Dès la fin du XIV^e siècle, *Le Mesnagier de Paris, un manuel d'économie domestique*, rédigé vers 1393 par un bourgeois parisien³², expliquait en détail le procédé pour préparer un bon boudin, constitué par un boyau rempli de sang de porc et de graisse de porc assaisonnés avec des oignons pelés, du sel broyé, du gingembre, des clous de girofle et du poivre.

L'auteur de *Mesnagier* décrit encore la recette du boudin au foie³³ et celle du *Lamproye boulye*, c'est-à-dire la lamproie saignée, rôtie à la broche et assaisonnée avec une sauce noire comme de la boue avec du sang³⁴. Une recette tout à fait similaire paraît dans le *Viandier de Taillevent*, livre attribué à Guillaume Tirel, dit Taillevent, remontant à la première partie du XIV^e siècle³⁵. À propos de la recette de la lamproie à la boue, l'auteur écrit qu'il faut absolument garder le sang, car c'est la graisse du poisson³⁶. L'équivalence entre le sang et la graisse de l'animal revient souvent dans ce genre de sources, comme

Paris (fin XIII^e – début XIV^e siècle), dans « Médiévales », 69, 2015, pp. 19-48. Cf. MONTANARI M., *La chère...*, p. 107.

- 31 MONACI Ernesto, *Crestomazia dei primi secoli con prospetto grammaticale e glosario*, Città di Castello, S. Lapi, 1912 (la première édition date de 1888). Le poème de Matazone da Caligano se trouve aux p. 61-65.
- 32 *Le Mesnagier de Paris*, texte édité par BRERETON Georgina et FERRIER Janet M., trad. et notes UELTSCHI Karin, Paris, Librairie Générale Française, 2010, p. 593. À propos des livres de cuisine et des manuels domestiques au Moyen Âge, voir LAURIOUX B., *Livres de cuisine médiévaux*, Turnhouts, Brepols, 1997.
- 33 *Le Mesnagier de Paris...*, p. 592.
- 34 *Ibid.*, p. 694.
- 35 *Le Viandier de Taillevent* (dans l'édition de SCULLY Terence: *The Viandier of Taillevent, An Edition of all Extant Manuscripts Edited by T. Scully*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1988. Sur le livre de Taillevent et les livres de cuisine français, voir LAURIOUX B., *Le règne de Taillevent. Livres et pratiques culinaires à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.
- 36 *Le Viandier de Taillevent...*, p. 130.

un ingrédient nourrissant et savoureux. Les livres de cuisine italiens de la fin du Moyen Âge mentionnent également des préparations impliquant le sang ; par exemple, le *Libro della cocina*, connu aussi comme *L'Anonimo Toscano*, écrit entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, fait mention d'un usage du sang comme épaississant de la sauce appelée *zeunia*, un plat à base de sang et des *fegatelli* de colombe, poulets et d'autres volailles³⁷. L'une des préparations les plus répandues en Italie était la confection de tartes composées de farine mélangée à du sang. C'est une spécialité encore aujourd'hui répandue sous le nom de *sanguinaccio* et *migliaccio*, du nom de la farine utilisée, le millet. Le *sanguinaccio* est fait à partir de sang de cochon (ou même d'ovin), frit avec de la farine, de la fleur de lait, des épices et divers assaisonnements. On trouve également de la charcuterie composée de tels ingrédients, à laquelle on rajoute, dans certaines régions, du lard en morceaux. La version sucrée, nommée *migliaccio*, est préparée avec du sang de porc, du chocolat, du lait et des raisins secs. Un autre usage alimentaire était (et est encore) celui des *cervellati* déjà mentionnés ; il s'agissait d'une sorte de saucisson fait de sang mixé au miel et mélangé avec plusieurs arômes. L'usage du sang en cuisine était également très répandu en Italie à la Renaissance, comme en témoignent plusieurs livres ; une recette pour faire le *migliaccio rosso* est mentionnée dans l'ouvrage *Libro novo nel qual s'insegna a far d'ogni sorte di vivande secondo la diversità de i tempi, così di carne come di pesce* (Venise, 1557) de Cristoforo Messisbugo, cuisinier à la cour des Este à Ferrare au XVI^e siècle³⁸. Messisbugo ajoute, à la fin de la recette, qu'on peut faire du *migliaccio* à toutes les saisons, et même avec du sang de chèvre, d'agneau, ou bien de la graisse de veau ou de bœuf. En outre, il décrit aussi les *cervellati rossi*³⁹. Au XVI^e

37 ZAMBRINI FRANCESCO, *Libro della cucina del sec. 14.: testo di lingua non mai fin qui stampato*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 (stampato 1969), p. 72. Cf. MONTANARI M., *La chère...*, p. 108.

38 MESSISBUGO CRISTOFARO DI, *Libro novo nel qual s'insegna a far d'ogni sorte di vivande secondo la diversità de i tempi così di carne come di pesce*, Sala Bolognese, Forni, 1982, (réimpr. de l'éd. Venetia, Gioanne Padoano, 1557) p. 59.

39 *Ibid.*, p. 96.

siècle encore, Bartolomeo Scappi, cuisinier au service du pape (Pio iv et ensuite de Pio v), auteur du livre *L'Opera. Dell'arte di cucinare*, publié en 1570, propose différentes recettes à base de sang⁴⁰. Il décrit celle pour cuisiner le sang de bœuf⁴¹, celle pour faire des *sanguinacci* avec du sang de porc domestique⁴², ou bien la recette pour faire le *migliaccio*⁴³. Même si l'interdit de manger le sang pour les chrétiens a cessé depuis longtemps et si son usage en cuisine s'est répandu dans toute l'Europe depuis la fin du Moyen Âge, les mentalités ont évolué lentement⁴⁴. Manger le sang signifie manger l'âme de l'animal ; dans plusieurs villages en Suisse et en haute Provence, par exemple, on ne le mange jamais, on préfère le laisser couler pendant l'abattage sans le recueillir. Mais nulle part, on ne rejette entièrement le sang : en Suisse romande, on en garde seulement une petite quantité afin de la donner aux cuisinières et aux cuisiniers. En Italie, on connaît l'usage du sang pour créer le *sanguinaccio*, en France, pour le boudin. Mais c'est aussi la valeur de sociabilité et de convivialité liée à la fête et au rituel du cochon qui est associée au sang. Le sang est le symbole de l'offrande et de la consommation collective. L'offre du sang aux voisins renoue les liens et relance une circulation d'échanges humains. L'acte, en outre, de recueillir le sang de l'animal tué, normalement confié aux femmes (appelées boudinières, tripeuses, etc.), laisse entrevoir l'existence de rôles bien distincts entre homme et femme. C'est aussi pour ces raisons qu'au Moyen Âge, le sang était considéré comme l'âme du cochon et le symbole du partage de travail.

40 SCAPPI Bartolomeo, *The Opera of Bartolomeo Scappi* (1570). *L'arte et prudenza d'un maestro cuocol The Art and Craft of a Master Cook*, translated with commentary by SCULLY T., Toronto Buffalo London, University of Toronto Press.

41 *Ibid.*, p. 165, n. 59.

42 *Ibid.*, p. 190, n. 110.

43 *Ibid.*, p. 198, n. 116.

44 Pour une réflexion sur le christianisme et les rituels alimentaires d'hier et d'aujourd'hui, voir FLANDRIN J.-L., *Alimentation et christianisme*, in *Première table ronde. Les rituels alimentaires des principales religions. Influencent-ils encore notre alimentation en France ?*, *Cahiers de l'Ocha*, n. 77, 1996, p. 30-31.

DEUXIÈME PARTIE

REGARDS EXTÉRIEURS (IMAGES, RÉCITS, SPECTACLES)
SUR DIVERSES ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES
LIÉES AU SANG

SANG/S FOI NI LOI ?
DES PICAROS ASSOIFFÉS DE RECONNAISSAN(G)CE

Cécile BERTIN-ÉLISABETH
EHIC — EA 1087
Université de Limoges

Jacques Le Goff dans son article : *Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval* souligne combien la hiérarchie sociale de tout groupe humain est « révélatrice de ses structures et de ses mentalités »¹. La place du picaresco, au bas de l'échelle sociale, politique et économique (et religieuse) dans l'Espagne où il voit le jour, dénote une réalité mentale qu'on étudiera à l'aune de quatre récits picaresques, depuis la double inauguration du genre avec le *Lazarillo de Tormes* (1554) et le *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) jusqu'à l'œuvre généralement présentée comme le dernier représentant de cette littérature en Espagne, à savoir *La vie d'Estebanillo González* (1646), en passant par l'unique roman de Francisco de Quevedo y Villegas : *Le Buscón* (1626). Il s'agira alors d'interroger la résistance que sous-tendent ces récits picaresques où perdurent durant un siècle — les mentalités obéissant à des temporalités plus lentes — des phénomènes de rejet (via des échecs répétés) et des processus de reconnaissance. Nous questionnerons également l'émergence d'une tension entre la marge et le centre, symptomatique de la littérature picaresque, notamment à partir de la dimension exemplaire des métiers occupés par ces picarescos. Or ces métiers ont généralement pour dénominateur commun le sang, dans sa dimension concrète ou symbolique, dans une Espagne où se développent les statuts de pureté de

1 LE GOFF Jacques, « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval », *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999 (1977), p. 89-103 (p. 89).

sang qui cristallisent l'opposition — et l'ostracisme socio-politique attenant — entre nouveaux et vieux chrétiens.

On étudiera en premier lieu chez les picaros, communément présentés comme serviteurs de plusieurs maîtres, comment la récurrence des métiers liés au sang et le recours à diverses métaphores de type hématique, participent du questionnement du poids des origines et de la filiation de la tache ou sang 'impur'. En second lieu, on s'intéressera à la soif de reconnaissance qui motive ces dynamiques de résistance face à l'honneur du 'bon sang' et du 'sang pur' qui invitent à questionner les évolutions mentales de la société espagnole du Siècle d'or en crise, désormais irriguée par les discours médicaux.

MÉTIERS LIÉS AU SANG ET MÉTAPHORES SANGUINES OU LA MISE EN EXERGUE PAROXYSTIQUE DE LA FILIATION DE LA TACHE DANS LES RÉCITS PICARESQUES

La fluidité du sang en héritage

L'histoire des récits picaresques commence toujours en quelque sorte par une 'préhistoire', celle de la présentation des parents de ces jeunes protagonistes et donc du sang dont ils sont issus, notamment via leur métier de peu de renom. En effet, les premiers chapitres de ces récits pseudo-autobiographiques — et généralement auto-diégétiques — sont toujours construits à partir d'une 'déconstruction' de l'honneur traditionnel. Mettre l'accent sur la souillure de telles origines peut surprendre lorsque l'on pense, comme nous y invite Gilbert Durand, que tout héros doit être « renforcé » par quelque phénomène entourant sa naissance². Dans les récits picaresques du Siècle d'or, ce sont les aspects négatifs des origines du protagoniste

2 DURAND Gilbert, « Le décor mythique de la Chartreuse de Parme », cité dans CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000.

qui sont soulignés en invalidant d'emblée toute trace de dimension épique. Serait-ce une façon de mettre en exergue un déterminisme de la tache comme l'ont si souvent soutenu les critiques³ ou un moyen d'affirmer une construction autre de l'héroïcité en proposant une nouvelle approche de la société et de l'évolution de ses normes⁴.

Issu d'un mauvais sang, le picaro serait montré en premier lieu comme ne pouvant être que « sans/sang foi ni loi » et serait de ce fait « sans/sang feu ni lieu », sans domicile établi donc, d'où sa dynamique erratique. Il est d'ailleurs présenté 'sans nom' ou plus exactement comme ne portant pas le patronyme paternel, comme marque de l'illégitimité de son sang. Ces 'privations' redondantes renvoient toujours à la question des origines, présentées chez le picaro comme instables, fluides, du fait d'une naissance non enracinée dans la stabilité d'une terre (alors que les nobles portent en général le nom de leur terre, de leur seigneurie), à l'instar de Lazare dont la naissance inscrit en quelque sorte la tache originelle de tout un genre et ce dès la seconde phrase⁵ de ce récit : « Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre [...] »⁶.

C'est d'ailleurs dans cette même phrase que le métier du père de Lazare nous est présenté : « [...] mi padre, que Dios perdone, tenía

-
- 3 Cf. MOLHO Maurice, Introduction de *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968.
- 4 Voir nos articles : « Poétique de la fermeture dans le roman picaresque un langage identitaire ? », *Langues et identités culturelles* 1, Université Nancy2, Nancy, 2005, p. 143-164 et « Le picaro : héros de la marge ou héros du centre », *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, BERTIN-ELISABETH Cécile (dir.), Paris, Le Manuscrit Recherche Université, 2007, p. 25-53.
- 5 Qui suit une première phrase où il est dit fils de ses deux parents *Lazare de Tormes*, Premier traité, p. 5 : « Or, sachez, Monsieur, avant toute chose, que mon nom est Lazare de Tormes, fils de Thomas Gonzalez et de Toinon Pérez, naturels de Tejares, village voisin de Salamanque ».
- 6 *Lazare de Tormes*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, I, p. 12 : « Je n'acquis dans la rivière de Tormes, c'est pourquoi je pris ce surnom [...] ».

cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años [...] »⁷.

Toujours dans cette phrase, est évoqué l'accouchement de la mère de Lazare, ce qui sous-entend que le sang et les eaux se sont mêlés dans une liquidité originelle, rompant ainsi avec la norme de l'ancrage terrien : « [...] estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nascido en el río »⁸.

L'identité picaresque est ainsi immédiatement questionnée à l'aune d'eaux fluctuantes — situées en marge de la ville — qui traduisent des origines troubles, par la mise en avant de la fluidité non pas du sang ni du rang, dont on hérite, mais de l'eau, liquide symbole des origines et du baptême et par là même d'un possible renouveau. La question du sang, comme celle du nom, qui servent à identifier, mais aussi à classer — selon le principe cratylien qui présuppose la justesse des noms⁹ — et même le fait de changer de nom comme d'habit¹⁰ pour ces picares plutôt identifiés par un prénom (lié à l'individu) ou d'un surnom¹¹ et se refuser de surcroît à reprendre le métier de ses parents¹² transcrit assurément une prise de distance vis-à-vis des pratiques généalogiques traditionnelles.

7 *Ibid.*, I, p. 13 : « mon père, que Dieu le pardonne, avait la charge de pourvoir la mouture d'un moulin qui se trouvait sur ladite rivière et où il fut meunier plus de quinze ans [...] ».

8 *Ibid.*, I, p. 14 : « [...] une nuit, ma mère alors enceinte, fut prise des douleurs de l'accouchement alors qu'elle était au moulin et c'est là qu'elle accoucha. De sorte que je puis dire en vérité que je suis né dans la rivière ».

9 Cf. GENETTE Gérard, *Mimologiques*, Paris, éd. du Seuil, 1976.

10 Voir BERTIN-ELISABETH C., « Les changements symboliques de noms et de vêtements de Pablos ou le rejet de toute apparence subversive », *Les langues néo-latines*, n° 339, déc. 2006, p. 41-58.

11 Voir BERTIN-ELISABETH C., « À propos des noms des protagonistes des romans picaresques espagnols », *Le picaresque : entre identité et variation*, Fort-de-France, CRDP Martinique, 2007, p. 5-18.

12 QUEVEDO Francisco de, *Buscón*, éd. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1995, I, 1, p. 100.

Le paragraphe suivant de l'incipit du *Lazarillo de Tormes* ne laisse pas de doute quant à l'habituelle classification et aux limites de l'illicéité du métier de meunier, lorsque le protagoniste précise : « [...] achacaron a mi padre ciertas sangrías¹³ mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció persecución por justicia »¹⁴.

Cette représentation négative est d'ailleurs soulignée par la sagesse populaire comme le rappelle Gonzalo Correas dans son fameux *Vocabulaire des proverbes et phrases proverbiales* pour qui « saigner » est l'équivalent de dérober, larronner et s'applique aux meuniers qui volent de la farine¹⁵. Cette expression qui renvoie à une image liée au sang et plus particulièrement à une pratique médicale fort courante à l'époque est suivie par une remise en cause de la pureté de sang de son père dont l'origine morisque¹⁶ est suggérée à partir d'une construction de phrase ambivalente qui invite à se demander si le père de Lazare fait partie des soldats chrétiens ou musulmans : « En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre »¹⁷.

13 Lazare reproduit ce geste pour voler l'aveugle qui l'affame, *ibid.*, I, pp. 28-29 : « [...] por un poco de costura, que muchas veces del lado del fardel descosía y tornaba a coser, sangraba el avariento fardel, sacando no por tasa pan, mas buenos pedazos, torreznos y longaniza ».

14 *Ibid.*, I, p. 14 : « [...] on accusa mon père d'avoir opéré certaines mauvaises saignées dans les sacs de ceux qui venaient jusqu'ici moudre leur grain ; ce pour quoi il fut emprisonné, et il reconnut son crime et ne le nia point, et il souffrit alors la persécution de la justice ».

15 CORREAS Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor Libros, 1992, art. « Sangrar: Por hurtar, sisar; aplicase a los molineros que sangran los costales ».

16 Son père part d'ailleurs à la guerre comme *acemilero* et donc muletier, métier proverbialement associé aux Morisques au Siècle d'or.

17 *Ibid.*, I, p. 14 : « À cette époque, l'on réunit une grande armée contre les Maures, parmi lesquels mon père [...] ».

« La confuse naissance »¹⁸ de Guzmán est également soulignée dès l'incipit du récit alémanien. Mais il importe de noter que dans le premier chapitre du *Guzmán de Alfarache* les hommes sont présentés comme étant tous issus de « la masa de Adam »¹⁹, soit du même sang²⁰, qui est défini de la façon suivante : « La sangre se hereda y el vicio se apega; quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres »²¹. Le sang de Guzmán n'en est pas moins d'emblée critiqué, de par ses origines étrangères. Ses parents levantins²² sont de surcroît issus d'une noblesse qui n'est pas de sang comme l'indique l'expression : « Vinieron a residir a Génova, donde fueron agregados a la nobleza »²³ et exerçant la profession de marchands, métier ô combien critiqué au vu des tendances du christianisme à condamner tout *negotium*. De plus, son père renia sa foi en Afrique du Nord²⁴ et épousa une Mauresque. Soit une présentation volontairement accumulative d'impuretés et un désir de forcer le trait de la souillure qui ne saurait être anodin.

Quant à la mère de Guzmán, elle est d'abord présentée à partir d'une critique générale de la « mala mujer »²⁵ qui, tel le joueur qui fréquente les maisons de jeu, « va chupando la sangre »²⁶, c'est-à-dire qu'elle recherche l'argent de ceux qui s'y perdent. Elle exerce d'ailleurs

18 ALEMAN Mateo., *Guzmán de Alfarache*, éd. de José María Mico, Madrid, Cátedra, 1994, I, I, 1, p. 126 : « El confuso nacimiento ».

19 *Ibid.*, I, 1, p. 130 : « pâte d'Adam ».

20 Il y a sans doute un jeu de mots entre le mot hébreu : « dam » et « Adam » (qui aurait pu/dû être écrit en castillan : « Adán »...).

21 *Ibid.*, I, 1, p. 130 : « le sang s'hérite et le vice s'attache à l'homme ; celui qui agit comme il doit sera récompensé et ne purgera pas les peines de ses parents ».

22 *Ibid.*, I, I, 1, p. 130 : « [...] el mío y sus deudos fueron levantiscos [...] ».

23 *Ibid.*, I, I, 1, p. 130-131 : « Ils vinrent résider à Gênes où ils furent agrégés à la noblesse ».

24 *Ibid.*, I, I, 1, p. 132.

25 *Ibid.*, I, I, 1, p. 135 : « mauvaise femme ».

26 *Ibid.*, I, I, 1, p. 135 : « sucer le sang ».

ce métier à la suite de sa mère²⁷. C'est l'image de la sangsue²⁸ (et plus avant du serpent qui mue²⁹) qui est alors retenue pour rendre compte de la profession exercée par la génitrice de Guzmán, laquelle n'hésite pas à lui donner deux pères.

Dans le *Buscón*, la présentation des parents de Pablos et de leurs activités illicites suit le même ordre d'apparition : d'abord le père, puis la mère. Son barbier de père se dit alors « tondeur de joues et tailleur de barbes »³⁰, démultiplication — outre le recours au vol... — qui renforce le rattachement aux arts mécaniques perçus comme peu honorables, avec l'ajout d'un jeu de mots à propos du terme « cepa » (pied de vigne), associé à la fois à l'idée d'un bon lignage en tant que « de vieille souche » et à celui de l'abus de vin, autre liquide fort apprécié des picaros mais dont la couleur ne saurait remplacer un sang pur³¹. Puis, sa mère est présentée à l'aune du soupçon de ne pas être vieille chrétienne³² malgré l'accumulation de noms à (trop) forte consonance religieuse. C'est aussi une sorcière et faiseuse de virginités et d'anges, autant d'activités liées au sang et à l'impureté. Pablos a également un oncle bourreau, métier ô combien méprisé, car il fait couler le sang, même si c'est pour maintenir l'ordre établi. De surcroît, cet oncle prénommé Alonso Ramplón l'appelle « neveu » alors qu'il officie comme bourreau, ce qui fait mourir de honte³³ Pablos. Le fait que le logis de cet oncle soit situé à côté de l'abattoir³⁴ intensifie encore son lien avec l'idée de sang ver-

27 Rappelons à cet égard que c'est le métier des picaros.

28 *Ibid*, I, 1, p. 135.

29 *Ibid*, I, 1, p. 136 : « Todos tarde o temprano sacan fruto y dejan, como la culebra, el hábito viejo [...] ».

30 QUEVEDO F. de, *El Buscón...*, I, 1, p. 95.

31 *Ibid*, I, 1, p. 95 : « Dicen que era de muy buena cepa, y , según él bebía, es cosa para créer ».

32 *Ibid*, I, 1, p. 97 : « Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja ».

33 *Ibid*, II, 3, p. 197 : « [...] veo a mi buen tío que, echando en mí los ojos —por pasar cerca—, arremetió a abrazarme, llamándome sobrino. Penséme morir de vergüenza [...] ».

34 *Ibid*, II, 4, p. 198.

sé. Désireux de prendre ses distances vis-à-vis de tant d'impuretés affichées, Pablos, une fois son héritage pécuniaire récupéré auprès de son oncle, s'efforce de rompre tout héritage du sang et écrit une lettre à ce dernier en l'invitant à ne pas chercher à le retrouver ni même à le nommer « porque me importa negar la sangre que tenemos »³⁵.

Dans *La vie d'Estebanillo González*, les parents de ce picaro ne semblent pas afficher des métiers déshonorants. Il n'empêche que le père qui est dit de bon sang, en tant qu'« hijodalgo »³⁶, est pauvre et sa profession de peintre est présentée à partir d'une comparaison avec les métiers de docteur et de chirurgien³⁷. Quant à sa mère, un doute plane concernant l'origine de la grossesse qui lui valut de décéder³⁸. Estebanillo enchaîne pour sa part les activités les plus viles, réunissant en quelque sorte de façon paroxystique tous les métiers de ses prédécesseurs picaresques qui semblent entachés par les vils métiers de leurs parents, comme une volontaire et redondante mise en avant de la souillure, d'un sang impur, non plus caché, mais comme instrumentalisé pour mieux dénoncer le rejet qu'il induit traditionnellement.

Hématoscopie des métiers des héros picaresques

Cette filiation de la tache est bien visible dans le choix des métiers des protagonistes de ces quatre récits emblématiques de la littérature picaresque, notamment par le biais de la reprise du motif des métiers vils des parents de ces héros de la marge. On retrouve même dans le *Buscón* — dont l'intentionnalité ne saurait être toutefois confondue avec celle des autres récits de notre corpus — la reproduction

35 *Ibid.*, II, 5, p. 206 : « parce qu'il m'importe de nier le sang qui nous relie ».

36 *La vida de Estebanillo González*, CARREIRA ANTONIO et CID Jesús Antonio (éd.), Madrid, Cátedra, 1990, I, 1, p. 38.

37 *Ibid.*, I, 1, p. 38 : « Mi padre fue pintor *in utroque*, como doctor y cirujano [...] ».

38 *Ibid.*, I, 1, p. 39 : « Murió mi madre [...] estando preñada de mi padre, según ella decía [...] ».

symbolique, une fois à l'âge adulte, du couple parental voleur/prostituée entre Pablos et sa 'nymphé', la Grajales.

Outre la commune origine converse et donc l'impureté d'un sang qui ne s'inscrit pas dans une longue lignée chrétienne, cristallisation des rejets religieux et socio-politiques de cette époque dans la péninsule Ibérique, ces picaros partagent le fait de servir divers maîtres³⁹ et d'exercer de multiples métiers dont le plus grand dénominateur commun est d'être liés au sang, soit aux *vilia officia*. On rappellera en effet combien les arts mécaniques liés au sang étaient frappés d'interdits et de tabous. Si devoir exercer un métier est déjà la marque d'un manque de noblesse comme le montre bien le cas de l'écuyer du *Lazarillo de Tormes* qui préfère mourir de faim plutôt que travailler, exercer de surcroît un art mécanique et non libéral renforce l'opprobre. Et quand celui-ci est lié au sang, il s'avère encore plus nuisible quant à l'honneur de celui qui le pratique, car le tabou du sang est assurément le premier des tabous et c'est de celui-ci que découlent tous les autres.

Le terme métier qui évolue de « ménestier », à « mistier », puis « mestier », doublet populaire de « ministère », apparaît étroitement lié à la notion de service et à la fonction de serviteur, métier récurrent du picaro⁴⁰. Au Moyen Age, on parlait alors plutôt de guilde ou de corporation. Mais comme le montre Pierre Bourdieu, ce qui compte, c'est la représentation que l'on a des choses et d'un métier en particulier⁴¹, soit l'imaginaire social associé, qui demeure lié à des pratiques et à des perceptions du sacré.

Or, dans la *Bible*, une riche symbolique entoure les évocations du sang qui sont présentes dès la *Genèse* avec le meurtre d'Abel — soit la dialectique vie/mort — et est liée à un interdit alimentaire dès

39 Le cas du *Buscón* sera original à plus d'un titre.

40 Ce terme de « métier » reste d'ailleurs lié à l'idée d'utilité et même d'instrument tel que le métier à tisser.

41 BOURDIEU Pierre, *La distinción*, Madrid, 1998, p. 563-564 (*La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979): « La representación que los individuos y los grupos revelan a través de sus prácticas y sus propiedades forma parte integrante de su realidad social ».

l'alliance avec Noé — soit le pur versus l'impur — : « Tout ce qui fourmille et qui vit vous servira de nourriture : comme les végétaux, je vous donne tout cela. Seulement, vous ne mangerez pas de chair avec sa vie, c'est-à-dire avec son sang »⁴². Ces interdits entachent alors les métiers qui sont en contact avec le sang, notamment les bourreaux, les bouchers, les chirurgiens et les soldats. Jacques Le Goff explique que le christianisme allonge la liste des professions méprisées à partir du moment où leur exercice ne peut se faire sans risquer de tomber dans l'un des péchés capitaux, comme la luxure pour les aubergistes et les taverniers, la cupidité pour les marchands ou encore la gourmandise pour les cuisiniers ainsi que la paresse pour les mendiants⁴³. L'évolution du monde rural au monde urbain entraîne une nouvelle répartition du travail. Au mépris des aristocrates envers les travailleurs, fait désormais de plus en plus écho un nouveau type de mépris entre arts majeurs et arts mineurs, soit le rejet des *artes mechanicae*.

Regardons de plus près les métiers exercés par les picaros espagnols : les récurrences sont évidentes. Il s'agit toujours d'activités inférieures et qui relèvent du service. Ainsi, même mendiant, Lazare est serviteur de l'aveugle. Il faut attendre le sixième traité du *Lazare de Tormes* pour que ce héros d'un genre nouveau travaille en 'indépendant' en devenant porteur d'eau avant, au septième et dernier traité, d'être crieur public. Dans le *Guzmán*, un nouveau type de service concerne le picaro, à savoir la bouffonnerie, encore plus prégnante dans *Estebanillo González*.

Il convient de remarquer que dans le *Buscón*, œuvre toujours quelque peu à part, Pablos ne sert qu'un seul maître : don Diego⁴⁴

42 *Genèse*, 9, 3.

43 « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval », in LE GOFF Jacques, *Pour un autre moyen âge. Temps, travail et culture en Occident. 18 essais*, Paris, Gallimard, 1978, p. 92-93. À la reconnaissance de la supériorité des professions qui créent — comme dans l'agriculture — ou transforment — comme les artisans —, s'opposent dès lors les métiers qui ne créent rien comme celui de marchand.

44 Augustin Redondo a toutefois invité à s'interroger sur le cas du maître de Pablos, don Diego, qui pourrait être un parvenu ayant réussi dans son article :

et de surcroît de façon provisoire. Il n'empêche que le sang qui coule est préférentiellement celui de Pablos. Il finit ainsi balaféré et, de ce fait, marqué d'infamie de façon ostensible. Ne pouvant plus feindre d'être un autre, il renoue alors avec la profession de mendiant des premiers picaros et termine assassin et ruffian.

Mais le cas plus emblématique d'hyper-caractérisation est celui d'Estebanillo qui présente la plus grande amplitude géographique de déplacements à travers l'Empire espagnol et a le plus grand nombre de maîtres et de métiers, comme le met en exergue l'« autre prologue en vers »⁴⁵ de cet ouvrage. La dimension vile de ces métiers est d'emblée annoncée lorsqu'Estebanillo se rend chez son premier maître comme apprenti et que la femme de celui-ci lui annonce : « Estebanillo, manos a labor »⁴⁶. De surcroît, l'accent est mis sur le développement de métiers doubles, Estebanillo s'affirmant notamment comme cuisinier et soldat⁴⁷. Pour ce qui est de la cuisine, le manque d'honorabilité dont il a clairement conscience est selon lui équilibré par la rentabilité de ce métier⁴⁸, traduisant ainsi le désir de profit délié des contingences de l'honneur traditionnel.

Quant au métier de soldat, depuis le sixième commandement⁴⁹ « Tu ne tueras point » jusqu'à l'affirmation de saint Matthieu (26, 52) : « Quiconque prendra une épée périra par l'épée », s'il est certes nécessaire aux États, il n'en demeure pas moins condamné par l'Église. Or, c'est également dans *La vie d'Estebanillo González* que

REDONDO A., « Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón* », *AIH*, Actas V, 1974, p. 699-711, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/o5/aih_o5_2_o29.pdf>.

45 *La vida de Estebanillo González*..., p. 17-24.

46 *Ibid.*, I, 1, p. 44 : « Estebanillo, les mains au travail ! [...] ».

47 *Ibid.*, I, 6, p. 318 : « [...] porque, aunque es verdad que soy soldado y cocinero, el oficio de soldado ejercito en la cocina y el de cocinero en la ocasión ».

48 *Ibid.*, I, 2, p. 107 : « [...] recibíome por su pícaro de cocina, que es punto menos que mochilero y punto más que mandil. No me descontentó el cargo que me había dado, porque sabía, por la experiencia de la embarcación, que es oficio graso y, ya que no honroso, provechoso ».

49 *Exode* 20 et *Deutéronome* 5.

l'on retrouve ce métier ainsi que le plus grand nombre d'occurrences issues du champ lexical du sang, avec des scènes entières où la présence d'hémoglobine est mise en avant. On retiendra par exemple l'apprentissage difficile d'Estebanillo comme barbier où, par deux fois, il fait couler le sang de ses clients, tailladant joues et oreilles. De retour à Rome, son père le met en apprentissage chez un premier barbier qui lui propose de se « faire la main » sur un pauvre. Le ton est donné lorsqu'Estebanillo précise qu'il commence à couper cheveux et barbes en s'adressant à Dieu pour ce premier « sacrifice »⁵⁰. Et qui dit sacrifice, dit sang et même ici boucherie, comme le note Estebanillo qui se rend bien compte que ses « principios más eran de carnicero que de barbero [...] »⁵¹.

Le recours à une poétique de l'excès est bien présent dans l'écoulement du sang. Il est d'ailleurs explicitement indiqué qu'Estebanillo « cortaba la carne y no la barba »⁵², et ce via une déshumanisation progressive de la victime qualifiée de « pauvre », puis de « mouton » dont on coupe la laine et enfin de « caniche » à tondre⁵³. En contrepoint ironique, son maître est dit absent, car appelé pour faire une saignée⁵⁴... Comme une invitation à dépasser la dimension carnavalesque de cette scène et donner une portée symbolique à une société où l'on s'entretue pour des questions de sang, le visage du client d'Estebanillo est décrit comme un pied souffrant de goutte dont la couleur rouge est qualifiée de « rouge liqueur »⁵⁵. Le pauvre martyrisé demande alors à Estebanillo s'il fait la barbe ou s'il égorge⁵⁶...

50 *La vida de Estebanillo González...*, I, 3, p. 122-123 : « [...] y diciendo '¡en nombre de Dios!', por ser el primer sacrificio que hacía empecé a tirar tijeradas a diestro y a siniestro [...] ».

51 *Ibid.*, I, 3, p. 122-123 : « ses débuts sont plus de boucher que de barbier ».

52 *Ibid.*, I, 3, p. 127 : « coupait la chair et non pas la barbe ».

53 *Ibid.*, I, 3, p. 123 : « [...] yo lo empecé a trasquilar como a pobre, y después lo esquilé como a carnero, y después lo atusé como a perro lanudo ».

54 *Ibid.*, I, 3, p. 127 : « [...] mi amo, que desde el principio deste prodigio le habían venido a llamar para hacer una sangría y estaba ausente de la tienda ».

55 *Ibid.*, I, 3, p. 127.

56 *Ibid.*, I, 3, p. 128 : « me dijo: —Mancebito, mancebito, ¿raspa o degüella? ».

La seconde fois où Estebanillo opère, cette fois-ci en présence de son maître, se révèle tout aussi sanglante, puisqu'il coupe l'oreille de son jeune client et fait couler encore une fois le sang⁵⁷, ce qui montre, de façon explicite, combien ce métier est lié à ce liquide vital. Estebanillo ne demeure pas moins fier de ses capacités : « Y con todos estos defetos me tenía yo por uno de los mejores cirujanos que había en Roma y por el mejor barbero de Italia [...] »⁵⁸.

Car en effet, les métiers de barbier et de chirurgien sont liés à cette époque. Et son maître lui a fait lire des traités de chirurgie qu'il veut s'empresse de mettre en application dans un hôpital de Naples où on lui propose de faire une saignée qui vire elle aussi au flot de sang comme toutes celles qu'Estebanillo tente de faire :

[...] y por haber leído, cuando andaba trahojando los libros de mi postrer amo, que para ser buena la sangría era necesario romper bien la vena, adestrado de ciencia y no de experiencia, la rompí tan bien que más pareció la herida lanzada de moro izquierdo que lancetada de barbero derecho⁵⁹.

Estebanillo est alors comparé à un médecin pour bestiaux⁶⁰, comme s'il fallait renforcer la souillure d'un métier déjà méprisé de par son lien avec le sang.

Mais ce degré de visibilité exacerbé du sang dans ces récits picaresques n'est-il pas trop paroxystique pour être anodin ou du moins pour continuer à véhiculer un rapport traditionnel au sang ? En

57 *Ibid.*, I, 3, p. 134 : « y viendo la oreja medio cortada... en qué parte tenía la cola con que pegaba la guitarra, para pegarle con ella media oreja que le había echado en tierra. Mi amo, oyendo esto y viendo la sangre que le corría, llegóse a él ».

58 *Ibid.*, I, 3, p. 135 : « Et malgré tout, moi je me prenais pour l'un des meilleurs chirurgiens que comptait Rome et pour le meilleur barbier d'Italie ».

59 *Ibid.*, I, 3, p. 137 : « pensant nécessaire de bien rompre la veine, fort de science et non d'expérience, je la rompis si bien que la blessure ressemblait plus à l'œuvre d'un diable de maure qu'au coup de lancette d'un barbier adroit [...] ».

60 *Ibid.*, I, 3, p. 138 : « me dijo que si me había examinado de albéitar o de barbero ».

invitant à rire (jusqu'à l'excès) de cette peur du sang et de la souillure qui lui est associée, n'est-ce pas une façon indirecte d'attirer l'attention du lecteur sur certains processus de rejet, sur leurs limites et leurs enjeux ? En insistant autant sur la thématique du sang qui blesse la société espagnole, clivée plus que tout autre en Europe à partir du sang, les ruptures traditionnelles entre honneur et sang pourraient être dénoncées, en tous cas questionnées, de façon indirecte. Par ailleurs, on constate qu'Estebanillo prend plaisir à faire couler le sang des personnages juifs comme le montre l'expression « arroyo de sangre »⁶¹ et revendique l'impunité de les maltraiter du fait de leur sang hébraïque : « adviertan vuesas mercedes que el doliente es judío »⁶². S'agit-il juste de faire rire ou de montrer l'inhumanité d'une hiérarchisation par le sang ? Le rire agit pour le moins comme catharsis d'une société face à ses rejets.

Alors que Lazare était celui qui saignait⁶³ et souffrait, Estebanillo est désormais celui qui fait saigner et souffrir, preuve s'il en fallait d'une certaine évolution, de l'acquisition d'un pouvoir, certes fort lié à un monde de souillure, mais un (monstrueux) pouvoir d'action tout de même, en marche, qui ne saurait manquer d'inquiéter les pouvoirs établis et de susciter des craintes vis-à-vis de l'ordre innéiste. Estebanillo est en revanche beaucoup plus délicat lorsqu'il s'agit de son propre sang qu'il ne verse que comme moindre mal pour être déclaré inapte et éviter les boucheries des champs de bataille⁶⁴.

Sang versé dans les nombreuses batailles de l'Empire espagnol, sang aux valeurs distinctes selon les origines sociales et religieuses

61 *Ibid.*, I, 2, p. 94 : « flot de sang ».

62 *Ibid.*, I, 2, p. 94 : « Remarquez bien vos grâces que celui qui souffre est Juif [...] ».

63 Rappelons par exemple que tant l'aveugle que le curé de Maqueda font saigner le jeune Lazare, voir par exemple *Lazarillo...*, II, p. 68 : « Mas, como me tocose con las manos, tentó la mucha sangre que se me iba y conocí el daño que me había hecho ».

64 *La vida de Estebanillo González...*, I, 6, p. 286 : « me fingí enfermo y me fui a un hospital, valiéndome del ardid del diente de ajo (=haciéndose artificialmente una llaga), gustando más de estar en carnes vivas que en vestidos difuntos ».

ou encore sang résultant d'activités professionnelles précises, le sang est en tous cas prégnant dans les récits picaresques espagnols et peut alors apparaître comme une synecdoque d'un état de crise pour l'Espagne, métaphoriquement corps en souffrance. Sont alors développées diverses métaphores renvoyant à tout type de vermine⁶⁵ qui irrite, ronge et détruit en profondeur tant les corps humains que le corps social, à l'instar de teignes⁶⁶, dont la rouge image sert notamment à critiquer les adulateurs qualifiés de « polillas de la riqueza y carcomas de la verdad »⁶⁷ ou de sangsues, métaphore des personnels véreux de la justice, décrits justement comme des « [...] sanguijuelas, [que] me fueron chupando toda la sangre »⁶⁸ ou encore comme des puces assoiffées de sang.

Ces métaphores récurrentes pour tous les types de vols, très présentes dans le *Guzmán*, apparaissaient déjà dans le *Buscón* où, à Alcalá de Henares, Pablos a compris l'importance de s'adapter pour survivre en se faisant désormais plus coquin que les coquins⁶⁹ et en se servant ou en volant, ce qui est exprimé par la métaphore de sangsues qui sucent le sang⁷⁰. Mateo Alemán met en garde dès le premier prologue du *Guzmán de Alfarache* quant au danger de toute violence sanguinaire en évoquant les « mortelles entailles des crocs » du vulgaire⁷¹. Il retient également la thématique du poison, lequel passe par

65 ALEMÁN M., *Guzmán...*, II, p. 43 : « [...] empozoñan sabandijas dañosas [...] ».

66 Dermatophytie qui atteint le cuir chevelu et les poils attaquant la peau et la rendant purulente et rouge.

67 ALEMÁN M., *Guzmán...*, I, III, 1, p. 375 : « mite attaquant la richesse et vers à bois de la vérité ».

68 *Ibid.*, II, III, 7, p. 484 : « sangsues qui sucent tout le sang ».

69 QUEVEDO F. de, *El Buscón...*, I, 6, p. 149 : « [...] vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese que todos ».

70 *Ibid.*, I, 6, p. 151 : « Tuvísmolos desta manera, chupándolos como sanguijuelas ».

71 ALEMÁN M., *Guzmán...*, « Al vulgo », p. 109 : « Las mortales navajadas de tus colmillos y heridas de tus manos sanarán las del discreto ».

le sang. Il invite à être « veilleur » et « antidote de venin »⁷², comme cela est annoncé dès le prologue « Lecteur » de la seconde partie du *Guzmán* afin de servir d'exemple⁷³, au lieu de participer à répandre ce venin dans l'ensemble du corps social, notamment lorsque l'on est jeune et poussé au vice car « il n'y a pas de bataille plus sanglante ni d'échauffourée qui ne freine plus que ce qui est propre à la jeunesse »⁷⁴. Et cette vigie nécessaire à tous, aurait pourtant à l'origine le sang impur, soit une invitation au dépassement des limites d'une société sclérosée.

Assurément, tant les métiers — classés parmi les *artes indecorae* — pratiqués par les parents des picaros que ceux qu'ils exercent eux-mêmes véhiculent des images négatives fortement liées au rejet du sang (et à ses interdits) et à la peur d'une contamination qui prend en Espagne une tout autre tournure du fait de sa spécificité religieuse qui biologise un ostracisme politique et économique. Avec le picaro, sans foi ni loi ou plutôt au sang issu d'une autre foi qui fait craindre pour la loi, c'est-à-dire l'ordre, n'est-on pas invité — à partir d'une mise en avant souvent ostentatoire de l'infamie liée au sang⁷⁵ — à reconnaître d'autres règles et des mentalités émergentes pour lesquelles certains présentent une forte aspiration ?

72 *Ibid.*, II, « Letor », p. 22 : « [...] nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino [...] con su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir — como atalaya — toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios un hombre perfeto, castigado de trabajos y miserias [...] ». Voir à ce propos CAVILLAC Michel, *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache, 1599-1604 : roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'or*, Bordeaux, éd. Bière, 1983., p. 137.

73 ALEMÁN M., *Guzmán...*, II, p. 43 : « [...] atriaca sería mi ejemplo para la república [...] ».

74 *Ibid.*, II, 2, p. 174 : « No hay batalla tan sangrienta ni tan trabada escaramuza, como la que trae la mocedad consigo ».

75 Quevedo a bien compris le danger du modèle picaresque qu'il s'efforce alors de saper avec son *Buscón*, obtenant toutefois l'effet inverse en participant à la perpétuation du genre.

LA MISE EN CAUSE DU MODÈLE INNÉISTE
 OU LA SOIF DE RECONNAISSANCE DU MAUVAIS SANG :
 ENTRE PRÉGNANCE DU MÉDICAL ET POIDS DE L'ARGENT
 POUR UNE NOUVELLE IRRIGATION SOCIÉTALE

L'ambivalence de la perception du sang, à la fois source de vie et souillure, complexifie le regard porté sur les métiers qui lui sont liés, d'autant que la transformation sociétale de l'époque moderne tend à établir des fractures nouvelles, notamment avec l'émergence du capitalisme. Le dicton « On est ce que l'on naît »⁷⁶, déjà en quelque sorte transformé par les humanistes et les érasmistes en « On est ce que l'on est », ne tend-il pas à devenir : « On est ce que l'on a » ?

De la prégnance du sang à sa mise en cause

La dimension symbolique du 'bon sang' est d'autant plus forte en Espagne où la place centrale de l'honneur, comme cela a été démontré à de maintes reprises⁷⁷, a concouru à développer un ostracisme socio-économique du 'sang pur', lié aux origines religieuses et raciales, dans une Espagne qui pendant de longs siècles fut celle de trois religions, de trois cultures et de trois races⁷⁸ : juifs, chrétiens et musulmans. En somme, l'Espagne présente un double système

76 Voir BERTIN-ELISABETH C., « 'On est ce que l'on naît'. Des idées reçues qui font autorité : à propos du traitement des origines dans les récits picaresques du siècle d'or », in FOURNES Ghislaine et PROT Frédéric (éd.), *Idées reçues et stéréotypes dans l'Espagne médiévale et moderne*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 163-177.

77 Voir par exemple : CASTRO Américo, *Le drame de l'honneur dans la vie et dans la littérature espagnoles du xv^e siècle*, Paris, C. Klincksieck, 1965 ; BATAILLON Marcel, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1965 ; DOMINGUEZ ORTIZ Antonio, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alfaguara, 1976 ; MARAVALL José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1989 et CHAUCHADIS Claude, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Toulouse, CNRS, 1994.

78 Terme employé à l'époque.

d'exclusion, fondé sur les critères de la noblesse traditionnelle, mais aussi sur le préjugé de 'pureté de sang' qui devient en fin de compte une sorte de seconde noblesse⁷⁹, celle de ceux qui n'en ont pas comme l'a si bien exprimé Joseph Pérez⁸⁰.

Les statuts de pureté de sang qui exaltent un sang pur de toute macule de sang juif ou maure — initiés dès 1449 à Tolède, mais officialisés par Philippe II en 1556 —, critiqués du point de vue théologique car remettant en cause le baptême, visent en effet à ostraciser toute une frange converse et morisque de la population, en établissant une stratification raciale de la société espagnole à l'époque moderne⁸¹.

L'innéisme traditionnel défendu par Francisco de Quevedo dans le *Buscón* comme le met en exergue la formulation « Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos »⁸² s'oppose à l'approche alternative proposée dans les autres récits picaresques d'une idéologie où le sang, comme le dit Guzmán, ne pousse personne au ban de la société (soit littéralement mettre au coin : « arrinconados »). Le récit intercalé d'*Ozmín et de Daraja*, sorte d'exemplum morisque, semble alors partager le souhait de réconciliation sociale défendu par

79 RUQUOI Adeline, « Noblesse des conversos ? », « Qu'un sang impur... » *Les conversos et le pouvoir en Espagne à la fin du Moyen Âge, colloque d'Aix-en-Provence*, 18-20 novembre 1993, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997, p. 89-108.

80 PEREZ Joseph, « La pureté de sang dans l'Espagne du XVI^e siècle », in SAUZET Robert (éd.), *Les Frontières religieuses de l'Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1992, p. 109-117.

81 CARRASCO Rafael, MOLINIE-BERTRAND Annie et PEREZ Béatrice (dir.), *La pureté de sang en Espagne — Du lignage à la « race »*, Paris, PUPS, 2011. Albert A Sicroff avait déjà montré ce souhait d'empêcher les chrétiens d'origine juive de jouer un rôle de premier plan dans la société espagnole dans SICROFF Albert A., *Les controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1960.

82 QUEVEDO F. de, *El Buscón...*, III, 7, p. 271 : « Voici comment payent les pícaros trompeurs et mal nés ».

Agustín Salucio⁸³ dans son fameux : *Discours sur la justice [...] et les statuts de pureté de sang*⁸⁴ qui vise à montrer comment les statuts de pureté de sang rompent l'unité du corps de la république et de ce fait la rende malade, à la suite d'autre religieux comme le frère Domingo de Valtanás⁸⁵, frère Luis de León⁸⁶ et le jésuite Juan de Mariana⁸⁷ ou encore Juan Luis Vives⁸⁸ qui rappellent que tous sont baptisés dans le sang du Christ.

Nombreux furent donc ceux qui s'inventèrent des lignages⁸⁹ pour répondre à leurs aspirations égalitaires⁹⁰, mais cacher son métier est plus difficile... En tous les cas, c'est une véritable dynamique de la différence⁹¹ — laquelle s'oppose au traditionnel « motejar de lina-

-
- 83 Voir par exemple PARELLO Vincent, « Entre honra y deshonor: el *Discurso* de fray Agustín Salucio acerca de los estatutos de limpieza de sangre (1599) », *Criticón*, n° 80, 2000, p. 139-153, <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/080/080_141.pdf> et DESVOIS Francis, « À propos de l'altérité dans les nouvelles insérées du *Guzmán de Alfarache* », *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, BERTIN-ELISABETH C. (dir.), Paris, Le Manuscrit-Recherche, 2007, p. 81-105.
- 84 *Discurso acerca de la justicia y buen gobierno de España, en los estatutos de limpieza de sangre; y si conviene, o no, alguna limitación en ellos.*
- 85 *Apología del maestro fray Domingo de Valtanás sobre ciertas materias morales en que ay opinión*, 1557.
- 86 *De los nombres de Cristo*, 1583, in: *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, Madrid, BAC, 1959.
- 87 *De rege et régis institutione*, 1598.
- 88 « Entre los bautizados en la sangre de Cristo no hay ya griego ni bárbaro, ni francés ni flamenco, sino una nueva criatura: han de ser tenidos por nativos », Libro II, Chap. III.
- 89 EGIDO Aurora, « Linajes de burlas en el Siglo de Oro », AISO, Actas III, 1993, p. 19-50, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_1_005.pdf>.
- 90 MILHOU Alain, « Aspirations égalitaires et société d'ordres dans la Castille de la première moitié du XVI^e siècle », *Les mentalités dans la péninsule Ibérique et en Amérique latine aux XVI^e et XVII^e siècles*, Tours, 1977, p. 9-32.
- 91 L'érosion de la morale sociale aristocratique est visible chez d'autres auteurs comme Baltasar Gracián, notamment dans GRACIÁN Baltasar, *El Discreto o Oráculo manual, El héroe et El Criticón*.

je »⁹² où l'on n'hésite pas à remonter à Adam et à Ève ! — qui se développe et envahit les interstices de la société sans la mettre à feu et à sang, de façon indirecte, comme le suggérait le tacitisme.

Le tacitisme⁹³ est en effet présent en Espagne au XVI^e siècle⁹⁴ avec l'érasmeisme⁹⁵ et a eu un impact sur les souhaits de réformes politiques comme l'a bien montré Michel Cavillac⁹⁶. Mateo Alemán introduit dans les pièces prologales de la première partie du *Guzmán* son portrait où il est représenté tenant un livre de Tacite, preuve de sa filiation avec l'éthique tacitiste. Cette génération de tacitistes réformistes bourgeois est marquée par le rationalisme, une éthique du travail⁹⁷ et une défense de l'astuce comme moyen de parvenir à ses

92 CHEVALIER Maxime, « Le gentilhomme et le galant : à propos de Quevedo et de Lope », *Bulletin hispanique*, 1986, vol. 88, n°1, p. 5-46.

93 MECHOULAN Henry, « Tacite et Machiavel révélateurs des inquiétudes de la pensée politique espagnole du Siècle d'or », *Théologie et droit dans la science politique de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome avec le concours du CNRS*, Rome, École française de Rome, 1991, p. 295-313, <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/14697/13112>>.

94 VARO ZAFRA Juan, « Grupos tacitistas españoles del siglo XVI », *UNED Revista Signa*, 2015, n°24, p. 537-556, <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/14697/13112>>.

95 BATAILLON M., *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1937.

96 CAVILLAC M., *Gueux et marchands ...*, Bordeaux, éd. Bière, 1983.

97 Ajoutons-y une opposition aux privilèges nobiliaires comme chez Alonso de Barros dans ses *Proverbios morales* où il affirme : « Ni dio ser al que es señor / la sangre sino ventura » (770). Rappelons que Juan Luis Vives (1492-1540), considéré comme le premier à avoir proposé une organisation de l'assistance sociale des pauvres dans son *De subvenione pauperum. Sive de humanis necessitatibus*, fut lui aussi marqué par le tacitisme. Il affirma notamment : « todos somos humanos, todos estamos sujetos a la rueda de la fortuna, y todos corremos, en suma, una suerte común » (Livre I, Chap. IV). C'est ce qui est dit dans le *Guzmán*, « todos somos hombres », I, II, 2, p. 282-283. Voir ABELLAN José Luis, *Historia crítica del pensamiento español. La edad de Oro (siglo XVI)*. vol. 2, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, cap. VI, « La gran figura del Renacimiento filosófico: Juan L. Vives », p. 127-144 et FONTAN Antonio, *Príncipes y humanistas. Nebrija, Erasmo, Maquiavelo, Moro, Vives*,

fins dans un monde de périls où doit primer la « prudencia », soit la prudence et la sagesse. Comme le rappelle José Antonio Maravall : « La cultura barroca es un pragmatismo [...] ordenado por la prudencia »⁹⁸. Par ailleurs, le recours à la dissimulation n'est-il pas visible dans le choix d'une écriture picaresque oblique qui résiste, mais pas de façon frontale, à une époque de double censure, royale et inquisitoriale ?

Ce ne sont plus les valeurs de la culture chevaleresque qui priment, mais un discours bourgeois jusqu'ici « étouffé, réduit à rien alors qu'il souhaite être tout »⁹⁹ nous rappelle Jean Vilar. Ce chercheur a ainsi brillamment démontré comment les récits picaresques rejoignaient les textes socio-économiques de cette époque en évoquant « la saisie mentale de l'espace historique proche dans sa dimension sociologique »¹⁰⁰. Ces préoccupations réformatrices dans une société figée sont visibles dans les récits picaresques et notamment dans *El Guzmán* où il est affirmé : « El nombre sigue a el hombre »¹⁰¹. On comprend mieux dès lors pourquoi, dès les incipits de ces récits, on s'évertue à mettre en valeur des bâtards et des convertis, au sang que d'aucuns considèrent doublement indigne...

C'est désormais la valeur de l'argent qui compte comme le reconnaît Pablos dans le *Buscón* en évoquant « dineros, que es la sangre con que se ladran semejantes diamantes »¹⁰². Le *Dictionnaire* de Covarrubias confirme que les diamants ne peuvent se tailler

Madrid, Marcial-Pons, 2008 et MORENO GALLEGO Valentín, *La recepción hispana de Juan Luis Vives*, Valence, Biblioteca Valenciana (Colección Duque de Calabria), Generalitat Valenciana, 2006.

98 MARAVALL José Antonio, *La cultura del Barroco – Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, p. 140 : « la culture baroque est un pragmatisme [...] ordonné par la prudencia ».

99 VILAR Jean, « Discours pragmatique et discours picaresque », *Picaresque espagnole*, Montpellier, CERS, 1976, p. 37-55, (p. 50).

100 *Ibid.*, p. 43.

101 ALEMAN M., *Guzmán*, II, I, 2, p. 69 : « le nom suit l'homme ».

102 QUEVEDO F. de, *El Buscón*, III, 6, p. 255 : « l'argent qui est le sang avec lequel on taille les diamants ».

qu'avec un autre diamant et le sang chaud du bouc (représentation du diable)¹⁰³. Cette idée de l'association argent/sang qui réchauffe s'inscrit dans la lignée de la théorie des humeurs¹⁰⁴. Ainsi peut-on lire dans le *Guzmán* que « l'argent réchauffe le sang et le vivifie »¹⁰⁵. L'argent est en somme le nouveau sang ou plus exactement la nouvelle aspiration du sang et par la même la nouvelle source d'honneur et donc de reconnaissance. Cette nouvelle approche sociétale et mentale est clairement énoncée dans *Estebanillo González* qui dit que peu lui chaut que l'on rit de lui depuis qu'il mange¹⁰⁶.

De ce fait, quel que soit le métier, désormais, ce qui compte, c'est de gagner de l'argent sonnante et trébuchante, source d'une nouvelle reconnaissance qui ne passe plus par le sang, qu'il s'agisse de celui de la noblesse (bon sang) ou de l'origine religieuse (sang pur). Guzmán explique alors que ce qui peut encore « mettre au coin » un individu, c'est d'être pauvre¹⁰⁷. La frontière de la pureté et de l'impureté ne s'établit donc plus sur des critères liés aux d'origines ou au

103 *Covarrubias*, « Diamante: [...] con ningún instrumento se labra, si no es con otro diamante y con la sangre del cabrón, caliente ».

104 Laquelle réside dans l'équilibre entre des humeurs — sang, phlegme, bile jaune, bile noire — et des qualités physiques — chaud, froid, sec, humide — qui les accompagnent.

105 ALEMAN M., *Guzmán...*, I, III, 1, p. 377 : « Últimamente, pobreza es la del pobre y riqueza la del rico. Y así, donde bulle buena sangre y se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad que la muerte. Porque el dinero calienta la sangre y la vivifica; y así el que no lo tiene, es un cuerpo muerto que camina entre los vivos. No se puede hacer sin él alguna cosa en oportuno tiempo, ejecutar gusto ni tener cumplido deseo ».

106 *La vida de Estebanillo González...*, II, 7, p. 50 : « Mi gusto es mi honra y ande yo caliente y riase la gente; pues poco importa que mi padre se llame hogaza si yo me muero de hambre ».

107 ALEMAN M., *Guzmán...*, I, II, 4, p. 291 : « ¿Cómo queda el hombre discreto, noble, virtuoso, de claros principios, de juicio sosegado, cursado en materias, dueño verdadero de la cosa, que dejándola sin ella, se queda pobre, arrinconado, afligido y por ventura necesitado a hacer lo que no era suyo, por no incurrir en otra peor? ». On pense alors à l'aphorisme de Damasio de Frias dans le *Diálogo de la discreción* : « Il n'y a dans le monde que deux lignages : les riches et les pauvres », FRIAS D. cité par FERRERAS Jacqueline, *Les dialogues*

métier exercé, même lié au sang, mais en fonction de ceux qui ont de l'argent ou non, notamment en cette période de profonde crise économique où l'Espagne est un corps malade qu'il faut soigner.

*La contamination médicale ou du discours religieux
au discours médical, la laïcisation des discours*

Cette nouvelle approche idéologique — et les profonds changements du fonctionnement social¹⁰⁸ qui en découlent — se traduit par une autre façon de s'exprimer, laïcisée en quelque sorte, qui entérine la reconnaissance acquise par la médecine et les médecins dont le vocabulaire envahit — d'aucuns diraient contaminent — le corps social à tous les niveaux. José Antonio Maravall note à cet égard :

Hay un cambio — que podemos apuntar en la herencia del cristianismo medieval y del Renacimiento — en virtud del cual ese hombre con conciencia de crisis nos hace ver que ha venido a ser otra su actitud ante el acontecer que presencia, y que frente a la marcha adversa o favorable de las cosas no se reduce a una actitud pasiva, sino que postula una intervención. El modelo de este modo de comportarse procede seguramente del ejemplo de los médicos y cirujanos, y así se explica la preferencia que en el tiempo se tiene por el empleo de metáforas que se toman del lenguaje de la medicina y se explica igualmente que, con mucha frecuencia, los mismos escritores economistas y políticos — algunos de los cuales son médicos — hagan alusión a las técnicas curativas de la medicina, para sostener que otros

espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience, Paris, Didier, 1985, p. 820.

108 MARAVALL J. A., *La cultura del Barroco — Análisis de una estructura histórica*, p. 57 : « conciencia de malestar y de inquietud se acentúa en aquellos momentos en que comienzan a manifestarse trastornos graves en el funcionamiento social [...] ».

saberes semejantes se pueden alcanzar sobre las enfermedades de la sociedad¹⁰⁹.

Cette rémanence progressive de la médecine et des métiers médicaux se retrouve dans les récits picaresques. Présents en creux dans le *Lazarillo*, le corps médical et le vocabulaire attendant seront déjà bien plus présents dans le *Guzmán*. Lazare est en effet soigné non par un médecin officiel, mais par le mendiant aveugle qui s'avère être un plus grand connaisseur que Galien¹¹⁰ en lui prodiguant des soins à partir de prières et de vin :

Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían; para las que estaban de parto; para las que eran malcasadas, que sus maridos las quisiesen bien. Echaba pronósticos a las preñadas: si traía hijo o hija. Pues en caso de medicina decía que Galeno no supo la mitad que él para muela, desmayos, males de madre¹¹¹.

Guzmán rencontre pour sa part divers médecins, pas toujours honnêtes d'ailleurs. En tous les cas, on fait appel à eux de façon

109 *Ibid.*, p. 58 : « [...] Il y a un changement par rapport à l'héritage du christianisme médiéval et de la Renaissance [...] face à la crise dont il a conscience, l'homme ne reste plus passif [...] Le modèle de cette façon de se comporter provient assurément de l'exemple des médecins et des chirurgiens et s'explique dès lors la préférence que l'on a à cette époque pour l'emploi de métaphores qui recourent au langage de la médecine et le fait que très souvent ces auteurs économistes et politiques — parmi lesquels aussi des médecins — se réfèrent à des techniques de soin liées à la médecine pour résoudre les maux de la société. »

110 Galien (129 — vers 216), à la suite d'Hippocrate, a contribué au développement de la doctrine médicale de la théorie des humeurs.

111 *Lazare de Tormes...*, I, p. 26 : « Il prétendait connaître des prières ayant toutes sortes d'effets : pour des femmes qui ne parvenaient pas à avoir d'enfants, pour celles qui étaient en couches, pour celles qui étaient mal mariées, pour gagner l'amour de leur mari. Il annonçait aux femmes enceintes si elles allaient avoir un fils ou une fille. Bref, pour ce qui est de la médecine, il disait en savoir deux fois plus que Galien pour les maux de dents, pour ceux qui avaient mal au cœur et pour les maux de matrice ».

fréquente et rapide et les métaphores médicales sont fort nombreuses pour parler de ce corps social malade.

On ne saurait de surcroît manquer de rappeler combien le terme même de « picaro » qui a été introduit dans la littérature par Mateo Alemán est en fait lui aussi redevable à la médecine et à ses amis médecins dont le fameux Miguel de Giginta (1534-1588) qui l'emploie en s'intéressant à l'aide à apporter aux pauvres et par le biais de laquelle il lui importe de distinguer entre vrais et faux pauvres, cette seconde expression renvoyant aux picaros, pour instituer ses fameuses « maisons de miséricorde »¹¹². On ne sera pas surpris dès lors de la ressemblance entre le concept alémanien de l'atalayisme et un ouvrage de Miguel de Giginta, à savoir *Atalaya de la caridad/ Vigie de la charité* qui date de 1587.

Le récit d'*Estebanillo González*, que presque un siècle sépare du *Lazarillo*, fait pour sa part maintes fois référence à des médecins et à des chirurgiens. Ce dernier métier est d'ailleurs plusieurs fois occupé par Estebanillo et avec beaucoup d'écoulements sanguins comme on l'a montré plus avant et Estebanillo réclame à maintes reprises les soins de ces praticiens. Apparaissent de surcroît dans ce récit de 1646 : hôpitaux, infirmiers, cure, etc., soit une véritable structure médicale reconnue et active.

En revanche, ce monde médical est moins visible dans le *Buscón* puisque l'idéologie de son auteur, noble et vieux chrétien, s'oppose à la nouvelle approche sociétale que suppose la prégnance du médical. Ainsi, l'on n'appelle le médecin chez Cabra que lorsqu'il est trop tard¹¹³ et donc on ne peut voir de ce dernier que sa réduction au sté-

112 GIGINTA Miguel de, *Tratado del remedio de pobres* (1579). Voir également PÉREZ DE HERRERA Cristóbal, *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos: y de la fundación y principio de los albergues de estos Reinos y amparo de la milicia dellos* (1598). Voir aussi MAZA ZORRILLA Elena, *Pobreza y asistencia social en España, siglos XVI al XX. Aproximación histórica*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.

113 QUEVEDO F., *El Buscón...*, I, 3, p. 127-128 : « Cabra, por no gastar, detuvo el llamar medico hasta que ya él pedía confesión más que otra cosa. Llamó entonces un platicante, el cual le tomó el pulso y dijo que el hambre le había ganado por la mano en matar aquel hombre ».

réotype de son inutilité. De même, pour la convalescence de Pablos et de don Diego après leur séjour chez le ladre Cabra, les médecins sont d'abord présentés comme dépendants, voire passifs¹¹⁴ et leurs remèdes peuvent prêter à sourire¹¹⁵. Une fois ses espoirs de noble mariage définitivement déçus, Pablos est soigné par un barbier et une pseudo-sorcière du même type que sa mère, preuve s'il en fallait du refus de Francisco de Quevedo non seulement de tout espoir de réussite sociale pour les gueux, mais aussi d'accorder une place importante au monde médical.

Il n'empêche que les récits picaresques présentent un nouveau type de héros qui n'est plus « héraut »¹¹⁶ mais héros de la marge et qui peut faire penser au *trickster*, personnage ambivalent, rusé dont on rit des échecs et des humiliations et qui fait bénéficier les hommes de sa médecine. Ainsi est-il aussi celui qui rompt le tabou du sang¹¹⁷. Le picaro, *borderline* comme lui, se fait barbier et chirurgien, à défaut de pouvoir être médecin, métier qui a désormais pris une voie moins manuelle et, ce faisant, qui transcende le tabou du sang tant physique que symbolique via les avancées médicales¹¹⁸ de l'époque, comme la découverte de la circulation sanguine en 1628, remettant dès lors en cause l'ordre social traditionnel. Les avancées médicales participent donc à questionner (voire à subvertir ?) les approches idéologiques et philosophiques traditionnelles, comme la vision empédocléenne¹¹⁹

114 *Ibid.*, I, 4, p. 130 : « Trajeron médicos y mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas ».

115 *Ibid.*, I, 4, p. 131 : « Mandaron los doctores que por nueve días, no hablase nadie recio en nuestro aposento porque, como estaban güecos los estómagos, sonaba en ellos el eco de cualquiera palabra ».

116 HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF (Ecriture), 1984, chapitre 2 : « Héros, héraut, hiérarchies ».

117 LEVI MAKARIUS Laura, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974.

118 MARAVALL J. A., *La cultura del Barroco...*, p. 147 : « El modelo más aproximado para referir a él un posible sistema del saber de las cosas humanas de tipo barroco es el de la medicina, que trata también de los hombres y en cuyo campo, pese a la supervivencia de una simbología tradicional, se ha producido un gran avance hacia su constitución científica ».

119 Empédocle, philosophe grec (495 av. J. C. – 430 av. J. C.).

qui influença beaucoup Aristote¹²⁰ et selon laquelle on croyait que c'était par le sang que les êtres humains pensaient. Désormais, la vision sacrée, voire sacralisée du sang — avec ses tabous — ne prévaut plus. Demeure toutefois l'espoir, utopique, car non encore réalisé, d'une reconnaissance socio-politique rédemptrice.

En définitive, si « la société médiévale a surmonté le tabou vérotestamentaire du sang et fait du sang du Christ *veneficus* [...] une thériaque rédemptrice »¹²¹, la société moderne a continué à véhiculer divers rejets liés au sang, avec en Espagne une connotation religieuse et raciale supplémentaire, source d'ostracisme pour les nouveaux chrétiens. Les métiers et leurs représentations sont alors de précieux outils de perception des mentalités puisqu'ils convoquent les préjugés et les rejets tenaces qui subissent toutefois l'influence des évolutions religieuses, philosophiques, politiques et scientifiques. Héros en tension¹²² entre centre et marge, les picaros exercent, tout comme leurs parents, divers métiers qui seront jugés de moins en moins illicites du fait du passage d'une vision sacralisée à une approche plus laïcisée, nourrie notamment de la prégnance de l'apport médical et de la nouvelle valeur accordée à l'argent et non plus au sang ou au rang.

Il n'empêche que l'appétence pour le vin, récurrente dans le genre picaresque, semble souligner une aspiration à une transsubstantiation symbolique. Les récits picaresques, nourris d'érasmisme, de tacitisme et de discours médicaux qui invitent à soigner le corps malade d'une société espagnole divisée et sclérosée¹²³ véhiculent alors une quête symbolique et utopique, généralement présentée de façon oblique, d'une reconnaissance socio-politique qui ne passerait

120 ARISTOTE, *De l'âme*, I, 2, 404 b11-12. Soit un flux mobile qui irrigue l'ensemble du corps humain, avec le mélange des quatre éléments dans le sang.

121 COLLARD Franck, « Le poison et le sang dans la culture médiévale », *Médiévales* 60, printemps 2011, p. 129-156 (p. 156).

122 Voir l'introduction de mon ouvrage *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*.

123 MARAVALL J. A., *La cultura del Barroco...*, p. 77.

désormais plus par le rejet du sang caractéristique de « l'Espagne des refus »¹²⁴ évoquée par Pierre Chaunu. Le picaresco qui s'exprime généralement à la première personne du singulier ne montre-t-il pas les forces libératrices possibles de l'existence personnelle ?

On considère à l'instar de Joseph Pérez que l'on ne peut pas dresser un tableau de l'Espagne du Siècle d'or à la seule lecture des récits picaresques qui sont des illusions réalistes. En revanche, l'étude de ces œuvres de fiction — et notamment les représentations des métiers qui y sont proposés — peut permettre une meilleure compréhension des typologies mentales et des évolutions de la société espagnole. En somme, « l'historien de la société a beaucoup à apprendre de l'histoire littéraire lorsque celle-ci s'efforce de découvrir les formes de sensibilité, la psychologie collective et l'idéologie qui nourrissent les œuvres et les unissent à leur temps »¹²⁵.

124 CHAUNU Pierre, *L'Espagne de Charles Quint*, Paris, Sedes, 1973.

125 PEREZ Joseph, « Littérature et société dans l'Espagne du Siècle d'or », *Bulletin hispanique*, volume 70, n°3, 1968, p. 458-467 (p. 458).

LE VISIBLE ET L'INVISIBLE :
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA REPRÉSENTATION DU SANG
DANS LES DEUX *BOUCHERIES* D'ANNIBALE CARRACCI

Ismène COTENSIN
IHRIM (UMR 5317)
Université Jean Moulin — Lyon 3

« Aussi pur qu'impur, aussi sain que malsain, signe de vie aussi bien qu'annonciateur de mort, de tuerie, [le sang] coule et s'écoule sans que jamais il puisse être définitivement classé d'un côté ou de l'autre »¹. On ne saurait mieux résumer toute l'ambiguïté, l'instabilité taxinomique du sang. En peinture, représenter le fluide corporel qu'est le sang ne va pas de soi. Lorsque l'on observe les deux tableaux intitulés *La Bottega del macellaio*², peints par Annibale Carracci à la fin du XVI^e siècle, l'on est frappé par l'absence de sang sur les mains, les tabliers, et les instruments des bouchers. Les carcasses de viande qui sont suspendues à des crochets laissent tout juste deviner, dans leurs entrailles, des traces de sang séché. Le peintre fait pénétrer le spectateur à l'intérieur d'un local de boucher telles que ces échoppes existaient dans la ville de Bologne. Aux côtés de ses aînés, Vincenzo Campi et Bartolomeo Passerotti, Carracci manifeste un intérêt pour la représentation de scène de préparation ou de consommation

1 FARGE Arlette, « Signe de vie, risque de mort. Essai sur le sang et la ville au XVIII^e siècle », *Urbis*, n°2, décembre 1979, p. XV.

2 CARRACCI Annibale, *La bottega del macellaio*, vers 1582, huile sur toile, 59,7 x 71 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum : <<https://kimbellart.org/collection/ap-198008>> (consulté le 11/01/24) ; *La bottega del macellaio*, 1582-1583, huile sur toile, 190 x 272 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery : <<https://www.chch.ox.ac.uk/visit/picture-gallery/our-collections>> (consulté le 11/01/24).

d'aliments. Ainsi assistons-nous à un moment unique dans la peinture italienne : durant une période limitée dans le temps — une dizaine d'années entre 1570 et 1585 —, sur un territoire géographique circonscrit, Bologne, trois tableaux représentant l'intérieur d'une boucherie et montrant des professionnels affairés dans leurs tâches quotidiennes, sont réalisés. Le premier par Passerotti, les deux suivants par Carracci.

Le sang, plus précisément sa représentation — ou sa non-représentation — semble cristalliser bon nombre de questions qui naissent de l'analyse des tableaux de l'artiste bolognaise. En premier lieu, pourquoi Annibale Carracci, fils de tailleur mais neveu de boucher, peint ce type de tableau ? Le métier de boucher est en effet décrié car associé à celui de bourreau. Le raccourci est facile, car il se justifie par le sang que font couler le boucher et le bourreau, qui mettent ainsi à mort des animaux ou des hommes. Toutefois, la corporation des bouchers jouit, à Bologne, d'une considération certaine et d'un pouvoir économique non négligeable. L'une des principales chapelles de la cathédrale de Bologne n'est-elle pas celle des bouchers ? Par ailleurs, la définition même du sang fluctue au gré des valeurs positives ou négatives qu'on lui attribue. Des couples antithétiques se dessinent, tels que vie/mort, propre/sale, pur/impur. Dans une logique tout aussi binaire, la question de sa visibilité ou de son invisibilité semble bien être le catalyseur de l'ambivalence du sang. Enfin, au-delà de la question de la définition et du statut de ce que l'on nomme en peinture la scène de genre, les deux tableaux d'Annibale Carracci — que nous nommerons *Bougeries*, par commodité — nous informent aussi de ce qui se joue dans la révolution picturale dont le jeune artiste est l'instigateur, à l'époque où le Maniérisme touche à sa fin et où les artistes italiens sont censés respecter ce que les décrets tridentins stipulent en matière d'art.

Le boucher exerce, aux yeux de la société des XVI^e-XVII^e siècles, un métier à la marge, dénigré, méprisé, alors qu'il est paradoxalement reconnu comme indispensable à la vie civile et au dynamisme économique de la ville. Dans la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, publié en 1585, et qui est une sorte de somme encyclopédique qui entend recenser les différentes professions existantes, Tomaso Garzoni reconnaît que celle de boucher est indispensable,

mais, que les bouchers sont critiquables, et même condamnables pour bien des raisons. Il établit une sorte de lien historique entre le métier de boucher et le sacrifice primitif d'une bête à Dieu, sous-entendant que le sang sacrificiel de l'animal, même s'il est versé comme une offrande à Dieu, est impur. Puis il dresse la liste, non sans humour, des divers reproches et critiques que l'on peut adresser à la profession. Entre autres, il cite la mauvaise qualité de la viande vendue, la tricherie sur le poids et donc sur le prix de celle-là. Parmi les instruments nécessaires au boucher, Garzoni mentionne les crochets, les masses et le couteau. C'est au moyen de ce dernier objet-outil que la saignée est effectuée et que surgit l'analogie avec une autre profession, elle aussi marginalisée et méprisée, celle du bourreau. Les bouchers, comme les bourreaux, tuent des animaux ou des hommes qui sont à leur merci, qui ne peuvent donc pas se défendre. Il semblerait même que faire couler le sang, qu'il soit humain ou animal, ait un effet moral sur les hommes dont c'est l'activité. Le bourreau, tel que Garzoni le dépeint, est tel une bête sauvage qui vit loin du commerce des hommes et qui est destiné à mourir lui aussi sur l'échafaud.

La scène de boucherie, considérée comme une sous-catégorie des scènes de genre représentant marchés, cuisines, repas, naît dans l'Italie septentrionale, autour des années 1570-1580. Deux villes sont concernées : Crémone avec Vincenzo Campi, et Bologne avec Bartolomeo Passerotti et Annibale Carracci, qui fut l'élève de ce dernier durant une courte année. L'espace géographique et l'arc temporel sont assez limités, ce qui rend ce moment artistique si singulier dans l'histoire de l'art italien. Chronologiquement, Campi et Passerotti sont nettement plus âgés qu'Annibale et terminent de produire leurs scènes de marché ou de boucherie au moment où ce dernier commence les siennes. Campi et Passerotti ont principalement été influencés par deux peintres flamands, Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer³, actifs dès les années 1550 et connus pour

3 BEUCKELAER Joachim, *La boutique du boucher*, 1568, huile sur toile, 155 x 214 cm, Napoli, Museo di Capodimonte : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_beuckelaer_bottega_del_macellaio,_1568,_Q662,_01.JPG>

leurs tableaux très réalistes mettant en scène des étals de nourriture. Passerotti et Carracci ont vu des toiles de Beuckelaer dans la collection Farnèse, à Parme, où tous deux séjournent à quelques années d'écart. Ils réalisent le même type de tableau, à moins de cinq ans d'intervalle : la *Boucherie* de Passerotti⁴ aurait été réalisée aux alentours de 1577, tandis qu'Annibale Carracci peint la première, dite la petite *Boucherie* en raison de son format, vers 1582, et la seconde, dite la grande *Boucherie*, entre 1582 et 1583.

Ce n'est pas un hasard si ces scènes de boucheries naissent à Bologne. À la fin du XVI^e siècle, la cité jouit, depuis quelques siècles, de la réputation d'être une ville riche en ressources alimentaires. Le poète burlesque Teofilo Folengo se fait le porte-parole des idées reçues qui circulent à propos des grandes villes du nord de la Péninsule. Dans le *Baldus* (1517), Bologne est associée aux bœufs qu'elle engraisse et qui finiront inmanquablement dans les assiettes⁵. La bonne réputation de la ville tient donc à sa capacité à bien nourrir, et en quantité, ses habitants mais aussi ses hôtes. Les boucheries s'insèrent dans ce tissu économique-alimentaire et participent à la

(consulté le 11/01/24) ; *Marché aux poissons*, 1570, huile sur toile, 155 x 214 cm, Napoli, Museo di Capodimonte : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mercato_del_pesce,_Joachim_Beuckelaer_002.JPG> (consulté le 11/01/24).

4 PASSEROTTI Bartolomeo, *Boucherie*, vers 1577, huile sur toile, 112 x 152 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini : <https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Passerotti_-_The_Butcher%27s_Shop_-_WGA17071.jpg> (consulté le 11/01/24).

5 « Molta lana ha Verona dai pastori, / E Brescia ferro assai scavando il monte, / Bergamo genti con il gozzo in fuori ; / [...] Dà Piacenza formaggio al mondo intero ; / Cocomeri e melloni ha Parma rari ; [...] Sono i fagiuoli ai Cremonesi cari. / [...] Vanno a bizzateffe in Bologna i dottori, / E vi si veggon tondi e grassi bovi. », FOLENGO Teofilo, *Maccheronee dieci di Merlin Coccajo, tradotte in ottave vulgari da Jacopo Landoni Ravennate*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1819, p. 38. Voir aussi l'édition bilingue italien/français, FOLENGO T., *Baldus*, texte critique, introduction et notes de CHIESA Mario, essai de PAOLI Ugo Enrico, traduction de GENOT Gérard et LARIVAILLE Paul, Paris, Les belles Lettres, 2004, 2 tomes.

richesse de la ville. *L'Arte dei beccai*⁶, la corporation des bouchers qui existe à Bologne depuis le XIII^e siècle, joue un rôle important au sein de la cité. Pourtant, s'ils sont puissants et riches, les bouchers sont toujours en proie à la suspicion et au mépris, précisément à cause du tabou du sang, mais aussi parce qu'ils ont la réputation d'être malhonnêtes.

Les deux *Bougeries* peintes par Annibale Carracci constituent comme une parenthèse de jeunesse dans sa carrière, des œuvres périphériques, eu égard, en particulier, aux célèbres fresques de la Galerie du Palais Farnèse à Rome. Elles se rapprochent, en raison de la thématique abordée (la nourriture), de deux autres tableaux réalisés durant la même période : *Le Mangeur de haricots* et *Le buveur*⁷. On parle donc d'un moment relativement court, durant lequel Annibale produit des peintures de genre, scènes de boucherie ou de repas, en même temps qu'il réalise des tableaux religieux. Son départ pour Rome, en 1595, alors que le cardinal Farnèse l'invite à sa cour, met fin à sa production de genre, et clôt ainsi sa courte irruption dans ce type de peinture en Italie. Il semblerait que la première *Boucherie* ait été réalisée à l'initiative personnelle d'Annibale, très probablement en regard de la *Boucherie* de son maître Passerotti. Elle présente en effet de nombreuses ressemblances avec celle de son ancien maître, et l'on peut comprendre pourquoi celui-ci a accusé son ancien élève de l'avoir copié. Cette petite *Boucherie* a certainement valu à Annibale Carracci la commande, sur le même sujet, d'un autre tableau, mais aux dimensions plus grandes.

La première *Boucherie* met en scène deux bouchers debout, à l'intérieur de leur boutique, devant leur comptoir, encadrés par deux grosses poutres. Sur la gauche, d'un croc enfoncé dans le pilier, pend une moitié de veau avec ses entrailles ; il vient sûrement d'être

6 FANTI Mario, *I macellai bolognesi*, Bologna, Sindacato Esercenti Macellerie, 1980, p. 10.

7 CARRACCI A., *Le mangeur de haricots*, vers 1583-1584, huile sur toile, 57 x 68 cm, Roma, Galleria Colonna : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_The_Bean eater.jpg> (consulté le 11/01/24) ; *Le Buveur*, vers 1582, Oxford, Christ Church Picture Gallery : <<https://artuk.org/discover/artworks/a-boy-drinking-229179>> (consulté le 11/01/24).

écorché car du sang s'en écoule encore. À droite, à un autre croc, est suspendu par la patte un agneau entier, écorché et vidé. Dessous, on voit le billot avec une hache et un pied de veau récemment coupé. Au sol, la tête d'une brebis. Au centre, sur le comptoir, plusieurs côtes de veau sont alignées, tandis que des crocs de la seconde poutre pendent plusieurs morceaux de veau et l'épaule de mouton que montre le boucher. L'espace est géométriquement bien défini, là où le tableau de Passerotti était plutôt déséquilibré. En effet, le pilier de gauche et le billot de droite impriment un mouvement sur lequel le reste vient s'aligner : les bouchers sont debout, et les morceaux de viande pendent, selon des lignes droites. Ce travail sur les lignes se retrouve dans la grande *Boucherie*, dont la composition est plus complexe. Ce tableau présente les quatre phases principales du travail en boucherie. Si l'on part du centre de la composition, et que l'on dessine une ellipse ascendante qui va de la droite vers la gauche, on assiste ainsi au tout premier plan à la mise à mort d'un animal (un bouc), puis à la suspension d'une moitié de veau écorchée par un second boucher, aux côtés d'un agneau également dépouillé de sa peau, qui rappelle le même agneau suspendu par la même patte, à la même poutre, de la petite *Boucherie*. Le troisième temps est celui de la préparation de la viande à la vente : le boucher qui se trouve au second plan, derrière le comptoir, saisit le rameau d'un petit bouquet de branches de saule attaché à la seconde poutre ; il va y accrocher les morceaux de viande que la vieille femme vient lui acheter. Pour finir, le quatrième et dernier boucher sur lequel se clôt la scène est au premier plan. Il porte, attachés à sa ceinture, un couteau dans sa gaine ainsi qu'une pierre à aiguiser. Il est représenté en train de peser sur sa balance romaine la viande que le hallebardier, à gauche, s'apprête à régler. Finalement, ce que montre cette grande *Boucherie*, c'est bien l'endroit où les bêtes sont abattues et vendues. Reprenant l'opposition homme vivant/animal mort, chère à Joachim Beuckelaer, Annibale renforce cette antinomie par la mise en scène du passage, pour l'animal, de l'état d'être vivant à celui de bête morte, qui va ensuite être transformée en viande, soit en denrée consommable. Mais la mise à mort du bouc, sur le point d'être effectuée par le jeune boucher agenouillé, n'est pas montrée dans son action : le bouc est encore vivant, le sang n'a pas encore coulé, le seau censé le recueillir est au fond du tableau,

derrière l'étal. Il n'y a pratiquement aucune trace de sang : même les taches qui apparaissaient sur la bête écorchée de la petite *Boucherie* ont disparu. Annibale Carracci fait donc le choix de représenter une boutique de boucher étrangement propre. L'artiste a peint avec force détails les différents stades de transformation de l'animal en viande, les étapes qui font passer du vivant humoral, chaud et moite, à la viande ferme et fraîche. La boucherie est un lieu de transformation du souillé au propre, un lieu où coule le sang, mais les bouchers ont les mains propres, blanches, leurs tabliers et leurs couteaux sont tout aussi immaculés⁸. La trivialité du sang est ainsi rejetée, alors que la profession de boucher n'est pas dénigrée par le peintre, comme elle pouvait l'être dans le tableau de son maître — les deux bouchers semblent être contaminés par la trivialité et l'aspect sale de la viande qui les entoure. L'obscénité des gestes des bouchers de Passerotti est remplacée, chez Carracci, par des gestes précis, techniques, professionnels en somme.

Le sang, ce liquide vital, est invisible car contenu secrètement dans le corps qu'il anime. Dès lors, saigner une bête, ôter son sang, c'est ôter la vie même. La saignée est devenue la condition indispensable pour qu'une viande puisse être préparée pour la boucherie, puis être vendue et consommée. Les motifs sont principalement hygiéniques mais ils se doublent de motifs culturels, dont celui qui consiste à croire que la viande non saignée pourrit⁹. La saignée permet la séparation entre le corps et le sang, entre le chaud et l'humide d'un côté, entre le sec et le froid de l'autre. La viande n'est alors ni l'animal ni son cadavre, elle est le résultat de la mise à mort par la saignée. La carcasse obtenue est une denrée consommable, une substance totalement séparée désormais du corps vivant dont elle provient. Le corollaire de la saignée est donc l'exposition, la visibilité

8 Cela renvoie toutefois à une réalité historique : les bouchers mettaient un point d'honneur à avoir du linge propre, donc blanc. Un bon boucher faisait en sorte que les linges qui servaient à éponger les carcasses soient régulièrement changés et qu'ils soient parfaitement propres. Voir l'étude de VIALLES Noélie, *Le sang et la chair : les abattoirs des pays de l'Adour*, Paris, Édition de la Maison des sciences et de l'homme, 1987.

9 Voir le chapitre « Le sang versé » in VIALLES N., *Le sang...*, p. 79-86.

de ce sang, qui était alors invisible, car caché dans le corps. Nous sommes donc face à un paradoxe : en rendant le corps de l'animal exsangue, le boucher rend le sang visible. Bien plus, en montrant ce liquide vital, en exposant la vie en quelque sorte, il donne la mort.

En peinture, se pose la question de la façon dont le sang, ainsi que d'autres fluides corporels, peuvent être représentés. Dans *L'esthétique des fluides*, Frédéric Cousinié classe ces différents fluides dans la catégorie des « objets-limites », ceux qui se prêtent difficilement à la représentation picturale, et ce pour des raisons variables¹⁰. L'artiste se heurte à des difficultés d'ordre culturel, idéologique, et religieux qui reviennent à s'interroger sur le statut du sang représenté. Est-il légitime, en somme, de représenter le sang vulgaire, trivial, des bêtes de boucherie, alors que la tradition veut que le seul sang que l'on est en droit d'exhiber est le Précieux Sang, ou son dérivé, le sang des martyrs ? Si le sang animal est si peu présent dans les tableaux de Carracci, de Passerotti, ou des peintres flamands, c'est parce que le seul sang que l'on peut montrer, c'est le sang pur, le sang sacré. Dans le contexte historico-religieux de la Contre-Réforme la tradition de l'*ostentio vulnerum* et de l'*arma Christi* traverse toute la peinture religieuse. Il convient d'exhiber les plaies du Christ ainsi que les instruments de la Passion. Les derniers décrets du Concile de Trente, en décembre 1563, soulignent que les images peintes ou sculptées doivent inciter à la piété. Dans les représentations de martyres de saints ou du Christ souffrant, l'artiste doit montrer toute l'horreur de la scène. Or, l'exhibition du sang du Christ ou des martyrs est très variable dans la peinture italienne de la seconde moitié du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle. On trouve à la fois des tableaux qui montrent le sang qui a coulé, dont il reste des traces, voire qui coule encore, et d'autres, au contraire, qui présentent des scènes immaculées¹¹. Le cas du tableau d'autel que Passerotti a peint, dans les années

10 COUSINIÉ Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Félin, 2011, p. 11-12.

11 Voir par exemple CARRACCI A., *Pietà*, vers 1603, huile sur cuivre, 41 x 60,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum : <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/445>> (consulté le 11/01/24).

1570, pour la chapelle des bouchers de la cathédrale San Petronio, à Bologne, est particulièrement intéressant. Il y représente la *Madone en gloire avec saint Pétrone, saint Dominique et saint Pierre martyr*¹². L'un des bourreaux de saint Pierre de Vérone égorge le saint, de la même façon que le boucher pratique la saignée à la jugulaire de la bête qu'il met à mort. Le sang jaillit de la gorge du saint et se répand en deux ruisseaux. Le sang, que Passerotti s'autorise à faire couler sur la toile, est donc bien le sang sacré du martyr, et non le sang trivial des animaux de boucherie. Cette différence fondamentale permet au peintre de proposer une analogie entre l'acte des bourreaux et les gestes techniques des bouchers. En respectant l'iconographie traditionnelle de la scène de martyr et les codes qu'elle véhicule, Passerotti fait allusion, au sein même de leur chapelle, à l'activité professionnelle et au geste technique des bouchers.

Ainsi, Passerotti et Carracci sont à la fois les auteurs de tableaux religieux répondant aux critères post-tridentins, mais aussi ceux qui font entrer le spectateur à l'intérieur d'une boucherie. Les dates de réalisations de ces différents tableaux indiquent que tous deux produisent des peintures de genre en même temps qu'ils peignent ces scènes de martyr, de crucifixion, ou de déploration sur le corps du Christ. La boucherie est un lieu de transformation du sale (le souillé est associé à la moiteur, la chaleur, les humeurs, qu'il faut sans cesse nettoyer) en propre (l'inerte, l'exsangue), mais on note un refus, de la part des artistes, de la visualisation du sang. Les gestes techniques des bouchers sont représentés, mais dans une atmosphère aseptisée, immaculée, car il s'agit de montrer la vie et non la mort, un corps de métier dans ses actes et gestes quotidiens. Le sang animal ne coule pas, il n'est visible que dans l'intériorité des corps découpés, ouverts, et exhibés de façon presque obscène. On voit de la viande rouge avec les nerfs et les parties grasses. Annibale Carracci montre et peint cette

12 PASSEROTTI B., *Madone en gloire avec saint Pétrone, saint Dominique et saint Pierre martyr*, vers 1570-1575, Bologne, Basilica San Petronio : <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Madonna_in_gloria_con_san_Petronio,_san_Domenico_e_martirio_di_san_Pietro_da_Verona_-_Passarotti.jpg> (consulté le 11/01/24).

chair animale en utilisant le rouge et l'incarnat, cette couleur vive entre le rose et le rouge, qui rappelle précisément celle de la chair.

L'hypothèse que nous formulons est donc que l'ellipse du fluide sang, conçu dans sa liquidité et son écoulement, est le signe que la peinture d'Annibale s'inscrit dans une volonté de peindre le vivant. Ces deux scènes de boucherie marquent une étape fondamentale dans la carrière du jeune artiste, dont la peinture n'a pas encore évolué vers le versant classique, dont la décoration du Palais Farnèse demeure la représentation la plus grandiose. En choisissant de représenter des bouchers dans leur boutique, accomplissant des gestes quotidiens, Carracci signifie qu'il entend rétablir ce lien entre la peinture et ce vivant que la peinture maniériste avait totalement délaissé¹³. Cette réalité, d'autres peintres l'avait représentée avant lui — les artistes flamands, Campi et bien sûr Passerotti —, mais ils l'avaient fait en raillant cette profession, par le biais d'une mise en scène comique et de certaines attitudes ou mimiques grotesques des bouchers. Cette attention au vivant inclut paradoxalement l'absence de respect des conventions sociales qui instaurent un rapport entre ce qui est propre et ce qui est sale ; les bouchers devraient, selon la figuration typique de leur habillement, et pour rendre compte de la réalité sanglante de leur métier, avoir un tablier sale, taché de sang. Or il n'en est rien. Bien plus, en raison de cette blancheur immaculée de leurs vêtements, on ne peut repérer des différences d'ordre hiérarchique entre les bouchers, les garçons-bouchers, et leurs clients. Dans la grande *Boucherie*, un des garçons qui pend la moitié de veau porte une chemise gris-vert, mais son col est blanc, comme son tablier. Le garçon qui égorge le bouc est vêtu d'une chemise blanche et d'un gilet du même rouge que celui de la chemise du garde suisse. Enfin, le blanc de la chemise des deux bouchers coiffés de béret est légèrement plus foncé que celui de leurs tabliers, mais il est dans les mêmes tons que celui de l'écharpe que la vieille femme porte autour de sa tête et de son cou.

13 Voir BENATI Daniele, *Annibale Carracci e il vero*, Milano, Electa, 2006 ; et « Sull'idea del 'vero' in Annibale Carracci », in *Les Carracci, l'autre voie de la modernité*, Paris, Art Italies n°22, 2016.

Peindre le vivant, pour Annibale, c'est peindre ce qui est doté de la vie, la matière qui est parcourue par le souffle vital, par le fluide vital, le sang. Dans l'Académie qu'il a fondée à Bologne avec son frère et son cousin, on travaille d'après nature, en dessinant des animaux vivants, des nus masculins et féminins. Or que montrent les deux *Boucheries*, et particulièrement la grande ? Des professionnels effectuant des gestes techniques, propres à la pratique de leur métier. Plus spécifiquement, dans la grande *Boucherie*, Annibale focalise son attention sur la pesée de la viande. Rappelons ce que Garzoni écrit dans sa *Piazza universale* : les bouchers sont régulièrement accusés de fraude sur le poids de la viande vendue. Pour tenter de contrôler les prix, les autorités de Bologne ont, à plusieurs reprises, imposé un prix politique à la viande, pour lutter contre le marché noir et cette pratique de prix fluctuants selon le poids. Des contrôleurs, appelés *ripesatori*, ou *appesatori*, étaient chargés de vérifier, sur leur propre balance, le poids de la viande vendue au client, et de contrôler que son prix correspondait bien au prix officiel que les bouchers étaient contraints d'afficher dans leur boutique¹⁴. Cette liste des tarifs est bien visible dans le tableau : en haut à droite sur la poutre. Annibale était certainement au fait des enjeux de la pesée de la viande, étant le neveu et le cousin de bouchers. Il place cette pesée au centre de sa composition puisqu'il charge le boucher le plus âgé, sûrement le propriétaire de la boutique, de cette opération, tandis que l'autre boucher, derrière le comptoir, prépare la viande pour la vieille femme. Le garde suisse observe scrupuleusement le boucher qui pèse son morceau de viande : tout en cherchant de quoi payer, il ne quitte pas des yeux la balance. La pesée cristallise ainsi les soupçons, souvent avérés, à l'égard de la profession. Elle intéresse particulièrement Annibale, car, parmi les dessins qu'il voulait rassembler pour son ouvrage consacré aux *Arti di Bologna*¹⁵, l'un d'eux s'intitule

14 Voir FANTI M., *I Macellai...*, p. 140-146 et DICKERSON III C.D., *Raw Painting: The Butcher's shop by Annibale Carracci*, Kimbell Art Museum, Fort North, distributed by Yale University Press, 2010, p. 39-41.

15 Recueil de dessins représentant divers vendeurs ambulants et artisans de Bologne. *Diverse figure al numero di ottanta, diseguate di penna nell'hore di*

L'extraordinaire de viande. Souvent interprété comme mettant en scène un repeseur (*ripesatore*) qu'une acheteuse vient prévenir d'une fraude¹⁶, on peut aussi le lire différemment : le jeune homme pourrait être un boucher tentant de vendre en cachette de la viande, qu'il dissimule sous sa cape. L'on retient surtout que l'action de peser, suspendre, et même découper la viande, intéresse tout particulièrement Annibale, comme le montre plusieurs autres dessins. D'abord, les deux dessins préparatoires à la grande *Boucherie*¹⁷, puis cet autre dessin des *Arti di Bologna* représentant un écorcheur d'agneau, où l'artiste focalise son attention sur les couteaux du boucher, et ce geste technique de l'affutage, qui précède la découpe.

Le couteau finit par devenir une synecdoque, l'objet dans lequel se concentre et se cristallise l'essence même de la profession. Si l'on regarde cette fois-ci la petite *Boucherie*, le geste qui est au centre de la composition est bien celui du boucher mettant la main sur son couteau, soit pour le ranger, soit pour le sortir de son fourreau. La signification de son geste fait débat. Roberto Zapperi en propose une lecture sociale : le boucher dégainerait son couteau de même qu'un noble dégaine son épée pour sauver son honneur. Et de conclure : « Assimiler ce geste à celui d'un boucher qui dégaine son couteau, c'était attribuer au boucher une dignité qu'il pouvait difficilement acquérir par lui-même »¹⁸. Cette lecture, qui vise donc à voir dans la petite *Boucherie* une volonté, de la part d'Annibale, d'ennoblissement de la profession de son oncle, en opposition à la scène

ricreazione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino, Roma, Stamperia di Ludovico Grignani, 1646, Paris, BNF, département Estampes et photographie.

16 ZAPPERI Roberto, *Annibale Carracci : portrait de l'artiste en jeune homme*, traduit de l'italien par MAIRE VIGUEUR Marie-Ange, Aix-en-Provence, Alinea, p. 67.

17 *Boucher pesant de la viande*, vers 1582-1583, craie rouge sur papier beige, 27,8 x 17 cm, Windsor, The Royal Collection, et *Boucher soulevant une carcasse d'animal*, verso du précédent dessin, craie noire et encre noire à la plume : <<https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/902215/butchers-shop>> (consulté le 11/01/24).

18 ZAPPERI R., *Annibale Carracci...*, p. 61.

comico-obscène de Passerotti, est nuancée par Valérie Boudier, qui propose plutôt que le boucher rengaine son instrument. Elle effectue un rapprochement convaincant avec le *Marché aux viandes* de Beuckelaer. L'étui de cuir contenant les couteaux est fondamental dans la composition de l'artiste flamand : il est l'élément qui permet la jonction entre le boucher et les viandes qui l'encadrent¹⁹. Le couteau est l'instrument essentiel du boucher, car c'est par lui que s'opère la saignée, l'acte qui rend visible ce sang jusqu'alors invisible, et qui par là même donne la mort et entame le processus qui transforme l'animal en nourriture carnée. Bien plus, le couteau sert à la découpe et au désossage. Il est l'outil par excellence, celui qui est indispensable aux différents moments de l'abattage. Notons pour finir qu'aujourd'hui, l'on saigne toujours au couteau dans les abattoirs modernes, en sectionnant les vaisseaux du cou, d'un seul côté, ou des deux²⁰. Les méthodes de mise à mort ont conservé ce moment de la saignée, celui où a lieu la séparation la plus totale entre le corps et le sang.

Ainsi, en représentant, dans deux tableaux l'intérieur d'une boucherie où la viande, les carcasses des animaux, se trouvent étalées sous différentes formes, Annibale Carracci donne paradoxalement à voir la vie. Il montre de la viande rouge, avec des nerfs et des parties grasses, c'est une viande qui laisse entrevoir le sang : ainsi révélé, montré, il est la preuve de la vie. Alors que, comme nous l'avons mentionné, la tradition picturale accepte l'exhibition du sang à condition qu'il s'agisse du sang précieux du Christ ou de celui des martyrs, le peintre bolonais peint le sang pour figurer la chair animale. Afin de la rendre la plus naturelle possible, il emploie la teinte rouge, qu'il dégrade, qu'il travaille en jouant sur l'épaisseur et la superposition des couches, sur la matière même de la peinture en somme. Par ailleurs, alors que les deux *Bougeries*, de même que le *Buveur* et le *Mangeur de haricots*, sont des scènes de genre, style pictural qu'Annibale n'a pratiqué que durant quelques brèves années,

19 BOUDIER Valérie, *La cuisine du peintre : scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, PUR, 2010, p. 125.

20 VIALLES N., *Le sang ...*, p. 24.

et exclusivement à Bologne, ils révèlent une dimension fondamentale de la conception de l'art de cet artiste. Carracci appartient à ces peintres qui considèrent la peinture comme un art qui se fonde sur l'apprentissage, la maîtrise d'une dimension technique. Il propose, dans ses deux *Bougeries*, de pénétrer à l'intérieur d'une boutique où s'affairent des bouchers, lesquels sont fixés sur la toile en train d'accomplir des gestes professionnels, précis. La technicité des gestes des bouchers serait le pendant de celle des gestes du peintre. Sorte de « manifeste artistique »²¹, ces tableaux seraient la revendication de la part d'une nouvelle génération d'artistes bolonais, d'une nouvelle façon de concevoir l'art et de l'enseigner.

21 BOUDIER V., *La cuisine du peintre...*, p. 37.

LA CHIRURGIE DANS LE BOUDOIR :
SADE ET LA FASCINATION DU SANG

Vincent JOLIVET
Lycée Albert Camus, Rillieux-la-Pape

Au mois d'avril de l'année 1768, une rumeur effarante se répand soudain dans Paris. Le mardi de Pâques, un particulier aurait conduit chez lui une mendiante pour l'y séquestrer et lui infliger toute une série de sévices. Après avoir menacé la jeune femme d'un pistolet pour la contraindre à se déshabiller, l'individu, rapporte-t-on, l'aurait attachée sur un lit afin de l'y fustiger violemment, puis l'aurait écorchée à coups de canif, avant de verser cruellement de la cire brûlante sur ses plaies. La malheureuse, une certaine Rose Keller, serait ensuite parvenue à prendre la fuite et à se réfugier chez des voisins. Face à tant d'infamie, la rue et les salons s'émeuvent. On appelle à la punition du scélérat, on s'indigne des mœurs et des méfaits d'une aristocratie qui s'estime au-dessus des lois. Mais alors que le scandale s'étend, que la rumeur enfle et devient incontrôlable, de nouveaux détails se diffusent dans le public, qui viennent contredire les éléments précédents. Certains croient savoir en effet que ce n'est pas de la cire qui aurait été versée sur le corps de la malheureuse mendiante, mais un baume thérapeutique de son cru dont le coupable aurait voulu faire secrètement l'essai. Le criminel d'Arcueil n'aurait donc pas été mu par une inhumaine férocité, mais par un excessif souci de faire avancer la connaissance scientifique, et les sinistres événements rapportés par la voix publique ne seraient, ramenés à leur juste mesure, qu'une expérimentation médicale abusive. « Loin de se désavouer », note d'ailleurs Mme du Deffand dans sa correspondance,

ledit coupable pousserait même l'audace jusqu'à prétendre « avoir fait une très belle action »¹.

Libertinage cruel ou curiosité médicale, aliénation d'esprit ou simple indifférence à la souffrance d'autrui, quel que soit le ressort principal de l'affaire, le fait est qu'avec celle-ci le nom de Sade, car c'est bien de lui qu'il s'agit, vient faire brutalement irruption dans la légende noire de son temps, pour ne plus la quitter. Assimilé à un vivisecteur de femmes, soupçonné d'avoir commis tous les crimes dans le secret de ses demeures, au point d'en venir à incarner pour l'opinion publique de l'époque la figure détestée de l'aristocrate méchant homme, préservé certes de l'échafaud par son sang, mais méritant tout de même la roue, le marquis vient précipiter autour de sa personne tout un faisceau d'inquiétudes et de fantasmes immémoriaux auxquels s'associent désormais ceux suscités par la marche des sciences. Enlèvement et séquestration, ouverture forcée des corps et des chairs pour y chercher quelque connaissance inconnue, à l'heure de l'appropriation par la médecine des cadavres des condamnés et autres corps vils enfermés à l'Hôpital, les détails de l'affaire d'Arcueil ne peuvent qu'entrer en résonance avec les angoisses de toute une partie de la population, qui, payant le prix fort pour le progrès de la médecine, en est cependant la dernière bénéficiaire². Associant au souvenir des exactions d'un Gilles de Rais, les peurs suscitées par la mise en œuvre croissante d'un certain nombre de gestes et de protocoles médicaux, elle ne peut que faire songer à ces émeutes qui, la même année, virent une foule attaquer à Lyon le Collège de la Trinité, suite à la diffusion d'une rumeur d'enlèvement d'enfants et d'expériences vivisectrices tenues sur ces derniers³.

Alors même que la chirurgie s'impose dans les sphères gouvernantes, comme en attestent la création de l'Académie royale de chirurgie en 1731, puis la construction par Gondouin de l'École de

1 PAUVERT Jean-Jacques, *Sade vivant*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 179-180.

2 Voir CHAMAYOU Grégoire, *Les Corps vils*, Paris, La Découverte, 2014.

3 Voir LACASSAGNE Jean, « Le Collège de médecine et l'émeute populaire de 1768 », *Cahiers lyonnais d'histoire de la médecine*, n°1, 1961.

chirurgie quelques dizaines d'années plus tard, celle-ci n'en fait pas moins l'objet auprès du peuple, et comme en réaction à cette évolution, d'un certain nombre d'angoisses et de suspicions. Qu'il s'agisse d'une peur instinctive de l'instrument métallique et de celui qui sait le manier ou d'une méfiance diffuse à l'égard du professionnel de la saignée, que l'on juge trop accoutumé à la vue du sang pour n'être pas un peu cruel ; d'une crainte vague de se voir un jour faire l'objet de quelque expérience médicale ou simplement d'un sentiment d'horreur à l'idée d'avoir son corps exposé *post mortem* à la vue du public sur une table de dissection pour s'y faire ouvrir et fourrager par une main étrangère, nombreux sont les indices d'une réticence d'une partie du public à l'égard d'une activité qui ne fait pas l'unanimité autour d'elle et qui même inspire un certain effroi.

Appréhension devant l'inexorable avancée de la connaissance, rupture entre le peuple et les élites qui le gouvernent : sur ce terrain prospère un imaginaire inquiétant appelé à se cristalliser après l'affaire d'Arcueil autour de la figure du marquis de Sade. Lequel en fera quelques années plus tard la matière première de son œuvre, sans qu'il soit bien facile de faire la part des choses entre le fantasme et l'imaginaire, le jeu littéraire et la fascination trouble.

Sade s'intéressait à la chirurgie. On sait le plaisir qu'il prit à admirer les cires anatomiques italiennes lors de son voyage de 1775. On peut lire sous sa plume un éloge des collections du prince de Florence, ainsi que de celle du chirurgien Galetti, dont il note dans son journal avec enthousiasme qu'il dispose d'une « collection en terre cuite, colorée au naturel, de tous les différents accouchements et une jeune fille de neuf mois, en cire, qui se démonte, et sur laquelle on peut faire un cours complet d'anatomie »⁴. On trouve également mention dans le catalogue de sa bibliothèque à La Coste d'un *Dictionnaire de chirurgie* en deux volumes contenant, à en croire son sous-titre, « la description anatomique des parties du corps humain, le mécanisme des fonctions, le manuel des opérations chirurgicales, avec le détail des différents instruments et médicaments employés

4 SADE, *Voyage d'Italie*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard, 1995, p. 61.

dans le traitement des maladies du ressort de la chirurgie »⁵. À cet intérêt intellectuel autant qu'esthétique⁶, à cette curiosité pour ce que la peau dissimule et pour ce qui sous la chair se dérobe, s'ajoute vraisemblablement aussi une pratique. On a pu évoquer dans le cas de l'affaire Rose Keller un enchevêtrement de l'érotique et du médical, une volupté de faire souffrir et d'effrayer autant que de connaître et d'observer. Il semble bien qu'une telle configuration se soit retrouvée tout au long de la carrière de l'écrivain et que bien à l'abri des murs de son château, celui-ci se soit livré à d'autres séances mêlant étroitement le sperme et le sang, la pénétration des organes et l'incision des chairs.

Moins connue que d'autres affaires, car soigneusement étouffée par le pouvoir en place et par la famille, celle dite « des petites filles », qui se déclencha au cours de l'hiver 1774 et devait aboutir quelques années plus tard à l'enfermement *sine die* du marquis, vit celui-ci abuser de sa très jeune domesticité. À l'exploitation sexuelle de celle-ci s'ajoutèrent vraisemblablement des sévices sur la nature exacte desquels toutes les conjectures sont permises, mais dont le biographe le plus informé de l'écrivain, Jean-Jacques Pauvert, tend à penser qu'ils prirent la forme de saignées forcées. Les seize pages consacrées à cette opération par le dictionnaire précité permirent-elles à Sade de jouer de la lancette et de s'improviser chirurgien au boudoir ? Au vu des marques retrouvées sur les bras des jeunes gens, qui, semble-t-il, étaient trop accablantes pour que le clan Sade puisse se dispenser de soustraire ces derniers à la Justice royale ; au vu aussi de l'obsession phlébotomique qui parcourt toute l'œuvre de l'écrivain, il est permis de le penser.

Délectation morbide à la vue du sang qui s'écoule, curiosité d'origine sexuelle pour les secrets de l'anatomie ou bien, plus

5 LEVACHER DE LA FEUTRIE A.-F. Thomas, MOYSANT François et MARCELLERIE E. de la, *Dictionnaire de chirurgie*, Paris, 1767, 2 vol.

6 Voir ST-MARTIN Armelle, *De la médecine chez Sade*, Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 203-288. Voir aussi JOLY Morwena, « L'obsession du 'dessous' : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°43, 2008, p. 57-70.

noblement, aspiration philosophique à saisir l'organisation du corps et à comprendre le fonctionnement de la machine, la nature exacte de l'intérêt sadien pour la chirurgie nous échappe. Mais, qu'il s'agisse d'une volonté de savoir exacerbée jusqu'au point de mener à une forme d'amoralisme expérimental ou d'un masque commode appliqué sur le visage grimaçant de la perversion, il est sûr en revanche que cet intérêt s'est abondamment exprimé dans sa production littéraire, qui voit l'entrée fracassante de la chirurgie dans le boudoir, que ce soit par le biais de nombreuses figures de libertins manieurs de scalpels ou par la mise au rang de pratique érotique d'un ensemble de gestes réservés jusque-là à la thérapeutique — saignées, ablations, incisions.

Si l'on trouve mentionnée dans le cycle romanesque des mésaventures de Justine la présence d'un chirurgien officiant dans le couvent libertin de Sainte-Marie-des-Bois, à l'intérieur duquel celui-ci semble avoir pour seule fonction de veiller à la santé des captives soumises à la lubricité des moines, c'est avant tout dans la figure du chirurgien Rodin que s'est cristallisé l'intérêt sadien pour la chirurgie. Présenté comme un praticien extrêmement doué, expert ayant écrit de nombreux ouvrages réputés dans son domaine et ne pratiquant son activité que « pour le seul plaisir de faire dans son art de nouvelles découvertes »⁷, sa richesse l'ayant de longue date mis à l'abri du besoin, celui-ci fait la rencontre de Justine à la suite du séjour de la jeune fille chez le marquis de Bressac, qui l'a laissée sévèrement mutilée. Entre ses mains habiles, la malheureuse retrouve rapidement sa fraîcheur et sa santé, tant il est vrai que chez Sade le corps humain présente une exceptionnelle faculté de guérir et de se régénérer pour redevenir disponible à de nouvelles séances de supplices. Mais une telle habileté ne se prodigue pas sans contrepartie comme Justine en fait très vite l'expérience. Rodin est certes au-dessus de toute nécessité pécuniaire, il n'en apparaît pas moins soumis aux injonctions de la chair ; aussi doit-elle, pour finir, résister aux

7 SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu*, dans *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol., 1990-1998, t. II, p. 203.

sollicitations érotiques de ce dernier, qui lui suggère de le rétribuer en nature, ce que bien évidemment la vertueuse héroïne se refuse à faire.

Désabusée dès lors sur la valeur morale de l'homme qui l'a recueillie et soignée, dans lequel elle a fini par reconnaître la silhouette trop commune d'un libertin, Justine en vient consécutivement à s'interroger sur la véritable nature des soins qui lui ont été dispensés par Rodin, à commencer par les examens quotidiens de son corps dénudé, qui lui apparaissent rétrospectivement davantage comme un prétexte à la satisfaction voyeuriste du chirurgien que comme une nécessité médicale :

Il me surprit au lit. Le prétexte de voir s'il ne restait plus aucunes traces de mes blessures, lui donna, sans que je pusse m'y opposer, le droit de m'examiner nue et comme il en faisait autant deux fois le jour depuis un mois, sans que j'eusse encore aperçu dans lui rien qui pût blesser la pudeur, je ne crus pas devoir lui résister⁸.

Le double registre permet ici d'expliquer la docilité de la patiente, tout en suggérant que celle-ci s'est acquise depuis des lumières nouvelles sur le caractère de celui qui l'examinait autrefois. À l'image du prêtre hypocrite abusant de sa pénitente, du juge profitant de sa position ou de l'employeur un peu trop entreprenant, Rodin vient incarner la corruption des puissants dans la société, le triomphe du vice sous des dehors respectables et le caractère mystificateur de toute réputation sans tâche. Mettant à profit son savoir et la vulnérabilité de sa pensionnaire pour tenter de mettre à mal sa vertu, violant par ses propositions la pudeur aussi bien que la morale, il personifie cette figure du mauvais médecin dont s'inquiètent un certain nombre d'auteurs du siècle, qu'il s'agisse pour eux d'en dénoncer préventivement les méfaits ou d'en proposer la plaisante caricature comme peut le faire un La Mettrie dans son *Machiavel en médecine* (1748)⁹.

8 *Ibid.*, p. 209.

9 Voir ABRAMOVICI Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003, p. 190-195.

Ce n'est toutefois pas à une simple satire du libertinage médical qu'entend se livrer Sade à travers le personnage de Rodin. Bien loin de n'être qu'un de ces médecins galants dénoncés par Jean Bernier dans ses *Essais de médecine*¹⁰ (1689), ce dernier, sanglé de son acolyte Rombeau, lui-aussi chirurgien, se révèle en effet progressivement sous le jour d'un cruel vivisecteur poussant la monstruosité jusqu'à disséquer « sur le cru » sa propre fille sous les yeux horrifiés de Justine. Celle-ci, d'ailleurs tremble un instant de devoir partager le sort de la malheureuse pour s'être inconsidérément exposée à la colère du maître des lieux. Coupable d'avoir tenté de délivrer la jeune Rosalie, elle voit se prononcer contre elle les plus effrayants arrêts du chirurgien, qui entend la faire servir elle aussi à l'une de ses effroyables expériences : « il ne s'agit de rien moins que de me disséquer toute vive, pour examiner les battements du cœur, et faire sur cette partie des observations impraticables sur un cadavre. »¹¹ La finalité se veut ici médicale. Empruntant ses arguments à Bordeu et à l'école montpelliéraine, qui préfèrent voir dans le corps un organisme sensible plutôt qu'une simple mécanique et jugent donc insuffisante l'observation effectuée sur les cadavres pour appréhender le fonctionnement du vivant, le chirurgien vient donner à ses agissements cruels la caution d'une apparente scientificité et d'une utilité sociale.

Mais si son discours peut faire illusion dans son ambition affichée de percer les mystères de la Nature, fût-ce au prix de quelques souffrances infligées à autrui pour le plus grand bénéfice de la science et de l'humanité, ailleurs il se trahit pour une pure mystification :

Jamais, dit Rodin, l'anatomie ne sera à son dernier degré de perfection, que l'examen des vaisseaux ne soit fait sur un enfant de quatorze ou quinze ans, expiré d'une mort cruelle ; ce n'est que de cette contraction que nous pouvons obtenir une analyse complète d'une partie aussi intéressante. — Il en est de même, reprit Rombeau, de la membrane qui assure la virginité ; il faut nécessairement une jeune fille pour cet examen. Qu'observe-t-on dans

10 BERNIER Jean, *Essais de médecine*, Paris, chez Simon Langronne, 1689.

11 SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu*, op. cit., p. 221.

l'âge de puberté ? rien ; les menstrues déchirent l'*hymen* et toutes les recherches sont inexactes ; ta fille est précisément ce qu'il nous faut ; quoi qu'elle ait quinze ans, elle n'est pas encore réglée ; la manière dont nous avons joui d'elle ne porte aucun tort à cette membrane, et nous la traiterons tout à l'aise¹².

Même à entrer dans le jeu des deux libertins et à croire en l'utilité de leurs recherches, rien ne permet de penser que celles-ci requièrent d'être pratiquées sur un corps vivant plutôt que sur un cadavre. Aussi la vivisection qui s'ensuit ne peut-elle passer pour autre chose que pour une cruauté gratuite, et qui plus est parfaitement inutile. Depuis l'Antiquité, les opposants à la vivisection avaient eu beau jeu en effet de contester son utilité en invoquant le trouble qu'apporte dans l'organisme étudié la souffrance causée par l'opération, qui ne permet donc de recueillir que des données altérées et sans intérêt¹³. Idée que rappelle l'*Encyclopédie* dans l'article qu'elle consacre à la sensibilité¹⁴. Par ailleurs, et contrairement à ce qu'affirme péremptoirement Rodin, le fait est que la science anatomique ne fait pas bon ménage avec les corps périssables « de mort cruelle », peu propices à l'observation scientifique et à l'acquisition de connaissances nouvelles, comme en témoignent les innombrables récriminations de médecins du temps qui tous se plaignent du peu d'utilité pour leurs recherches des corps qu'il leur est loisible de récupérer au pieds des échafauds.

Le discours des deux chirurgiens apparaît donc davantage comme un pastiche médical que comme un argumentaire cohérent. Il suggère une dangereuse autonomisation de la pratique chirurgicale, laisse entrevoir une perversion possible de celle-ci dans ses buts et dans ses protocoles. Dans leur emballement sanguinaire et

12 *Ibid.*, p. 217-218.

13 Sur la question de la vivisection au siècle des Lumières, voir CHAMAYOU G., *Les Corps vils*, p. 69-95 et SCHIAVO Pietro, « 'Qu'a d'inhumain la dissection d'un méchant ? La médecine face à la peine de mort », *Corpus*, n°62, 2012, p. 341-358.

14 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, art. « Sensibilité », t. XV, p. 51.

leur enthousiasme à jouer du scalpel, Rodin et Rombeau font certes figures de caricatures, mais ils incarnent aussi dans une forme exacerbée cet écueil qui guette le praticien expérimenté, celui d'une accoutumance aux convulsions de la douleur et d'une indifférence progressive à la vue du sang, endurcissement du cœur et dessèchement de la fibre nés d'un trop long commerce avec les cadavres et les bistouris.

Force est d'admettre cependant que leur propos n'est pas toujours en contradiction avec celui des Lumières. Insensibles au sort de l'individu, mais valorisant l'expérience, seule à même de corriger les erreurs du temps passé ; invoquant le progrès des sciences et souscrivant sans ambages à un utilitarisme radical propre à autoriser tous les manquements à l'humanité pour peu qu'ils aient l'air d'apporter quelque bénéfice à la masse, il n'est à bien des égards qu'une reprise un brin ricanante du discours de celles-ci. Les Lumières, dans l'ensemble, s'étaient en effet prononcées pour la vivisection des condamnés, Diderot et Maupertuis en tête, comme elles avaient aussi appelé à l'exploitation *post mortem* des corps vils, qu'ils soient issus des prisons ou de l'hôpital. Ce dont le texte du marquis se fait d'ailleurs l'écho lorsque, dans une exagération propre à l'écrivain, il fait dire à Rodin ceci :

Tous nos maîtres en l'art d'Hippocrate ont fait des expériences dans les hôpitaux : mon instituteur en chirurgie disséquait tous les ans des créatures vivantes de l'un et de l'autre sexe ; et nous n'avons tous deux rectifié les bévues de nos prédécesseurs, que par de semblables opérations. Pour une douzaine de sacrifices, nous avons sauvé la vie à plus de deux mille individus ; et je demande si on doit jamais balancer en tel cas¹⁵.

Dans l'article « Anatomie » de l'*Encyclopédie*, Diderot avait fait l'éloge des médecins antiques Hérophile et Érasistrate, dont l'histoire affirme qu'ils furent les premiers à pratiquer la vivisection sur

15 SADE, *La Nouvelle Justine*, éd. cit., t. II, p. 555.

des condamnés à Alexandrie¹⁶. Le philosophe appelait de ses vœux les monarques éclairés à mettre en place un programme similaire au nom même de l'humanité, qui pouvait en espérer de grands bénéfices. La liste des opérations utiles et non nécessairement mortelles pour le condamné devant les subir faisait cependant passablement froid dans le dos et ne semblait guère moins aberrante que celle imaginée par Sade pour ses libertins. Par son insensibilité et sa revendication utilitariste, le Rodin du marquis se situe donc dans le prolongement des discours du temps, à une différence près toutefois, qui est de taille : l'écrivain fantasma la tenue de ces opérations cruelles sur des corps innocents et non plus sur des êtres issus d'une humanité déchue ou avilie.

Au-delà de cette teinture philosophique ou scientifique, le discours des deux praticiens en vient néanmoins finalement à s'avouer pour ce qu'il est véritablement, un simple trompe-l'œil destiné à masquer l'essentiel : l'imbrication du sexuel et du médical. Car derrière le souci de faire avancer la connaissance affichée par les deux compères, c'est bien de simple plaisir qu'il s'agit au fond, celui de faire le mal et de jouir de la souffrance infligée. À Rombeau qui lui vante « le chatouillement excessif que produisent ces sortes d'actions », Rodin répond ainsi dans le même style :

Je ne te cache pas qu'elles m'aiguillonnent infiniment : en général, toutes les douleurs que je produis sur les autres, soit en opérant, soit en flagellant, soit en disséquant sur le cru, mettent les animaux spermatiques dans une telle discordance en moi, qu'il en résulte un prurit manifeste, et une érection involontaire, laquelle, sans me toucher, me conduit plus ou moins vite à l'éjaculation, en raison du degré de souffrance imprimé sur le sujet. Tu te rappelles de m'avoir vu décharger, sans que personne ne me touchât, la dernière fois que nous opérâmes ensemble sur ce jeune garçon dont j'ouvris le flanc gauche pour observer les palpitations du cœur. Quand j'en fus à couper les linéaments qui captivent ce viscère, et

16 *Encyclopédie*, art. « Anatomie », t. I, p. 409.

que j'enlevais par conséquent la vie au sujet, tu te souviens que mon foutre partit malgré moi, et que tu fus obligée de m'achever : tu te rappelles de même que les dernières gouttes de sperme n'étaient pas élançées du canal, que je rebandais encore¹⁷.

Moins que le progrès médical ou le soulagement des souffrances d'un patient, c'est la seule jouissance que recherchent les libertins dans la pratique de leur métier.

Ce que confirmerait, si besoin en était, la lecture du récit de leur intervention sur la jeune Rosalie. Amplifiée d'une réécriture à l'autre, la scène prend dans la *Nouvelle Justine* la forme d'un viol, couplé à une éprouvante séance de torture, où scalpels et sexes unissent leurs efforts pour sonder les chairs et déchiqueter les muqueuses :

Marthe lui remet un scalpel, et il l'instrumente [sa fille]. On juge des cris de la victime ; mais les précautions sont prises de manière à ce qu'il n'en puisse rien résulter de fâcheux. Cependant Rombeau veut voir opérer son confrère ; il emporte sa fouteuse avec lui, et vient se placer tout près de l'opération. Le bas-ventre s'ouvre. Rodin, tout en foutant, taille, déchire, détache, et dépose dans une assiette, sous les yeux de son confrère, et la matrice et l'hymen, et tout ce qui s'ensuit. Les scélérats déculent pour faire leurs observations. Rosalie, languissante, lève des yeux éteints vers son père, et semble lui reprocher sa barbarie ; mais la voix de la pitié pénètre-t-elle dans une âme semblable ! Le féroce Rodin met son vit dans la blessure, il aime à s'inonder de sang¹⁸.

Incision résolue des chairs, prélèvement adroit de l'organe à étudier et méticuleux examen de celui-ci, la scène reprend le déroulement d'une dissection classiquement menée en amphithéâtre, mais lui adjoint dans le même temps une sauvagerie inconnue des démonstrateurs et un érotisme aberrant. Les libertins déculent certes

17 *Ibid.*, p. 556.

18 *Ibid.*, p. 506.

pour faire leurs observations sur le corps qu'ils déchiquent, mais ils n'ouvrent au fond celui-ci que par volupté de faire souffrir leur victime. Leur plaisir est un plaisir de bourreau ou de boucher. Ils aiment tout deux moins à connaître qu'à se couvrir de sang et la science n'est plus avec eux qu'un prétexte à la cruauté, un vernis dont se pare et s'embellit la barbarie.

Leçon qu'on retrouverait inlassablement distillée dans le reste de l'œuvre. Rodin et Rombeau ne sont pas les seuls en effet à unir chez Sade la pratique chirurgicale à l'activité sexuelle, la torture savante à la volupté. On pourrait citer le cas de Bandole, qui se plaît à faire accoucher des femmes chez lui, mais sabote quelquefois l'opération par simple rage d'instrumenter et désir d'entrouvrir les chairs¹⁹. On s'attardera plutôt sur celui de Gernande, qui prend pour sa part son plaisir à saigner ses victimes. On trouve dans *La Nouvelle Justine* plusieurs scènes de saignées qui frappent autant par l'information dont elles témoignent chez leur auteur que par leur renversement systématique des préceptes en vigueur.

Les traités du temps suggéraient l'adoption d'une temporalité précise, insistaient sur le soin à prendre dans le déroulé de l'opération pour éviter les accidents, préconisaient l'adoption d'une position confortable pour le patient. Gernande prend sciemment à rebours ces injonctions : il saigne sa femme après un repas copieux plutôt qu'à jeun comme il est recommandé, l'attache debout les bras suspendus au plafond au lieu de lui procurer le confort d'une position assise ou couchée, la saigne jusqu'à l'évanouissement quand il ne devrait pas dépasser la mesure de deux palettes. La médecine désignait quelle partie du corps saigner suivant la nature du mal à traiter, lui ouvre indifféremment et simultanément à divers endroits, par plaisir de voir s'écouler le sang. Le chirurgien devait faire bien attention de ne pas tacher les vêtements de ses patientes de marque, lui, dénude sa victime et l'expose à tous les regards dans une érotisation

19 Voir JOLIVET Vincent, « Sade et la femme enceinte », dans *Enfanter dans la France d'Ancien régime*, DION Laetitia, GARGAM Adeline, GRANDE Nathalie et HENNEAU Marie-Élizabeth (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2017, p. 161-174.

de la chair offerte et du sang ruisselant, prenant plaisir à se faire arroser par les humeurs jaillissantes de celle-ci. La saignée devait aussi avoir une finalité précise, évacuation des humeurs et assainissement de l'organisme ; chez Sade, elle n'a d'autre fonction qu'esthético-érotique, quand il ne s'agit pas du simple plaisir de faire du boudin humain dans une animalisation dégradante de la victime. Elle devait se pratiquer avec attention de la part d'un chirurgien adroit et expérimenté par souci d'éviter les accidents ; Gernande, lui, se plaît à confier le scalpel à un neveu dépourvu de toute expérience et bien décidé à estropier sa victime, par simple méchanceté. Inversée de la sorte dans ses protocoles, l'opération l'est également dans sa finalité : elle ne vise plus à guérir un patient, mais à faire jouir le chirurgien ; elle n'est plus acte médical mais sévices raffinés, geste vidé de son contenu et désormais transformé en torture.

Rodin, Bandole, Gernande, trois figures libertines étroitement associées à trois gestes emblématiques de la chirurgie d'alors — la dissection, la césarienne et la saignée —, auxquels il faudrait ajouter la foule des autres libertins de l'œuvre, qui eux aussi ponctuent leurs étreintes de gestes chirurgicaux, déchiquetant sans ménagement la chair de leurs victimes pour assouvir leur frénésie destructrice et leur sexualité prédatrice. Au-delà de ces trois épisodes, c'est en effet tout le boudoir sadien qui semble devoir résonner des hurlements de victimes éventrées, mutilées, trépanées sans autre but que celui de faire jouir le bourreau. L'inventaire des passions proposé par Sade dans *Les Cent vingt journées de Sodome* reprend ainsi toute une série de gestes médicaux pour en faire chez l'opérateur la source d'une jouissance cruelle : amputations, scarifications, coutures ou greffes aberrantes y viennent remodeler le corps d'autrui sans la moindre nécessité thérapeutique, quand elles ne sont pas ratées à dessein (« Il lui fait dans le même jour l'opération de la pierre, du trépan, de la fistule à l'œil, de celle de l'anus. On a bien soin de les manquer toutes, puis on l'abandonne ainsi sans secours jusqu'à la mort »²⁰). Les héros du marquis mutilent des corps sains, scient les membres et les cautérisent à la flamme dans une recherche de l'intensité douloureuse maximale. Ils

20 SADE, *Les Cent vingt journées de Sodome*, éd. cit., t. I, p. 369.

mutilent les individus pour ne produire que des troncs humains non viables : « Il coupe les quatre membres d'un jeune garçon, encule le tronc, le nourrit bien, et le laisse vivre ainsi ; or, comme les membres ne sont pas coupés trop près du tronc, il vit longtemps. Il l'encule plus d'un an ainsi »²¹. À la guérison, ils substituent une logique de l'expérimentation gratuite et mortifère, tentant des transplantations impossibles et des greffes aberrantes : « il perfectionne en arrachant le cœur d'une fille toute vivante ; il y fait un trou, fout ce trou tout chaud, remet le cœur à sa place avec son foutre dedans ; on recoud la plaie, et on laisse la fille finir son sort sans secours ; ce qui n'est pas long dans ce cas-là »²². Avec eux, la chirurgie se transforme en expérimentalisme vide et privé de sens : « Après avoir coupé tout ras le vit et les couilles, il forme un con au jeune homme avec une machine de fer rouge qui fait le trou et qui cautérise tout de suite ; il le fout dans cette ouverture et l'étrangle de ses mains en déchargeant »²³. Elle est l'expression d'une *hubris* autant que d'une cruauté, d'une curiosité autant que d'une malveillance.

On mesure tout ce qui sépare l'interventionnisme libertin d'une pratique chirurgicale authentique à le mettre en perspective avec les traités d'un praticien comme Ambroise Paré²⁴. Limiter la douleur, favoriser la survie du patient et lui faciliter l'existence après la rémission, tels sont les maîtres mots de celui-ci, qui, en cas d'amputation, préconise par exemple d'ouvrir les chairs au couteau et de ne scier rien d'autre que l'os, car les parties molles souffrent plus si on les coupe à la scie ; qui prescrit également un certain nombre de règles pour choisir l'emplacement où couper et n'ôte le membre qu'en dernier recours ; qui, une fois l'opération faite, déconseille de cautériser à la flamme et préfère l'usage d'un baume adapté ; et qui, pour finir, imagine des prothèses permettant une réadaptation du patient à la vie. En somme, l'exact opposé du programme sadien.

21 *Ibid.*, p. 345.

22 *Ibid.*, p. 361.

23 *Ibid.*, p. 369.

24 Voir PARÉ Ambroise, *La Manière de traiter les plaies*, FRAGONARD Marie-Madeleine (éd.), Paris, PUF, 2007.

Le texte sadien apparaît ainsi tout à la fois profondément nourri de chirurgie dans sa lettre et son inspiration et profondément contraire à celle-ci dans son esprit. Contemporain de son essor et de ses avancées, il en est un dévoiement ricanant autant qu'un prolongement cauchemardesque. Une dangereuse autonomisation de la chirurgie s'y opère et vient tirer cette dernière du côté de la torture pour faire du chirurgien le pendant d'un bourreau. On sait les affinités et les proximités sous-jacentes entre ses deux professions durant l'âge classique, Sade semble faire de l'un la vérité de l'autre et confond les silhouettes dans une même mise à disposition du corps pour le mal.

EXÉCUTIONS SOMMAIRES, BOURREAUX
ET SENTENCES ARBITRAIRES
DANS LES *FABLES THÉÂTRALES* DE CARLO GOZZI :
LA SCÈNE COMME MÉTIER DU SANG ?

Cécile BERGER
Il Laboratorio — EA 4590
Université Toulouse II — Jean Jaurès

Absent de la première fable de Gozzi en janvier 1761 (*L'amore delle tre melarance*)¹, le sang apparaît en revanche dès la seconde, la même année (octobre 1761) dans *Il corvo*². Il est dès lors étroitement lié à la thématique magique chère à Carlo Gozzi et souvent héritée de la

-
- 1 *L'amore delle tre melarance* est essentiellement une métaphore satirique à l'encontre des deux rivaux dramaturges Pietro Chiari (*alias* la Fée Morgana) et Carlo Goldoni (*alias* le Magicien Celio).
 - 2 Rappel de la chronologie du succès des dix fables gozziennes : le 21 janvier 1761, *L'Amore delle tre melarance* est la première à recevoir un accueil du public aussi inattendu qu'extraordinaire au théâtre San Samuele. La même année dans le même théâtre (24 octobre 1761), *Il corvo* reste à l'affiche seize soirées, signe d'un énorme succès qui se répète à l'identique pour le *Re cervo* (5 janvier 1762) ; le 22 janvier 1762, *Turandot* est la quatrième et dernière à être applaudie au Théâtre San Samuele. Une fois Carlo Goldoni (théâtre San Luca) parti à Paris (été 1762) et le dramaturge concurrent Pietro Chiari ayant quitté Venise et le théâtre Sant'Angelo, la compagnie d'Antonio Sacchi et les fables de Carlo Gozzi prennent leurs quartiers pour *La donna serpente* (29 septembre 1762), *La Zobeide* (11 novembre 1763), *I pitocchi fortunati* (9 novembre 1764), *Il mostro turchino* (8 décembre 1764), *L'Augellino belverde* le 19 janvier 1765 (avec 19 représentations, le succès de ce second épisode donné à *L'Amore delle tre melarance* est supérieur encore à celui des fables précédentes). Enfin, c'est au théâtre San Giovanni Grisostomo qu'est jouée la dernière fable de Gozzi, *Zeim Re de' Geni* (25 novembre 1765). À propos de la chronologie des fables, nous renvoyons à l'introduction de Paolo Bosisio : Gozzi Carlo, *Il re cervo*, Bosisio Paolo (éd.), Venezia, Marsilio, p. 75 et p. 90.

tradition narrative ou orale qui le précède et qui l'inspire³, et dont on sait combien elle était riche de récits où le sang et la cruauté avaient largement leur place⁴. Force est de constater que l'intégralité des *Fables théâtrales* de Gozzi⁵ contient un savant mélange de magie et

-
- 3 Sur les sources narratives probables ou déclarées des fables de Gozzi, nous renvoyons non seulement aux contes de Basile (BASILE Giambattista, *Lo cunto de li cunti*, a cura di RAK Michele, Milano, Garzanti, 1995) mais surtout aux études suivantes : BENISCELLI Alberto, *Nel laboratorio delle Fiabe, tra vecchie e nuove carte*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del convegno di studi, (Università Paris-Sorbonne, 23-25 novembre 2006), a cura di FABIANO Andrea, « Problemi di critica goldoniana », numero speciale, 2007, XIII, p. 75-91 ; BAZOLI Giulietta, *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Prefazione di VESCOVO Piermarino, Padova, Il Poligrafo, 2012.
- 4 « Il est une caractéristique récurrente des *Fiabe* qui évoque irrésistiblement l'univers des tragédies : ces aventures dangereuses ou sanglantes auxquels les héros de Gozzi sont perpétuellement confrontés ». (ETR Eurydice El, *À la recherche du personnage tragique dans les Fiabe de Carlo Gozzi, La Zobeide, La Donna serpente, L'Augellino Belverde* In: Arzanà 14, 2012. *Le Personnage tragique. Littérature, théâtre et opéra italiens*, p. 95-118.) <https://www.persee.fr/doc/arzan_1243-3616_2012_num_14_1_989>. L'article offre une interprétation des *Fables*, à travers une analyse de leur portée tragique à la croisée entre comédie *dell'arte* et conte fabuleux et sombre. Pour un approfondissement concernant la face cachée et obscure des fables en général (de Basile, Perrault en passant par Grimm) dont nous sont parvenues des versions amplement édulcorées, nous renvoyons au récent ouvrage de CASTELLO Antonella, *L'altra metà delle fiabe*, Milano, ABEditore, 2016. Tout aussi incontournable sur ce point est le volume de ZIPES Jack, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, traduit de l'anglais par M. Giovenale, Roma, Donzelli editore, 2021 (version originale en anglais : ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press; Illustrated edition, 2013).
- 5 Écrites et mises en scène entre 1761 et 1765, les *Fiabe teatrali* ne sont publiées qu'en 1772 (Venezia, Colombani). Nous les citerons désormais sous le titre original traduit en français : *Fables théâtrales*. Disponibles pour la plupart d'entre elles dans des éditions italiennes récentes et scientifiques (notamment auprès de l'éditeur Marsilio à Venise) les *Fiabe teatrali* existent néanmoins dans des versions françaises isolées dont certaines sont assez récentes. Citons notamment : GOZZI C., *Loiseau vert*, présenté et traduit par DECROISSETTE Françoise, Grenoble, Ellug, « Paroles d'Ailleurs », 2012 ; *Le corbeau*, texte présenté, traduit

de fantasmagories, associé aux masques de la comédie *dell'arte*. Le comique de ces derniers vient s'insérer dans ces récits dont la mise en scène est scandée par des situations et des scènes sanglantes fondées sur des prédictions, des oracles ou des sentences, motifs propres au registre merveilleux, qui pèsent sur le destin des personnages.

Citons par exemple l'image terrifiante des crânes des prétendants de Turandot qu'elle a fait décapiter et exposer le long des murailles (I, 1)⁶ puis la didascalie indiquant qu'un bourreau chinois tient la tête du Prince de Samarcande encore fumante — ainsi est-elle décrite à son apparition en fond de scène — dans ses mains ensanglantées (*Turandot*, I, 3)⁷. Dans *Il re cervo* (II, 5)⁸, nombreuses sont les morts

et annoté par DECROISSETTE Françoise, Paris, Uga, 2018 ; *La femme serpent*, texte présenté, traduit et annoté par DECROISSETTE Françoise, Paris, Uga, 2023.

6 GOZZI C., *Turandot in Fiabe teatrali*, Milano, Mursia, 1998, p. 105. Résumé de l'intrigue : ACTE I : Calaf, le prince déchu d'Astrakan, est contraint à l'exil à Pékin où Turandot, la fille du Grand Khan Altoum, refuse de se marier et soumet ses prétendants à un cruel défi : ils doivent d'abord résoudre trois énigmes posées par huit sages. S'ils échouent, ils sont décapités et leurs têtes sont exposées le long des remparts de la ville, pour cette raison ornés d'une enfilade de crânes. Calaf décide de passer lui aussi l'épreuve. ACTE II : Il parvient à répondre aux trois énigmes. Mais Turandot exige un défi de revanche. Calaf la défie à son tour de résoudre une énigme : elle doit deviner sa véritable identité. Si elle y parvient, Calaf sera décapité. ACTE III : Adelma, amoureuse de Calaf et jalouse de son mariage imminent, est déterminée à l'empêcher. Elle aide Turandot à trouver l'identité du prince. ACTE IV : Turandot met tout en œuvre pour obtenir le nom et l'identité de Calaf. Calaf refuse de fuir avec Adelma, car il est déterminé à épouser Turandot. Calaf est néanmoins convaincu qu'il marche vers la mort. ACTE V : Turandot révèle le nom de Calaf. C'est Adelma qui a révélé l'identité du prince. Elle tente de se suicider mais elle est sauvée et Turandot qui lui offre à nouveau la liberté et le royaume. Turandot demande alors pardon pour ce qu'elle a fait et pour sa haine jadis envers les hommes. Elle épouse Calaf. Au sujet de *Turandot*, et notamment de sa cruauté sanguinolente, l'analyse de FORTIS-LEWIS Angelica (*Mito, spettacolo e società : Il teatro di Carlo Gozzi e il femminismo misogino della sua Turandot*, QUADERNI d'italianistica, Volume XV, No. 1-2. 1994, p. 35-48) offre un point de vue intéressant.

7 GOZZI C., *Turandot*, p. 110.

8 GOZZI C., *Il re cervo*, (II, 5 à 8), BOSISIO P. (ed.), a cura di GARAVAGLIA Valentina, Venezia, Marsilio, 2013, p. 150-151 et p. 155-156.

violentes sur scène (deux cerfs et un vieil homme), mais Tartaglia se réincarne en Deramo — le Roi de Serendip — en entrant dans sa dépouille, tandis que le roi ressuscite par le cadavre d'un cerf⁹. Dans *Laugellino belverde*, en 1765, le poignard prodigieusement maculé de sang est annonciateur de la mort de Renzo (III, 10)¹⁰ au point d'en

9 Synopsis du *Roi Cerf*. ACTE I : Deramo, roi de Serendip, décide de ne pas se marier. Mais son fidèle ministre Tartaglia entend bien lui faire épouser sa fille Clarice. Deramo a recours à une statue que lui a donnée le magicien Durandarte. Cette statue éclate de rire au moindre mensonge des prétendantes au trône. Ainsi, Clarice déclare aimer le roi, mais comme son cœur bat pour Leandro, elle est rejetée. Angela, amoureuse sincère, est choisie pour épouse. Tartaglia est doublement furieux, car il est amoureux d'Angela. Il promet de se venger. Acte II : alors qu'ils sont à la chasse, Tartaglia tente de tirer sur le roi, en vain. Le souverain découvre que Tartaglia s'est offensé du refus subi par sa fille. Pour lui prouver sa confiance, il lui confie un secret révélé par le magicien Durandarte : une formule magique permet d'entrer dans le corps d'un animal ou d'un homme mort, qui revient à la vie, tandis que votre corps reste sans vie. Après avoir tué deux cerfs, le roi montre à Tartaglia comment passer dans le corps de l'un des animaux. Mais Tartaglia profite de la dépouille du roi, se réincarnant ainsi en Deramo. Deramo-Tartaglia promet une récompense si ses acolytes tuent le cerf encore vivant (le vrai Deramo). Mais croisant un vieil homme qui lui déclare que le cerf demeure introuvable, Deramo-Tartaglia le tue. Deramo, toujours dans le corps du cerf, trouve le corps du vieil homme, le ressuscite et entre dedans. Truffaldino trouve alors le cerf mort et le corps de Tartaglia. À la cour, Angela ne reconnaît plus la délicatesse de son mari. Le faux Deramo (Tartaglia) éprouve un bref élan de pitié devant le désespoir de Clarice mais Il fait emprisonner Leandro et Pantalone comme suspects. Acte III : Angela est désespérée de voir le vrai Deramo sous les traits du vieil homme. Elle le reconnaît formellement aux anecdotes que seul le roi peut connaître. Deramo lui révèle que l'esprit du traître Tartaglia se trouve dans son corps. Il lui suggère un plan. Angela feint d'aimer le faux Deramo et exige que Pantalone et Leandro soient libérés et que Leandro puisse épouser Clarice. Le vrai Deramo fait irruption. Tartaglia lève son épée pour le tuer, mais il en est empêché par un tremblement de terre. Le perroquet dans lequel vit le magicien Durandarte se met à parler. Il ordonne à l'esprit de Deramo de retourner dans son corps et à celui de Tartaglia de s'incarner dans le vieil homme. Durandarte expose enfin Tartaglia à la risée publique. Ce dernier supplie Clarice de ne pas le plaindre, bénit son mariage avec Leandro, avant de rendre son dernier souffle.

10 GOZZI C., *Laugellino belverde*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006, p. 87.

suinter entre les mains de sa sœur Barbarina (IV, 10)¹¹. Mais le sang est aussi suggéré par une présence lexicale indirecte, disséminée dans les textes par l'allusion à des armes blanches (« hache », « couteau »). Les adjectifs qualifiant le sang et sa couleur (« vermeil », « rouge ») ne sont pas moins rares que le substantif, y compris dans son usage métaphorique. Ainsi, les expressions telles que « je ferai couler ton sang » sont fréquentes pour signifier qu'un personnage sera prêt à n'importe quel sacrifice humain. Enfin, on relève le contraste réitéré des couleurs blanc/rouge, par exemple lorsque le sang souille tantôt une statue, tantôt le blanc immaculé d'un vêtement. Ici, le sang d'Armilla jaillit sur la statue de Jennaro (*Il corvo*, V, 5)¹² ; là, c'est sur la robe blanche de Salè continuellement mordue par un serpent, dans la grotte où sont enfermées des femmes rendues esclaves par le tyran Sinab (*Zobeide*, II, 12)¹³.

De manière générale, dans les *Fiabe*, les sentences ou les oracles sont énoncés par des rois, des reines ou des sortes de supérieurs hiérarchiques, pères ou voix omniscientes dont le pouvoir de prédiction intervient telle une Providence ou l'équivalent d'une Force supérieure incontrôlable. Leur fonction consiste à poser des conditions pesant sur la destinée des personnages telle une épée de Damoclès, comme autant de malédictions elles-mêmes souvent fondées sur d'autres anathèmes tout aussi farfelus et déjà extrêmement sanglants et sévères pour les protagonistes. Nous analyserons deux fables en particulier (*Il corvo* et la *Zobeide*) qui figurent parmi les plus sanglantes et les plus emblématiques du système gozzien. En effet, une forme de *gore* extrême y est tempérée par une mise à distance

11 Barbarina « trae il pugnale che gronda sangue » in GOZZI C., *L'augellino belverde*, éd. cit., p.87. Pour l'analyse et présentation de cette fable, nous renvoyons à GOZZI C., *Loiseau vert*, présenté par DECROISSETTE F., et à BERGER Cécile, Carlo Gozzi, bienfaiteur des comédiens et de la commedia dell'arte et L'Oiseau vert, l'invention d'une légende in *L'Oiseau vert*, Carlo Gozzi, traduction d'Agathe Mélinand, mise en scène de Laurent Pelly, *L'avant-Scène Théâtre, une pièce, un dossier, une actualité*, n° 1379, Paris, 1^{er} mars 2015, p. 89-94.

12 GOZZI C., *Il corvo, Fiabe*, a cura di MASI Ernesto, Bologna, Zanichelli, 1885, vol. 1, p.129.

13 GOZZI C., *Il corvo*, vol. 2, p. 47. Résumé de l'intrigue : voir note n°14.

comique assurée par des personnages sincèrement stupéfaits d'être pris dans de si funestes engrenages. Ces fables mettent en scène le sang de façon explicite, mais elles donnent également à voir les bourreaux et leurs victimes. Proposées à un public vénitien friand de ce tragi-comique de l'effroi, ces fables interrogent aussi sur la portée socio-culturelle du rite théâtral quasi sacrificiel auquel se livre Gozzi.

SANG, BOURREAUX, VICTIMES ET PRÉDICTIONS
DANS *IL CORVO*¹⁴ (24 OCT. 1761)

Dans *Il corvo*, le sang est d'emblée associé à la prédiction et au magique ; la parole du personnage principal implique le public dans la prédiction rituelle, le plaçant ainsi face à l'imminence de multiples exécutions sommaires. L'anathème indique que s'il ne trouve pas une épouse pour son frère Millo (Roi de Frattombrosa), Jennaro mourra. L'oracle énoncé s'appuie sur un champ lexical fort d'oppositions de couleurs, entre le blanc du marbre et le rouge du sang. Afin d'expliquer à Armilla les raisons qui l'ont conduit à l'enlever à son île et à son père, Jennaro lui répète la prédiction-sentence de l'Ogre immense que Millo a offensé en tuant le corbeau sacré. L'épouse que Jennaro doit trouver pour son frère devra avoir les lèvres vermeilles comme le sang du corbeau sur une chair aussi immaculée

14 La fable est qualifiée de « fable théâtrale tragi-comique » par Carlo Gozzi (op. cit., vol. 1, p. 43). Françoise Decroissette résume ainsi l'intrigue dans la présentation de sa traduction française (Gozzi C., *Le corbeau* : Gozzi « y tempère sa veine satirique et, puisant toujours son inspiration dans les contes du napolitain Basile, il propose à son public une intrigue sombre, remplie de larmes et de sang, où le tragique se mêle au merveilleux. Victime de la malédiction d'un Ogre dont il a tué le corbeau, le roi Millo s'est épris d'une beauté idéale, introuvable, et a sombré dans la folie. Pour l'aider, son frère Jennaro a pris la mer et à Damas, il a enlevé la belle princesse Armilla. Ce faisant, il a excité la fureur vengeresse du père de la jeune femme, le cruel magicien Norando. Jennaro est alors confronté à un choix cornélien : voir mourir son frère bien-aimé par sa faute ou être pétrifié s'il lui révèle les dangers qui le menacent... »).

que le marbre du sépulcre et les cheveux aussi noirs que les plumes de l'oiseau :

Si tu ne trouves pas une femme qui soit
 blanche comme ce marbre,
 vermeille comme le sang de mon Corbeau,
 aux cils et à la chevelure aussi noirs
 que les plumes de mon Corbeau, je prie Pluton
 pour que tu meures de tourment et d'inquiétude (I, 4)¹⁵.

Cette sentence en forme de menace de mort est énoncée dès le début de la fable, puis revient tel un leitmotiv à maintes reprises. Elle est ainsi rappelée par Truffaldino et Brighella à la scène (II, 1-2)¹⁶. À la manière d'un rite magique, le spectacle fera s'accomplir l'anathème si Jennaro ne se soumet pas à la prédiction ; placé au cœur de ce rituel, le public est d'autant plus impliqué que son état d'esprit est suspendu aux conditions d'exécution de la sentence, ainsi qu'il pourrait en être d'un procès public.

Mais en enlevant Armilla pour sauver son frère Millo d'une mort atroce et certaine, comme il est inexorablement prédit, Jennaro risque également de subir les sentences menaçantes de Norando, le propre père d'Armilla. Ce dernier, lui-même nécromant, ne tolérera pas l'affront du rapt de sa fille, ce qui expose Jennaro à l'exécution imminente de la sentence de mort paternelle. En effet, Pantalone, le ministre de Jennaro, lui raconte à la scène 5 de l'acte I avoir acheté un cheval et un faucon¹⁷. Mais à la scène suivante (I, 6)¹⁸ deux colombes affirment, en présence de Jennaro, que le faucon crèvera les

15 Gozzi C., *Il corvo*, vol. 1, p. 52. « Se non ritrovi femmina, che sia, / Come quel marmo bianca, / Vermiglia come il sangue del mio Corvo, / Di ciglia e chiome ad eguaglianza nere / Del mio Corvo alle penne, io prego Pluto, / Di smania e d'inquietudine tu mora ». Toutes les traductions des citations du texte italien sont désormais effectuées par nos soins.

16 *Ibid.*, p. 65-67.

17 *Ibid.*, p. 56-58.

18 *Ibid.*, p. 59-60.

yeux de son frère Millo. Ensuite, Jennaro se changera en statue tandis que Millo sera tué par le cheval qu'on lui aura offert. Les deux colombes ajoutent que, si toutefois Millo épouse Armilla, une nuit un monstre ne manquera pas de venir égorger le jeune marié. Cette funeste prédiction est confirmée par un personnage incarnant l'autorité, à la fois paternelle, politique et historique, et qui est à l'origine de la sentence : Norando, le père d'Armilla, explique avoir lui-même envoyé le faucon et le cheval à cet effet, précisant que Jennaro est néanmoins contraint au silence concernant l'anathème qui pèse sur son frère, sous peine d'être changé en pierre. Par conséquent, Jennaro se lamente, au désespoir d'être, en somme, le bourreau bien involontaire de son propre frère : « [...] Mon frère devra donc mourir ? / De mon propre sang / serai-je donc le bourreau ? ô sentence cruelle ! » (I, 8)¹⁹.

Une telle tension dramatique entre les deux sentences, celle qui pèse sur Millo et l'autre sur Jennaro, ne peut que conduire à une scène clé, qui concentre toutes les tensions. Lorsque Millo accueille son frère Jennaro, il manifeste certes sa joie de voir qu'il lui apporte une épouse sensée le sauver de la sentence de mort initiale. Jennaro se réjouit lui aussi, mais l'effroi s'empare de lui lorsqu'il voit approcher le faucon et le cheval apportés en offrande par le Ministre Pantalone. La scène qui se déroule sous nos yeux est alors probablement très violente. En effet, Jennaro offre le faucon à son frère mais s'empresse de le décapiter pour conjurer le sort, l'abattant d'un geste brusque ; sur ses entrefaites, afin de se faire pardonner du sacrifice de l'offrande, il lui présente le cheval... dont il tranche immédiatement les jarrets d'un seul coup d'épée, pour les mêmes raisons. Le sang est donc concrètement très présent dès le premier acte sur la scène de *Il corvo*. Pour conjurer l'anathème, Jennaro n'a d'autre choix ici que de se changer en bourreau sous les yeux de son frère. Ses gestes — ne pouvant être justifiés par la parole — sont alors interprétés par Millo comme des actes d'une cruauté dictée par la jalousie. Ils lui sont aussi reprochés par Pantalone comme des actes indignes d'un prince tel

19 *Ibid.*, p. 64. « Ma il fratello / Dovrà morir? Del caro sangue mio / Carnefice sarò? Crudel sentenza! ».

que lui. Mais cette atmosphère imprégnée de sang et de prédictions funestes ne s'arrête pas là, en dépit de scènes-interludes dont la touche parodique est portée par Truffaldino. Ce dernier est contraint de réciter avec affectation les hendécasyllabes d'une déclamation tragique à la sueur de son front de *zanni* d'ordinaire accoutumé à l'improvisation (fin de l'acte III)²⁰. Sur ce, Smeraldina rappelle que l'atmosphère n'est faite, en ces lieux, que de carnage et de sang ; elle ajoute que Millo a jeté Jennaro en prison, et sa maîtresse Armilla déplore une adversité qui confirme les prédictions de son père à sa naissance. Smeraldina suggère alors à la jeune femme de prendre la fuite, face à un spectacle digne des plus sommaires exécutions publiques : « N'acceptez pas de rester spectatrice de carnages inouïs, / de sang répandu et d'autres atrocités / inattendues » (IV, 4)²¹.

La scène suivante rappelle les plus sordides et non moins légendaires geôles vénitiennes dont la réputation n'était plus à faire : Jennaro est en effet enfermé au sein de « marbres atroces, pièces obscures » (IV, 5)²². La sentence, conforme à l'oracle énoncé mais non moins judiciaire et politique, qui s'abat sur Jennaro suggère une nouvelle vision de massacre. Millo estime en effet que son frère Jennaro est digne de la sentence de mort par décapitation : « [...] il a jugé que Jennaro méritait la mort. / Que lui soit coupée la tête en public / et qu'il meure » (IV, 8)²³.

C'est bel et bien une exécution publique imminente qui est ici annoncée aux spectateurs, ce dont ils ne sauraient douter puisqu'ils ont déjà assisté en direct à l'exécution sommaire du faucon décapité et du cheval aux jarrets tranchés. En d'autres termes, *Il corvo* offre un spectacle proche du théâtre de la cruauté au sens où l'entendait Antonin Artaud pour qui le théâtre doit s'apparenter à la transe et doit s'inspirer des mythes ancestraux ou s'appuyer sur des rites

20 *Ibid.*, p. 97-99.

21 « [...] Non vogliate / Rimaner spettatrice d'inaudite / Stragi, e di sangue sparso, e d'altri orrendi / Inaspettati casi ». *Ibid.*, p. 107.

22 *Ibid.*, p. 108. « Marmi orrendi, oscure stanze »

23 *Ibid.*, p. 112. « Di morte degno / Giudicato ha Jennaro. Gli sia tronco / Il capo in faccia al pubblico, e si mora ».

primitifs afin que « la réalité de l'imagination et des rêves y [apparaissent] de plain-pied avec la vie », où les mots doivent être employés dans leur sens et leur pouvoir incantatoire²⁴. Surtout, Antonin Artaud affirme : « je propose [...] un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures »²⁵ avec l'idée « d'en agir avec le spectateur comme avec les serpents qu'on charme », en ayant pour objectif de considérer le théâtre comme le seul lieu qui puisse « atteindre directement l'organisme »²⁶. Il faut un « théâtre comme la peste » c'est-à-dire une « crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification »²⁷. Il s'agit moins d'opérer une *catharsis* classique reposant sur la contemplation des passions coupables que de révéler « à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée » car « le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès »²⁸.

Chez Gozzi, la dimension sacrée réservée à la tragédie se révèle très bien adaptée au merveilleux du genre de la fable²⁹. La scène ayant pour vocation la purification par le biais d'un retour à une cruauté fondamentale constitutive d'une forme de libération créative, l'acteur s'y trouverait alors tel le supplicié que l'on conduit au bûcher, à la potence ou à une condamnation capitale, y compris métaphorique. Ainsi, puisque Jennaro finit par parler pour convaincre son frère du bien-fondé de ses gestes sanglants, l'anathème annoncé par l'oracle s'accomplit inexorablement : Jennaro est changé en statue, progressivement, des pieds à la tête. Cette métamorphose tragique entraîne le désespoir de Millo qui comprend, à la fin de

24 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Folio Gallimard, 1964, p. 190-193.

25 ARTAUD A., *En finir avec les chefs-d'œuvre*, p. 128.

26 *Ibid.*, p. 125-126.

27 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et la peste*, p. 46.

28 *Ibid.*, p. 45.

29 À ce sujet, voir ETR Eurydice El, « *A la recherche du personnage tragique dans les Fiabe de Carlo Gozzi. La Zobeide, La Donna serpente, L'Augellino Belverde* », *Arzanà* 14, 2012, p. 95-118.

l'acte IV, qu'il est la cause de la mort de son frère ainsi pétrifié. Tout le tragique et la cruauté de ce dénouement sont désamorçés, comme souvent chez Gozzi, par les *lazzi* comiques des masques de Brighella et Truffaldino qui se sentent comme du « fromage dans une librairie » au beau milieu de cette tragédie sanglante (v, 1)³⁰.

Mais l'acte V n'élude pas la focalisation visuelle et tragique sur la sentence : la statue de Jennaro trône sur la scène et permet à tous les personnages d'y épancher leur désespoir. Un nouvel anathème, corrélié aux précédents, se fait entendre : c'est la voix de Norando qui, en figure paternelle et omnisciente, ordonne un ultime rite sacrificiel. Millo doit exécuter d'un coup de poignard Armilla — sa bien-aimée et néanmoins fille de Norando — au pied de la statue s'il veut ranimer son frère. En effet, le sang d'Armilla « jaillissant »³¹ redonnera vie à Jennaro. La scène ressemble au pendant inversé du début de la fable où le sang du corbeau rougissait le sépulcre de marbre blanc. Il s'agit désormais d'un sacrifice relié à la vie et non à la mort dans la mesure où sang occupe une fonction vitale, à vertu purificatrice. À la scène 5 néanmoins, le sang jaillit très visiblement comme l'indiquent les didascalies, lorsqu'Armilla, admirative du sacrifice d'un frère pour l'autre, se donne la mort de sa propre main :

[...] Je te consacre / ma personne et mon propre sang. (Elle embrasse la statue tout en se poignardant : le sang gicle sur la statue, dont la blancheur s'efface pour ne laisser que l'être de chair qu'elle était auparavant. Jennaro saute de son socle. Au moment où Armilla se poignarde, surgira Smeraldina qui pousse un hurlement féminin strident) (v, 5)³².

30 GOZZI C., *Il corvo*, p. 122. « come formaggio in una libreria ».

31 En italien « spruzzando » suggère que le sang jaillissant occupe un espace important sur la scène.

32 GOZZI C., *Il corvo*, p. 129. « Io ti consacro / Me stessa, e il sangue mio. (Abbraccia la statua, si ferisce: il sangue spruzza nella statua, la quale perde il bianco, e rimane la persona, come prima. Jennaro balza giù dal piedestallo. Nell'atto del ferirsi d'Armilla uscirà Smeraldina con uno strido femminile ».

Jennaro échappe à la malédiction tandis qu'Armilla expire en scène, aux yeux de tous, sur une scène devenue le lieu suprême du sacrifice. À la scène 7 de l'acte v, le caractère fortement sanguinolent de la vision ne fait aucun doute, comme en témoignent les paroles de Millo qui font office de didascalie : « Quoi ! Armilla ! Mon épouse ! exsangue ! baignant dans son propre sang ! »³³. La vertu sacrificielle de ce sang est également purificatrice, puisque la scène s'illumine à la fin de la fable. Officiant en véritable sorcier de ce rite théâtral quasi ancestral, Norando paraît et la mort d'Armilla a pour effet de ressusciter le corbeau mort. L'Ogre initialement offensé est alors contenté et apaisé. Sur ces entrefaites, Norando prend sa fille par la main et elle revient à la vie. Les dernières paroles de Norando, fortement métathéâtrales, servent d'exégèse de la théâtralité gozzienne :

Nous avons essayé de voir si la fausse illusion
a de la force sur les âmes et si elle peut
mériter le pardon du public. Nous le verrons.
Les rires déjà commencent et s'estompe
Toute la gravité, lugubre et tragique.
(Il s'avance et conclut la représentation par les paroles suivantes,
celles avec lesquelles les vieilles femmes concluent d'ordinaire
les fables racontées aux enfants qui les écoutent). Laissons à
nouveau libre cours aux noces de raves en compote, de souris
tondues ou de chats écorchés et si nous ne sommes pas dignes
d'autre chose, au moins que les bambins de leurs petites mains
fassent quelques signes d'approbation³⁴.

33 *Ibid.*, p. 131. « Che! Armilla! la mia sposa! esangue! immersa / Nel proprio sangue!... »

34 *Ibid.*, p.134. « Provato abbiám, se falsa illusione / Ha sugli animi forza e se perdono / Può meritar da un Pubblico. Il vedremo. / Le risa or s'incominciano, e si perde / Tutta la gravità, lugubre e tragica. / (si fa innanzi e chiude la Rappresentazione con le seguenti parole, colle quali sogliono le vecchierelle chiudere le Fole a' fanciulli, che le ascoltano) / Si rinnovellino le nozze con rape in composta, sorci pelati, gatti scorticati, e, se d'altro non siamo degni, almeno i fanciulletti colle loro picciolo mani faccian qualche segno di aggradimento ».

En somme, pour Norando-Gozzi, la « fausse illusion » de « gravité, lugubre et tragique », dont il a voulu tester la puissance, est pareille à un médium visant à agir « sur les âmes », pour vérifier si de telles scènes et leur violence peuvent mériter le pardon du public. Celui-ci est ainsi plongé au cœur d'une grande théâtralité qui s'apparente à celle d'une exécution capitale, avec ses bourreaux et ses victimes. La seule différence — certes, de taille — réside dans la déclaration finale que tout n'est qu'illusion et que le rire doit succéder à la gravité lugubre et tragique. Car cette *fable*, si horrible soit-elle, se conclut par le même procédé dont usent les vieilles femmes pour les conter à leurs petits-enfants, à l'instar des dix vieilles narratrices des récits de Basile³⁵. Ce qui importe dans ce parallèle, c'est moins — nous semble-t-il — la nature *orrorosa* (horrifique) de la *Fable* qui est contée, que la disposition d'esprit espérée (et suscitée) chez le destinataire : le public doit croire à son propre effroi tant que rien ne permet de le démentir. Bien que tempéré par un dénouement destiné à dissiper l'illusion et la peur, l'impact de cet effroi sur l'imaginaire du public fait partie, à n'en pas douter, des attentes majeures de l'écriture gozzienne.

CATHARSIS ET RITE PURIFICATEUR DANS *LA ZOBEIDE* (11 NOV. 1763)

La *Zobeide*, deuxième fable de Gozzi au Théâtre Sant'Angelo après *La donna serpente* s'inspire d'un conte des *Mille et une nuits*³⁶. La figure du bourreau est le roi maure de Samandal, Sinadab,

35 Sur l'oralité dans les récits de Basile, voir JORI Costanza, « La cour et la maison de l'ogre : modes de l'oralité dans *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille* de Giambattista Basile (1634-1636) », in *Chroniques italiennes* web 21 (3-4/2011).

36 *Histoire de Zobéide, LVIII^e nuit*, Traduction par Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, Le Normant, 1806, tome 2, p. 1-31.

tyran et époux de Zobeide³⁷. Il est doté de qualités de magicien lui conférant le pouvoir de transformer tout le monde — et plus particulièrement les femmes — en animaux. Leur nombre s'élève à une centaine, qu'elles soient sœurs de Zobeide (Salè), belles-sœurs de cette dernière (Dilara, l'épouse de son frère) ou ex-épouses. Toutes sont retenues captives dans une grotte dont l'accès est formellement interdit à Zobeide. Celle-ci finit toutefois par y pénétrer, et ce qu'elle y découvre coïncide avec une série de scènes sanglantes. Elle croise ainsi une femme sans tête, qui n'est autre que l'une des victimes du terrible Sinadab devenue une ombre condamnée à brandir sa propre tête décapitée, objet scénique désormais associé à une gestuelle macabre (II, 10)³⁸. Dilara, quant à elle, a été changée en femme moitié chèvre, moitié chienne ; à son sujet, une didascalie précise que la scène doit susciter de la « compassion et non pas faire rire » (II, 11)³⁹. Enfin, apparaît la sœur de Zobeide, Salè, qui traîne ses chaînes et dont la poitrine, continuellement dévorée par un serpent, dégouline de sang sur la blancheur de son corsage (II, 12)⁴⁰.

Dans cette autre fable si caractéristique, la présence du sang est plus encore chargée de la symbolique du rite purificateur. Ainsi, la mort de Beder, le père de l'héroïne éponyme, se révèle nécessaire car les fautes originelles pesant sur la famille attirent sur elle toute

37 Eurydice El-Etr résume l'intrigue en ces termes : « *La Zobeide*, sixième des *Fiabe* de Gozzi, met en scène les péripéties de Zobeide, une jeune princesse mariée depuis trente-neuf jours au magicien et roi Sinadab. Au début de la pièce, le prêtre Abdalac lui apprend que Sinadab n'est autre qu'un imposteur s'abritant derrière la religion pour justifier ses pires travers et, de surcroît, une sorte de Barbe-Bleue qui, ponctuellement, change d'épouse tous les quarante jours, les transformant en génisse dès ce terme passé. La pièce retrace l'entreprise victorieuse de la jeune Zobeide qui parvient, avec l'aide d'Abdalac, non seulement à déjouer les visées maléfiques de son époux sur elle, mais à le transformer à son tour en animal, libérant par la même occasion toutes les anciennes épouses du tyran, dont sa propre sœur et sa belle-sœur. »

38 Voir GOZZI C., *La Zobeide, Fiabe...*, vol. 2, p. 42-43.

39 *Ibid.*, p. 45. Probablement Gozzi redoute-t-il le potentiel grotesque d'une telle vision mise en scène.

40 *Ibid.*, p. 47.

une série de malheurs et de coups du sort. Les paroles du vieux sage et devin Abdalac à l'acte II le confirment : « Il doit purger ses méfaits par son propre sang et sous une forme inédite » (II, 13, fin de l'acte II)⁴¹. La longue agonie de Beder a lieu en effet dans une mare de sang (V, 1) illustrée par une didascalie indiquant que le sang jaillit bel et bien de sa poitrine⁴².

Mais plus emblématique encore apparaît la sanction finale infligée au terrible Sinadab. En effet, la sentence ultime le condamne à être transformé en monstre tenu en laisse par la communauté — représentée par Pantalone et Tartaglia entre autres —, puis à être exhibé de ville en ville affublé de ses chaînes. Le monstre ainsi fait devra traverser chaque ville « le dos entièrement maculé de sang », afin que le peuple « puisse, de pierres et d'immondices, en faire sa cible » et, une fois sur le bûcher, « que dans les flammes il hurle d'angoisse et se débâte en vain »⁴³, et que l'on entende ses chairs crépiter. La scène se conclut sur le *mea culpa* de Sinadab : « Au cœur de mon âme désormais/ sont enfermés mes méfaits ennemis de moi-même »⁴⁴. Opérant tel un rite purificateur, la scène gozzienne commence par fabriquer un monstre qu'elle fait brûler dans les flammes d'une *ca-tharsis* destinée à exorciser les passions en tant que racines du Mal.

L'effet produit escompté par le final de la *Zobeide* est proche de celui que susciterait l'imminence spectaculaire d'une exécution capitale publique, de celles qui frappèrent les esprits du xv^e siècle au xvii^e siècle, et encore en vigueur au xviii^e siècle vénitien. D'un point de vue plus historique et sous l'angle de la mémoire collective, l'exécution capitale du cinquante-cinquième Doge Marino Faliero, dont le cadavre décapité sur l'escalier des Géants (*Scala dei Giganti*) le

41 « ei [Beder] dee purgare / col sangue suo per inaudita forma i suoi misfatti » *Ibid.*, p. 49.

42 « A Beder sgorgherà il sangue dal petto », *Ibid.*, p. 88.

43 « tutto di sangue maculato il dosso » [...] afin que le peuple « possa [...] d'immondezze, e pietre / farlo bersaglio ». Puis, qu'il soit posé sur un bûcher et que « nelle fiamme / urlì d'angoscia si dibatta in vano », *Ibid.*, Acte V, sc. 7, p. 99.

44 « in mezzo all'alma or sono / chiusi i misfatti miei nemici », *Ibid.*, Acte V, sc. 7, p. 99.

vendredi 17 avril 1355 fut exposé dans la Cour du Palais des Doges au XIV^e siècle, hantait probablement encore les esprits au XVIII^e siècle si un tableau d'Eugène Delacroix datant de 1826-27 se charge encore de rappeler les Vénitiens à ce souvenir⁴⁵. De manière générale, les exécutions capitales à Venise entre XV^e et XVII^e siècles frappent d'autant plus les esprits à long terme par leur aspect très spectaculaire qu'elles sont associées à des lieux fixes théâtralisés où on laissait à la vue de tous et en permanence l'appareillage susceptible de servir ultérieurement. Même si de tels événements se font de plus en plus rares⁴⁶, la vision du condamné par pendaison, traditionnellement exposé entre les deux colonnes de la Piazzetta⁴⁷, devait être fortement ancrée dans l'imaginaire du peuple vénitien. Ces exécutions

45 Soupçonné de conjuration contre l'état et arrêté, le doge Marino Faliero est décapité en 1355. À des fins d'exemplarité du châtement infligé à un traître à la République de Venise, le cadavre du doge reste exposé une journée entière, la tête tranchée. Un décret du Conseil des Dix, dans la galerie des Doges du palais des Doges, fait recouvrir son portrait de noir en 1366 avec l'inscription : *Hic est locus Marini Falieri decapitati pro criminibus* (« Ici se trouve la place de Marino Faliero, décapité pour ses crimes »). L'intention était claire : impressionner les ennemis de la République et à montrer qu'aucun, fût-il revêtu de la plus haute dignité, n'était à l'abri du châtement. Le peintre Francesco Hayez reprend le sujet en 1867 : *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero sulla scala detta del piombo*, 1867, huile sur toile, Milano, Pinacoteca di Brera. Rappelons que Donizetti s'y attèle déjà également dans son opéra *Marino Faliero* (1835).

46 Sur la politique criminelle en Italie et plus spécifiquement à Venise, nous renvoyons à ZORZI Andrea, « La politique criminelle en Italie (XIII^e-XVII^e siècles) », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* [En ligne], Vol. 2, n°2 | 1998, mis en ligne le 03 avril 2009, consulté le 6 février 2023. Le pic des exécutions capitales en Italie se situe au XVI^e siècle où elles enregistrent une baisse brutale jusqu'au XVIII^e : la moyenne annuelle passa de 11/13 exécutions au XIV^e siècle à 7/8 au siècle suivant, avec une légère remontée à 9/10 au XVI^e siècle, une baisse brutale à 2/3 au XVII^e et à un peu plus d'une au XVIII^e (ZORZI A., « La politique criminelle... », p.98). URL : <<http://journals.openedition.org/chs/972>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/chs.972>>. Le plaidoyer de Cesare Beccaria (*Dei delitti e delle pene*) en faveur de l'abolition de la peine de mort dans le cadre de la culture juridique des Lumières révèle néanmoins sa permanence à la veille de la Révolution française.

47 Voir ZORZI A., « La politique criminelle... », p. 101.

occupaient une fonction bien précise dans l'imagerie politique et collective puisque l'effet de l'image véhiculée dans les esprits comptait bien davantage que l'exécution elle-même⁴⁸.

Pour conclure, la présence du sang occupe dans les *Fables théâtrales* de Gozzi une place très fonctionnelle puisqu'elle renforce l'aspect rituel de la scène dans une société vénitienne où, à la fin du XVIII^e siècle, le théâtre est un rouage de cohésion sociale fondamentale. On peut aussi s'interroger sur la portée de l'imagerie scénique du sang dans l'espace professionnel, fortement concurrentiel et commercial qu'est le théâtre à Venise. Les *Fables* les plus sanglantes de Gozzi seraient-elles alors l'équivalent d'un rite social collectif où la scène s'apparenterait à un métier du sang ? Dans ce cas, le théâtre de Gozzi occuperait alors la même fonction — certes seulement symbolique et cathartique — que le bourreau dans le contexte judiciaire vénitien⁴⁹ : face aux scènes sanglantes toutes plus terribles les unes que les autres, le public serait placé dans la même situation que face au rite sacrificiel et politique des exécutions capitales de la vie réelle, mais dans leur version spectaculaire et fictionnelle. Ainsi Gozzi redonnerait-il au théâtre, par le biais de l'effroi éphémère — mais non moins puissant — exercé sur le public vénitien, sa fonction sociale de rite antique, archaïque et purificateur, autrement dit l'essence même de la *catharsis*.

Par ailleurs, en restituant à leur oralité les légendes populaires et les contes de Straparola⁵⁰, de Basile, et bien d'autres, Gozzi effectue une démarche socio-culturelle d'ancrage des légendes du passé dans la société vénitienne en rappelant le public à son imaginaire collectif et à sa culture narrative commune. La *Fable théâtrale* se fait alors rite de réappropriation : par la récurrence du sang, de l'oracle, de l'anathème et du sacrifice, Carlo Gozzi est pareil à la pythie, gardienne des légendes, qui rendrait à l'imaginaire collectif ce qu'il lui appartient, par la restitution orale de sources et de contes

48 *Ibid.*, p. 91-110.

49 Voir note n° 45.

50 Les *Piacevoli notti* sont d'ailleurs publiées à Venise en deux volumes entre 1550 et 1553.

populaires⁵¹ où la cruauté et le sang ne sont pas rares. Par une forme d'exorcisme dramaturgique, tout cela aurait pour fonction de désacraliser la violence larvée qui s'exerce parfois dans la vie quotidienne et politique vénitienne⁵².

Dans ce contexte, force est de constater que la tâche des bourreaux gozziens est parfaitement accordée aux processus de condamnation mis en œuvre à Venise du XIII^e jusqu'au XVIII^e siècle. Tout en puisant certes dans les contes orientaux, dans ceux de Basile et d'autres Italiens, Carlo Gozzi se fonde semble-t-il sur une imagerie du châtiement et de la dureté de la sentence familière aux Vénitiens. En effet,

51 *Lu cunto de li cunti* [1634-36] de Giovanbattista Basile (BASILE Giambattista, *Lo cunto de li cunti*, a cura di RAK Michele) pour *Il corvo* ou les *Mille et une nuits* pour *La Zobeide*.

52 Loin de l'image d'Épinal d'une Sérénissime apaisée, la République de Venise demeure jusqu'à la fin du XVIII^e siècle une société fortement surveillée, où l'espionnage au nom du maintien des bonnes mœurs est institutionnalisé. Ainsi, les *Esecutori contro la Bestemmia*, corps constitué de membres du Sénat, sont chargés de la répression du blasphème et de veiller au respect des interdits religieux et moraux et ce, depuis leur institution le 20 décembre 1537 jusqu'au 17 octobre 1797. Régis par le Conseil des Dix, leur compétence s'étend de la ville aux territoires du Doge, jugeant avec l'autorité et le rituel du conseil, qui prononce en appel les sentences pour crimes contre la religion, les bonnes mœurs et la morale. Leur pouvoir d'ingérence s'étend à la presse, à l'édition de textes, aux étrangers, aux juifs, et aux protestants, au contrôle des jeux d'argent et des théâtres, jusqu'à s'immiscer dans les conflits entre impresarios et artistes. A partir de 1633 (26 février, Conseil des Dix) ils nomment des chefs d'arrondissement issus de la population chargés de fonctions policières notamment contre les crimes de sang. Ils jugent en seconde instance, siégeant avec les Sages contre l'hérésie. Avec la « correction » du Conseil des Dix en 1628 (25 septembre) leur élection revient au sénat, sans préjudice de leur rattachement au Conseil des Dix pour leur compétence spécifique. Voir à ce sujet, COZZI Gaetano, « Note su tribunali e procedure penali a Venezia nel Settecento » in *Rivista storica italiana*, LXXVII (1965), p. 931-952 ; DEROSAS Renzo, *Moralità e giustizia a Venezia nel '500-600. Gli esecutori contro la bestemmia in Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII^e)*, Roma, Jouvance, 1980, p. 431-528; COZZI G., « Religione, moralità e giustizia a Venezia: vicende della magistratura degli Esecutori contro la Bestemmia (secc. XVI-XVII) » in *Ateneo veneto*, CLXXVIII (n.s. XXIX) (1991), p. 7-95.

la Venise du xviii^e siècle demeure une société extrêmement surveillée, s'appuyant sur une milice de *confidenti*, ces espions aux aguets prompts à la délation pour traquer tous les travers de la société vénitienne, des pratiques alchimistes à la prostitution⁵³.

Les fables de Gozzi et leur conservatisme⁵⁴ plus proches de l'esthétique théâtrale du xvii^e siècle que du xviii^e contiennent donc assez logiquement cet amalgame entre merveilleux, comique (rôles *buffi* de la comédie *dell'arte*) et tragique, ainsi qu'une certaine forme de théâtre de la cruauté et de la divination. Le rôle divinatoire conféré à la présence du sang dans les *Fables* les rapproche de rites archaïques ou du langage de la pythie : lorsque les statues parlent ou saignent, elles signifient toujours bien plus que ce qu'elles ne disent, pareilles à des présages plus ou moins explicites. Par ailleurs le sang, avant d'être synonyme de blessure, a pour fonction de signifier la vie au cœur même de l'inanimé : aussi n'est-il pas étonnant que Gozzi fasse vivre ces statues grâce au sang. La statue animée est d'autant plus familière au public vénitien que la légende des brigands maures qui auraient été changés en statues fait partie des plus fascinantes de l'histoire de Venise⁵⁵.

53 Sur la torture, la dénonciation et les services secrets à Venise voir PRETO Paolo, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

54 Ardent défenseur de la comédie *dell'arte* du xvii^e comme garante de l'identité dramaturgique italienne, Carlo Gozzi s'inspire dans ses *Fables* de pratiques théâtrales chères aux comédiens professionnels du siècle précédent : fantasmagories, absence de frontière entre comédie et tragicomédie, intrigues farfelues et improvisations notamment pour les rôles *buffi* (Truffaldino, Tartaglia, et souvent Smeraldina, entre autres) qui côtoient le tragique, l'exemple parfait étant la fable de *Turandot*.

55 Les trois statues de maures qui ornent le Campo dei Mori à Venise (Cannaregio, à deux pas de l'église de la Madonna dell'Orto) seraient les frères Mastelli: Rioba, Sandi et Afami, marchands de tissus arrivés à Venise en 1112. Connus pour être peu scrupuleux, ils promettent à une vieille dame d'être changés en statues s'ils lui mentent ce qui se produit alors, selon la légende populaire bien connue des Vénitiens.

Peut-on considérer la scène théâtrale gozzienne comme un métier du sang ? Au sens alchimique du terme, en une forme d'œuvre au rouge rituel, peut-être. Ainsi, chez Gozzi, le « Grand Œuvre » du spectacle ne saurait s'accomplir sans le rite sacrificiel des personnages et des acteurs. Celui-ci s'effectue autour d'un officiant central, un grand Mage incarné par des figures tutélaires de Rois, de Reines ou de Pères qui président si souvent aux malédictions gozziennes, celles-ci étant d'autant plus spectaculaires qu'elles s'appuient sur la présence récurrente et menaçante du sang.

L'analyse de la présence du sang et des bourreaux dans les *Fables* de Gozzi nous permet finalement de mettre en lumière une spécificité déterminante de ce théâtre à la fois si fantasmagorique et si cruel. En effet, en ce qu'elles contiennent d'intenses préoccupations quant à l'effet produit sur leur destinataire (public ou lecteur), les *Fables théâtrales* se caractérisent comme un théâtre qui contient et exprime sa propre réception phénoménologique, bien plus que ne le font les comédies de Carlo Goldoni plus circonscrites à leurs thématiques (familiales, vénitiennes ou sociales qu'elles soient). Ainsi, chez Carlo Gozzi, la fulgurance de la scène soudainement sanguinolente révèle : « les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes. Et les vieux Totems [*contes, ou légendes sanglantes, ndr*] sont là pour hâter la communication »⁵⁶ avec le public vénitien. En ce sens, qu'elles s'appuient sur l'imaginaire de l'effet produit jadis par les exécutions capitales vénitiennes, ou qu'elles se contentent d'exploiter l'*orroroso*⁵⁷ de la tradition du

56 Ces mots sont ceux d'Antonin Artaud au sujet des Mexicains qui captent le Manas, lesdites forces qui dorment en toute forme ; mais une telle analyse est très éclairante au sujet des *Fables* gozziennes (ARTAUD A., *Le théâtre et la culture*, p. 17). Ainsi, le théâtre « retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées ; [...] et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres [...] » (ARTAUD A., *Le théâtre et la peste*, p. 41).

57 *Orroroso* : par ce terme, on désigne en italien ce qui suscite l'horreur, en particulier en littérature.

conte typique de Giambattista Basile, les *Fables théâtrales* de Carlo Gozzi sont fondamentalement un théâtre de la réception, où le public malmené passe du rire à l'effroi en quelques instants.

SPECTACLES SANGLANTS :
REGARDS LITTÉRAIRES
SUR LES BOUCHERS ET LES TUERIES À PARIS
AU XVIII^e SIÈCLE

Jennifer RUIMI
IRCL — UMR 5186
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Dans une curieuse petite pièce intitulée *La Mort du Bœuf-Gras*, « tragédie comique » de Taconet représentée à la Foire Saint-Germain le 26 février 1767 et dédiée au « moins bouché »¹ des bouchers, le maître boucher M. Merlin s'oppose à M. Poissi, le marchand de bœufs. Ce dernier, pour une obscure raison, refuse en effet que le boucher tue le bœuf gras qu'il lui a vendu et s'exclame : « Mais vous aimez le sang, et nous aimons nos bêtes² ». Le mot est dit : les bouchers sont ceux qui « aim[ent] le sang », qui en sont « sans cesse teints »³ pour reprendre l'expression d'une encyclopédie médicale de 1792. Cette cruauté indissociable du métier de boucher contribue à la caractérisation négative presque unanime des bouchers dans les écrits du XVIII^e siècle. Il peut s'agir de textes comiques — Barbarin est par exemple le nom du boucher de la pièce inédite *Le Déménagement du Peintre*, dont le titre original semble avoir été *Les Amours de l'étalier boucher*⁴, écrite par Beaunoir (1770) — ou de documents

1 TACONET, *La Mort du Bœuf-Gras*, Paris, Claude Hérissant, 1767, « Épître dédicatoire ».

2 *Ibid.*, sc. 1, p. 2.

3 *Encyclopédie méthodique*, volume « Médecine », Par une société de médecins, tome quatrième, Paris, Panckoucke, 1792, p. 88.

4 C'est TISSIER André qui explique, dans *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique ; de la réunion des États généraux à la chute de la Royauté 1789-1792*, Librairie Droz, 1992, vol. 1,

informatifs, comme l'article « Bouchers » de *l'Encyclopédie* de Diderot, ou encore polémiques, à l'instar des écrits de Mercier à propos des bouchers et des tueries dans *Tableau de Paris*, le *Nouveau Paris* ou encore *L'An 2440, rêve s'il en fût jamais*.

En outre, la pratique qui consiste à placer les tueries au cœur même de la capitale, au XVIII^e siècle, fait que le boucher n'est plus uniquement celui qui est au contact du sang, mais aussi celui qui montre le sang au public, en tuant ses bêtes au vu et au su de tous les passants. Ces spectacles sanglants deviennent ainsi effrayants à plusieurs égards : les rues, souillées par le sang, maculent les souliers des Parisiens, ce qui horrifie par exemple Louis-Sébastien Mercier. Mais la présence des tueries en ville contribue également à poser un problème de salubrité publique, l'eau de la Seine se trouvant contaminée par le sang et les carcasses qui y sont déversées.

Les démarches pour créer des abattoirs hors de la ville sont cependant vaines car les responsables de l'hygiène de la capitale se heurtent à la très puissante corporation des bouchers parisiens ; voilà encore un autre enjeu soulevé par le métier de boucher : l'enjeu politique qu'ils constituent au sein de la ville.

En d'autres termes, la profession de bouchers est au carrefour de questionnements nombreux que nous étudierons au cours de cet article, en nous demandant enfin si la réprobation du métier de boucher n'est pas à mettre en relation avec une certaine évolution de la sensibilité au XVIII^e siècle.

BOUCHERS, ÉTALIER, TUERIES : REPÈRES HISTORIQUES

Avant d'aborder la dimension symbolique de la figure du boucher, je souhaiterais exposer quelques éléments d'ordre historique concernant la présence des bouchers dans Paris au XVIII^e siècle.

que le « ms. donne pour titre : *Le Déménagement du peintre*. Mais on trouve aussi dans les annonces (et le texte indique clairement qu'il s'agit de la même pièce) : *Les Amours de l'étalier boucher et le Déménagement du peintre* ; *Les Amours de l'étalier boucher (dupé)* ; *Les Amours du boucher* ; *L'Étalier boucher* », note 72, p. 150. Le manuscrit se trouve à Richelieu, NAF 2896, Fol. 258.

D'abord, comme l'écrit Diderot dans l'article « Bouchers » de *L'Encyclopédie*, « la viande de boucherie est la nourriture la plus ordinaire après le pain »⁵ et cet aliment de consommation courante est en pleine expansion au XVIII^e siècle. Sydney Watts, dans son article « Boucherie et hygiène à Paris au XVIII^e siècle », explique ainsi que les « Parisiens consommaient en moyenne de 51 à 61 kg de viande par personne [et par an] entre les années 1750 et la fin du XVIII^e siècle »⁶. Selon Watts, « Paris est, après Londres, l'une des plus grandes villes d'Europe où une importante élite urbaine, des marchands et des artisans, fournissent les rangs des gros consommateurs de viande de bœuf et de mouton »⁷ ; il note, du reste, que l'élite urbaine n'est pas la seule à consommer de la viande, et que le peuple aussi est très amateur de plats carnés, même si les morceaux achetés sont de qualité plus ordinaire.

Certes, comme le note Renan Larue, il existe bien un « relatif engouement pour le régime végétarien dans les années qui précèdent la Révolution »⁸ et Rousseau, pour ne citer que le plus connu, prône une alimentation non carnée. Mais il semble que pour les philosophes du XVIII^e siècle, le débat sur la consommation de viande soit bien plus théorique que pratique : en réalité, ni Voltaire, ni Rousseau, ne sont prêts à délaisser un rôti. Le sort des animaux émeut les penseurs du temps, mais ceux qui sont prêts à adopter définitivement un régime pythagoricien sont bien rares.

De même, les recommandations des médecins, comme Tronchin et Tissot⁹, vont plutôt dans le sens d'une consommation réduite de

5 *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, article « Boucher », édition électronique : <<http://portail.atilf.fr>>.

6 WATTS Sidney, « Boucherie et hygiène à Paris au XVIII^e siècle », version électronique : <http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RHMC_513_0079#PAT6>, § 16.

7 *Ibid.*

8 LARUE Renan, *Le végétarisme et ses ennemis, vingt-cinq siècles de débat*, Presses Universitaires de France, « Hors Collection », 2015, p. 174.

9 Voir cette phrase de TISSOT : « En général on préfère les légumes pour la nourriture des Gens de Lettres ; Plutarque ne veut pas même qu'ils goûtent de la

viande, mais il n'en demeure pas moins que la demande de viande dans la capitale continue à croître et entraîne une augmentation du nombre d'étaux dans la ville, même si celui-ci reste relativement modéré, du fait d'une régulation drastique, effectuée afin de limiter les risques de distribution de viande avariée : l'historien Sylvain Leteux note ainsi qu'en 1789, « Paris compte 250 maîtres bouchers pour environ 350 étaux de boucherie »¹⁰, en ajoutant que « l'article xv des statuts corporatifs de 1741 précise qu'un maître boucher ne peut occuper plus de trois étaux à Paris »¹¹.

Le marché de la viande est donc à contrôler scrupuleusement, et ce, sur différents plans : la question du prix fixé par les bouchers est ainsi un enjeu important, mais il faut bien sûr, avant tout, s'assurer de la qualité des produits débités, ou pour le dire comme Diderot dans *L'Encyclopédie* : « la police [...] a soin que les bestiaux destinés à la boucherie soient sains ; qu'ils soient tués & non morts de la maladie, ou étouffés ; que l'apprêt des chairs se fasse proprement, & que la viande soit débitée en convenable »¹², ce qui entraîne un grand nombre de conséquences, comme par exemple l'autorisation donnée aux bouchers de travailler le dimanche (afin que la viande ne se corrompe pas), mais aussi comme la surveillance accrue du marché de la boucherie.

Si les maîtres bouchers peuvent avoir différents étaux, il est interdit de vendre de la viande « à la cheville »¹³, c'est-à-dire déjà achetée à d'autres marchands : le risque de débiter des morceaux avariés s'en

viande dont l'usage, dit-il, diminue l'intelligence », dans *De la santé des Gens de lettres*, Lausanne, 1770, p. 157. Pour les recommandations de TRONCHIN, limitant la consommation de viande rouge voir l'article de BAZIRE Laure : « Un couple médecin/patient au XVIII^e siècle : Louise d'Épinay et Théodore Tronchin », *Séminaire Jeunes Chercheurs*, n° 1, 2011, p. 6.

10 LETEUX Sylvain, « La boucherie parisienne, un exemple singulier de marché régulé à une époque réputée « libérale » (1791-1914) », *Société suisse d'histoire économique et sociale. Marchés régulés : corporations et cartels*, 2009, Suisse. *Chronos*, 26, 2011, p. 213.

11 *Ibid.*, note 4.

12 *Encyclopédie, op. cit.*, art. « Boucher ».

13 Voir WATTS S., « Boucherie et Hygiène... », § 40.

trouve en effet accru. Les maîtres bouchers doivent, eux, faire venir des bêtes des marchés de Poissy et de Sceaux, et effectuer eux-mêmes l'abattage des bestiaux. C'est l'argument principal des partisans des tueries au sein de la ville : comme il s'agit de denrées périssables, il faut pouvoir consommer la viande rapidement après abattage.

De même, pour restreindre les risques de contamination liée à la présence du sang des bêtes, il est recommandé aux bouchers de laver soigneusement leur lieu de travail et d'équiper les tueries de systèmes d'évacuation du sang, mais dans la réalité, nombreux sont les bouchers, comme le rappelle Reynald Abad, qui « évacuent volontiers le sang vers la rue [...] chose [...] d'autant plus aisée que le raccordement de la tuerie au ruisseau public est justifié par la nécessité : après l'abattage, le boucher et ses garçons doivent nettoyer la tuerie à grandes eaux »¹⁴.

Le sang n'est d'ailleurs pas le seul élément que l'on retrouve hors des tueries : des déchets animaux aussi sont rejetés et se retrouvent soit dans le fleuve, soit dans les rues. Dans son article sur les tueries, Reynald Abad détaille ainsi très précisément l'ensemble des problèmes sanitaires que rencontrent les Parisiens fortement incommodés par la pollution de l'air rendu fétide par endroits. Abad cite par ailleurs un mémoire de 1781 [qui] souligne de son côté qu'il tombe [des] charrettes [des « boueurs »] des immondices qui contribuent à salir les rues et qui laissent sur les passants « des taches semblables à celles du cambouis »¹⁵. Et si une « exhalaison pestilentielle »¹⁶, dirait Mercier, règne dans certaines rues de Paris, la pollution de l'eau du fleuve n'est pas en reste : des témoignages signalent ainsi la mort de chevaux ayant bu dans la Seine. La question sanitaire est donc un des vrais enjeux de la bataille menée contre la

14 ABAD Reynald, « Les tueries à Paris sous l'Ancien Régime ou pourquoi la capitale n'a pas été dotée d'abattoirs aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire, économie et société*, 1998, 17^e année, n°4, Paris, p. 656.

15 *Ibid.*, p. 662.

16 MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1994, tome I, chapitre 390, « La rue du Pied-de-Bœuf », p. 1075.

présence des tueries en ville, et ce, bien que les bouchers ne cessent de clamer l'attention qu'ils portent à l'hygiène sur leur lieu de travail.

L'évacuation du sang et des déchets animaux n'est pas l'unique nuisance consécutive à l'abattage des animaux en ville, et Reynald Abad compile un ensemble de témoignages et de faits divers décrivant des accidents liés à la présence de bestiaux dans la capitale. On peut à cet égard évoquer l'extrait d'un mémoire datant des années 1660 que l'historien cite assez longuement :

Le passage desdits Bestiaux à toute heure dans les rues de Paris surprend et presse de telle sorte le peuple que les enfants, les femmes grosses, et les gens qui ont charge sur le dos, ne pouvant s'échapper, sont la plupart renversés par terre et tombent sous les roues des carrosses et charrettes, entre les cornes ou sous les pieds desdits bestiaux, et il y a souvent quantité de blessés, estropiés ou tués¹⁷.

La suite du texte rapporte ensuite tous les dommages matériels et humains liés au passage des bêtes dans la ville. Il peut s'agir aussi d'une erreur technique de la part du boucher : celui-ci doit assommer la bête avec un coup de merlin, mais s'il échoue dans son geste, la bête, ivre de douleur, peut alors s'échapper de la tuerie et tout renverser sur son passage. Mercier décrit très précisément cette situation :

Quelquefois le bœuf, étourdi du coup et non terrassé, brise ses liens, et furieux, s'échappe de l'ancre du trépas ; il fuit ses bourreaux et frappe tous ceux qu'il rencontre, comme les ministres ou les complices de sa mort ; il répand la terreur, et l'on fuit devant l'animal qui la veille était venu à la boucherie d'un pas docile et lent. Des femmes, des enfants qui se trouvent sur son passage, sont blessés ; et les bouchers qui courent après la victime

¹⁷ *Incommoditez que le Public reçoit à cause que les tueries et lotissages de Bestiaux se font à présent dans Paris*, s. l., 1629, p. 1-2 [BNE, Im., Lk 6558, cité dans ABAD R., « Les tueries à Paris », p. 652. Je modernise l'orthographe.

échappée, sont aussi dangereux dans leur course brutale que l'animal que guident la douleur et la rage¹⁸.

Ainsi, quoique les bouchers défendent ardemment leur présence au sein de la ville, les problèmes afférents à leur pratique sont bien réels. Cela ne fait nul doute ; pourtant, il est intéressant de constater un certain glissement dans la représentation de ces nuisances, vers un imaginaire empli de violence, où le Parisien sensible se voit contraint d'assister au massacre des innocents agneaux et au sacrifice des bœufs meurtris.

LE BOUCHER ET LA BÊTE

La lecture des textes littéraires portant sur les bouchers au XVIII^e siècle révèle d'abord la construction d'une sorte de couple fantasmé : le boucher est indissociable de la bête qu'il s'apprête à tuer. À première vue, cela n'a rien d'étonnant : le boucher n'existe pas socialement sans l'animal qu'il abat. Pourtant, de façon plus surprenante, on remarque que la proximité entre le boucher et la bête dépasse le moment de l'abattage.

Cette sorte de réciprocité apparaît par exemple dans la pièce comique de Taconet citée en introduction : *La Mort du Bœuf-Gras*. Le bœuf y est violent, détruit tout sur son passage, effraie les poules et les chats, avant de se retrouver face au maître boucher, Merlin. La scène est décrite par un personnage de témoin :

On ouvre brusquement la porte de la rue.
C'était notre Héros ; c'était Monsieur Merlin,
Paraissant avoir bu bien moins d'eau que de vin :
Il entre, & du fracas sans prendre l'épouvante,
D'un regard assuré s'approche et se présente.
Bœuf gras aux yeux de qui Merlin était suspect,
Le fixe d'un air doux, et rempli de respect.

18 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 42, « Boucheries », p. 112.

A ce prompt changement j'eus peine à le connaître.
C'est alors que je vis ce que peut l'œil du Maître¹⁹.

Le texte est burlesque et la mort pathétique de bœuf gras, décrite ensuite, rappelle celle des plus grands héros classiques, mais il est intéressant de voir comment le boucher est ici caractérisé : son ivresse semble le disqualifier, et pourtant, c'est son sang-froid qui est mis en valeur, tout comme son ascendant sur la bête. Le jeu de mot sur « Maître » (il est littéralement un « maître boucher », mais il est aussi celui qui triomphe par son art) renforce la dimension plutôt positive du personnage. Quant à la métamorphose du bœuf violent et la mention de son « respect » à l'égard de celui qui va le mettre à mort, elles montrent un combat à armes égales, d'où sort victorieux le boucher.

Cette représentation est cependant loin d'être la plus répandue : ce qui est le plus souvent montré, surtout chez Mercier, c'est une situation où le boucher joue le rôle de bourreau face à d'innocentes victimes. Le sème de la barbarie est ainsi omniprésent. Mercier rapporte par exemple le propos d'une femme du peuple, émue par le sort d'un veau « arraché à la mamelle de sa mère » : « Tue-le, barbare, mais ne le frappe point ! »²⁰. M. Poissi, dans *La Mort du Bœuf-Gras* injurie Merlin en lui disant : « Barbare, tigre, chat, cancer que rien ne touche / Puisse la viande crue écumer dans ta bouche²¹ !

Cette barbarie s'exerce principalement lorsqu'il s'agit de tuer une bête sans défense. Ainsi, en miroir, l'animal est systématiquement montré comme une victime sacrificielle. S'opposant à la conception cartésienne de l'animal-machine, plusieurs penseurs humanisent les bêtes, et c'est cette personnification qui souligne leur dimension de victime ; ainsi, pour Rousseau, « les tristes mugissements du bétail entrant dans une boucherie annoncent l'impression qu'il

19 TACONET, *La Mort du Bœuf-Gras*, sc. dernière, p. 14.

20 MERCIER L-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 369, « Tueries », p. 1022.

21 TACONET, *La Mort de Bœuf-Gras*, sc. première, p. 3.

reçoit de l'horrible spectacle qui le frappe »²² : les animaux, sensibles, prévoient leur mort imminente. Selon Mercier, les « douloureux gémissements » du jeune bœuf terrassé, pantelant, annoncent « la violence de ses angoisses et les souffrances de son agonie. » La fin de son texte est particulièrement pathétique : « Voyez son cœur à nu qui palpité affreusement, ses yeux qui deviennent obscurs et languissants. Oh, qui peut les contempler, qui peut ouïr les soupirs amers de cette créature immolée à l'homme ! »²³.

Il n'est plus question ici d'un bœuf qui va servir de rôti ou de bouilli, mais d'une « créature immolée à l'homme », autrement dit d'une bête sacrifiée pour le plaisir — l'évocation de la subsistance humaine est ici écartée — de l'homme. Le mot de « victimes » est d'ailleurs employé explicitement par Mercier dans un autre extrait au cours duquel il évoque « des victimes qu'on égorge » et les « hurlements, [l]es bêlements lamentables de troupeaux égorgés, [l]es coups d'assommoirs et [...] la fumée de leur sang »²⁴ : la mention finale de la fumée — même s'il s'agit de la vapeur du sang et non pas d'une véritable fumée — achève le tableau du parfait holocauste. Pourtant, loin d'être des prêtres au service d'un dieu qu'ils honorent, les bouchers apparaissent comme des bourreaux dénués de sensibilité, devenus violents au contact du sang qu'ils font couler.

Du reste, dans l'imaginaire collectif, c'est bien l'idée de violence, mais aussi d'immoralité qui domine dans la caractérisation du boucher : ainsi, dans la pièce de Beaunoir *Le Déménagement du Peintre* le personnage du boucher, Barbarin, est un homme sans scrupules, qui fait du chantage à une honnête bourgeoise sans le sou, Mme Dupinseau, pour profiter de ses charmes. Fort heureusement, le boucher est aussi un peu bête, et la pièce s'achève par la punition symbolique du méchant Barbarin démasqué par la communauté.

22 ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 134.

23 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 42, « Boucheries », p. 112.

24 *Ibid.*, tome I, chapitre 390 « La rue du Pied-de-Bœuf », p. 1076.

Ce penchant luxurieux est d'ailleurs une conséquence directe du « sang qu'ils [les bouchers] répandent »²⁵, si l'on en croit à nouveau Mercier. Ce dernier, dans deux chapitres du *Tableau de Paris*, évoque ainsi la « luxure grossière et furieuse »²⁶ qui fait que « près des boucheries » se trouvent des prostituées, décrites comme des « femelles mouchetées, fardées, objets monstrueux et dégoûtants, toujours massives et épaisses, [qui] ont le regard plus dur que celui des taureaux »²⁷, comme des « Pasiphaé »²⁸, comme des « créatures » « à la fenêtre tout le jour », dont le « jaune de [la] figure est couvert par un placard énorme de rouge », comme, enfin, des « monstres femelles »²⁹. Outre la triade « sang-sperme-larmes »³⁰ mise en évidence par Arlette Farge commentant l'un de ces extraits, et au-delà d'une analyse du couple *eros / thanatos* qui se joue bien sûr dans cette scène, il est possible de voir s'opérer dans l'imaginaire de Mercier un curieux va-et-vient entre les hommes et les animaux au sein de l'univers de la boucherie. En effet, les prostituées qui assistent au spectacle brutal de la mort des bestiaux, sont elles-mêmes réduites au rang de « femelles » et comparées à des « taureaux » ; elles ne sont pas des femmes, mais des « créatures » et des « monstres » : on pourrait alors croire que leur aspect bovin est ce qui allume le désir des bouchers en quête de plaisirs brutaux. Pourtant, la mention de Pasiphaé, cette figure mythologique qui s'offre à un taureau et engendre le Minotaure, inverse le point de vue : ce sont bien les bouchers qui sont des taureaux, sinon des monstres exclus de l'humanité.

Autrement dit, Mercier ne se contente pas de porter un regard plutôt doxique sur les bouchers, en faisant part de leur caractère sanguin, violent et immoral. Il fait du boucher une figure effrayante, hybride, au comportement, dénué de sensibilité, s'appêtant à frapper

25 *Ibid.*, tome I, chapitre 42, « Boucheries », p. 112.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 113-114.

28 *Ibid.*, p. 114.

29 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 390 « La rue du Pied-de-Bœuf », p. 1076.

30 FARGE Arlette, *Le Peuple et les choses, Paris au XVIII^e siècle*, Bayard, 2015, p. 127.

le mouton sanguinolent sans éprouver de pitié : un être empreint de fureur et d'animalité — du moins dans l'épisode que l'on vient de commenter —, qui ne peut qu'être regardé avec dégoût. Souillé par le sang qu'il verse, le boucher n'a rien du sacrificateur de la Bible ou du héros de la mythologie, et ce, même si Diderot ouvre son article sur le fait qu'au temps d'Homère l'abattage et la découpe de la viande étaient l'apanage des héros : le boucher baigne au contraire dans une impureté originelle qui le rend forcément inquiétant.

On est bien loin des bouchers qui paradedent en riches habits immaculés pour la promenade du bœuf gras lors du carnaval, ou des bouchères qui tiennent à incarner une forme de respectabilité bourgeoise³¹.

Alors pourquoi Mercier, qui n'est pas le seul à raisonner ainsi, représente-t-il le boucher comme un monstre sanguinaire ? Et finalement que cherche-t-il ? L'éradication des bouchers ? L'adoption des mœurs des « Gentoux »³² hindous qu'il décrit dans *Tableau de Paris* ? En réalité, il semblerait que les motivations des penseurs du XVIII^e siècle soient plus complexes.

LA MALÉDICTION DES CANINES ET L'IMPOSSIBLE SPECTACLE

Dans son article « Le réseau culinaire dans *L'Encyclopédie* », Jean-Claude Bonnet écrit que « les deux planches consacrées aux bouchers, et particulièrement la planche « Tuerie », ouvrent sur un espace de malédiction »³³. De quelle malédiction parle-t-il ? Cela n'est pas précisé, mais nous pourrions proposer une hypothèse : il s'agit de ce qu'Albert Cohen, dans un tout autre cadre — qu'on nous pardonne l'anachronisme — qualifie de « malédiction des

31 Voir LETEUX S., « L'image des bouchers (XIII^e-XX^e siècle). La recherche de l'honorabilité, entre fierté communautaire et occultation du sang », *Images du travail, travail des images*, n°1. [En ligne] Publié en ligne le 15 décembre 2015.

32 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 369, « Tueries », p. 1023.

33 BONNET Jean-Claude, « Le réseau culinaire dans l'Encyclopédie », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31^e année, N. 5, 1976, p. 910.

canines »³⁴, une expression qui résume parfaitement le paradoxe auxquels sont soumis les hommes du XVIII^e siècle. Ceux-ci se rendent compte qu'ils ont besoin de viande, qu'ils ont des goûts carnés, mais ne supportent pas — ou plus — d'être responsables de l'opération qui leur permet d'en manger ensuite. Pour échapper à ce drame, ils cherchent quelques arrangements. Ainsi, comme l'écrit Renan Larue, les bouchers

incarnent aussi les mauvaises consciences, ils sont les boucs émissaires du carnisme. C'est que les bouchers tuent les animaux à la vue des passants et exhibent une violence que tous voudraient invisible. Alors, plutôt que de renoncer soi-même à la viande, on taxe les bouchers de barbarie³⁵.

La question du spectacle, de l'exhibition de la mort de l'animal devient alors centrale : certes, on ne peut se passer de viande, mais il faut du moins cacher les méthodes d'abattage des animaux. Curieusement, de façon presque inversée, les représentations iconographiques ou littéraires des tueries, sont toutes dramatisées. Jean-Claude Bonnet montre ainsi comment la planche « Tuerie » de *L'Encyclopédie* est l'une des seules à présenter un « effet de mise en scène »³⁶ : on y voit un boucher en train de dépecer un bœuf, et surtout, « accoudé à une balustrade et attentif, un enfant triste qui contemple la scène »³⁷. La tristesse de l'enfant n'est pas flagrante ; en revanche, la position de spectateur de celui-ci est d'une importance capitale. Ce que condamne Mercier, parmi d'autres penseurs, c'est bien le fait qu'un tel spectacle puisse être vu.

On remarque d'ailleurs très bien ces effets de mise en scène dans *Tableau de Paris* de Mercier : le promeneur parisien assiste à une

34 COHEN Albert, *Belle du Seigneur*, Gallimard, « Folio », 1998, Deuxième partie, ch. 35, p. 398.

35 LARUE R., *Le végétarisme et ses ennemis...*, p. 159.

36 BONNET J.-C., « Le réseau culinaire dans *L'Encyclopédie* », p. 910.

37 *Ibid.*

scène pathétique qu'il reproduit avec force effets de dramatisation : c'est au début du chapitre « Tueries » :

Un mouton meurtri de coups succombait au milieu de la rue Dauphine à la fatigue ; le sang lui ruisselait par les yeux ; tout-à-coup une jeune fille en pleurs se précipite sur lui, soutient sa tête, qu'elle essuie d'une main avec son tablier, et de l'autre un genou en terre, supplie le boucher, dont le bras était déjà levé pour frapper encore. Cela n'est-il pas à peindre ? Quand verrai-je ce petit tableau au salon du Louvre ³⁸ ?

Inutile de revenir ici sur la dimension de victime du mouton et sur celle de bourreau du boucher. Voyons plutôt comment les deux interrogations finales montrent avec quelle malice Mercier rend compte de l'esthétique picturale à l'œuvre dans son *Tableau de Paris*. Et au-delà de cet aspect, essayons d'aller plus loin dans l'interprétation de cet extrait. Ce qui est montré est en effet un « petit tableau », voire, mieux, un petit *spectacle* : tout est ici organisé autour de la notion de regard ; le mouton sanguinolent est aveuglé (« le sang lui ruisselait par les yeux »), son allure de victime sacrificielle convoque le regard — et la compassion — de la « jeune fille en pleurs », et c'est la posture de suppliante de la jeune fille qui attire l'attention du narrateur. Pourtant quelque chose ne va pas : la scène décrite ne se trouve ni au Louvre, ni sur une scène de théâtre, mais « au milieu de la rue Dauphine », c'est-à-dire dans un espace non pas fictionnel, non pas médiatisé par l'art, mais dans la sphère brutale de la réalité d'une rue parisienne. L'hypotypose permet ainsi à l'anecdote d'acquiescer une valeur démonstrative : l'espace urbain n'est pas le lieu pour assister à de tels moments de cruauté.

Mercier évoque d'ailleurs plus clairement la question de l'exhibition du sang dans un autre texte :

On devrait bien établir une amende sur les bouchers ou rôtisseurs qui égorgeraient des animaux en public, ou qui offriraient

38 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 369, « Tueries », p. 1022.

un spectacle de sang autour de leurs demeures. Cet impôt est dicté par la nature elle-même qui abhorre le sang, & qui, si elle est malheureusement forcée d'être barbare, devrait faire tous ses efforts pour pouvoir au moins se le cacher à elle-même.³⁹

On retrouve le tragique paradoxe de la nature humaine : l'homme ne peut s'empêcher de consommer de la viande, mais pour cela, il est obligé de passer par un acte « si désagréable à la vue »⁴⁰ pour reprendre le propos de *L'Encyclopédie*. Dans le même temps, une expression retient notre attention, celle de la nature « qui abhorre le sang » : la formule est étonnante, mais révélatrice.

Dans l'imaginaire de Mercier, tout semble condamner le sang et l'associer au crime, à la violence, alors même que le sang est aussi un fluide vital, ce que l'auteur ne mentionne pas, à la différence des encyclopédies médicales de cette même époque qui décrivent le teint rouge des bouchers comme un signe de bonne santé, résultant de leur contact constant avec le sang⁴¹.

Plus encore, pour Mercier, le fait de voir cette violence au sein du paysage urbain peut même pousser au crime lorsqu'il demande : « qui sait si tel homme n'est pas devenu assassin en traversant ces rues, & en revenant chez lui les semelles rouges de sang ? »⁴².

L'interrogation est effrayante, car nul n'a la réponse à une telle question : plus encore, elle laisse entendre que le sang répandu par les bouchers, à l'inverse de celui versé par les bourreaux, qui a pour fonction de détourner du crime, ne peut que contaminer d'honnêtes citoyens pour en faire des *assassins*.

Le sang de boucherie met ainsi en péril l'ordre social, tout comme les bouchers eux-mêmes d'ailleurs, si l'on en croit à la fois Mercier et Diderot.

39 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome II, chapitre 749, « Tueries », p. 717. NB : il y a deux chapitres « Tueries » dans *Tableau de Paris*.

40 *Encyclopédie*, art. « Boucher ».

41 *Encyclopédie méthodique*, volume « Médecine », p. 88.

42 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, *op. cit.*, tome II, chapitre 749, « Tueries », p. 718.

Ce dernier, dans l'article « Boucher » de *L'Encyclopédie*, met en garde à deux reprises contre les troubles à l'ordre public dont peuvent être responsables les bouchers. Il écrit ainsi :

Chaque boucher a quatre garçons ; plusieurs en ont six : ce sont tous gens violents, indisciplinables, & dont la main & les yeux sont accoutumés au sang. Je crois qu'il y aurait du danger à les mettre en état de se pouvoir compter, et que si l'on en ramassait onze à douze cents en trois ou quatre endroits, il serait très difficile de les contenir, et de les empêcher de s'entrassommer⁴³.

Le propos est proche de celui de Mercier pour qui :

Ces bouchers sont des hommes dont la figure porte une empreinte féroce et sanguinaire, les bras nus, le col gonflé, l'œil rouge, les jambes sales, le tablier ensanglanté ; un bâton noueux et massif arme leurs mains pesantes et toujours prêtes à des rixes dont elles sont avides. On les punit plus sévèrement que dans d'autres professions, pour réprimer leur férocité ; et l'expérience prouve qu'on a raison⁴⁴.

Dans les deux extraits, et *a fortiori* dans celui de Mercier dont la portée axiologique est très importante, on note la proximité établie entre le contact avec le sang et la violence physique : le caractère proprement *sanguin* des bouchers les mène inévitablement aux rixes.

Pourtant, de façon tout à fait surprenante, les bouchers, selon Mercier dans le *Nouveau Paris*, ne constituent aucunement les « cohortes malingres et haineuses des 'terroristes' animés, quant à eux, par le ressentiment »⁴⁵ pour le dire comme Jean-Claude Bonnet dans *La Gourmandise et la faim*. En effet, Mercier écrit bien :

43 *Encyclopédie*, art. « Boucher ».

44 MERCIER L.-S., *Tableau de Paris*, tome I, chapitre 42, « Boucheries », p. 113.

45 BONNET J.-C., *La Gourmandise et la faim, Histoire et symbolique de l'aliment (1730-1830)*, Le Livre de Poche, « Références », 2015, Troisième partie, « Une ère nouvelle », p. 317.

Mais on ne trouva ni assommeur, ni révolutionnaires parmi les bons charbonniers, les bouchers, les forts de la Halle [...] parce que plus dépendants des habitants, à cause de leurs besoins domestiques, ils n'éprouvèrent pas comme d'autres le manque d'argent ; et que d'ailleurs, par leur caractère pacifique, ils étaient moins accessibles à la corruption⁴⁶.

Si l'argument financier n'est pas forcément dénué de fondements (après tout, la corporation puissante des maîtres bouchers est constituée en grande partie de bourgeois qui n'ont pas intérêt à voir leur mode de vie bouleversé), comment comprendre un tel revirement dans la pensée de Mercier, lorsque ce dernier évoque leur « caractère pacifique » ? Lui, qui n'a cessé de mettre en évidence la violence des bouchers, les écarterait tout à coup de toute possible violence révolutionnaire ? Cet étrange changement de perspective ne correspond en outre à aucune réalité historique, comme le souligne le « Français » auteur de *Six lettres à S. L. Mercier* [...] *Sur les six Tomes de son Nouveau Paris*, paru en 1801, lorsqu'il s'exclame :

[...] partout des bouchers, nommément, se sont distingués révolutionnairement ; et le *Gendre*, votre confrère à la Convention, n'était-il pas boucher ? est-il bien reconnu que les bouchers aient le caractère si *pacifique*, comme vous le dites formellement ? je suis quelquefois tenté de croire que vous voulez vous égayer aux dépens de vos lecteurs⁴⁷.

À vrai dire, nous pourrions, nous aussi, être tentés de croire que Mercier plaisante lorsqu'il réhabilite ainsi les bouchers... Essayons toutefois de proposer une hypothèse de lecture : peut-être peut-on

46 Mercier L.-S., *Le Nouveau Paris par le cit. Mercier*, Brunsvic, chez F. Vieweg et Paris, chez Fuchs, Pougens et Ch.-Fr. Cramer, 1798, volume quatrième, p. 249-250.

47 *Six lettres à S. L. Mercier*, de l'Institut national de France, *Sur les six Tomes de son Nouveau Paris par un Français* (Fortia ?), Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, an IX (1801), p. 221-222.

comprendre ce glissement à l'aune du bouleversement que connaît Paris pendant la Révolution ; désormais ce n'est plus le sang des bœufs versé par les bouchers qui macule les rues de la capitale et teint les semelles des passants, c'est celui des hommes accusés d'être contre-révolutionnaires. Le sang répandu a pour ainsi dire changé de dimension et comme l'écrit Jean-Claude Bonnet : « les événements ont montré que les vrais bouchers étaient ailleurs, c'est-à-dire parmi les individus violents qui composaient les contre-pouvoirs (pervers à ses yeux) des sections populaires et aussi du Club des Jacobins »⁴⁸.

Pour un Mercier déçu par la tournure des événements historiques, la violence la plus redoutable ne vient plus des bouchers, mais des hommes capables de tuer leurs semblables.

Qui sont donc les bouchers parisiens du XVIII^e siècle ? Difficile de les cerner, tant l'écart entre la réalité et la représentation fantasmée de ceux-ci est grande. Historiquement, les bouchers apparaissent comme les membres d'une corporation soudée, puissante, riche, capable de résister à un certain nombre de réformes — il faut attendre le XIX^e siècle pour que des abattoirs soient construits en dehors de Paris —, symboliquement, les bouchers sont des êtres dénués de pitié, capables de tuer sans frémir. Dans ce siècle de la sensibilité, le plus grand crime des bouchers est donc, précisément, d'être insensibles. Par un subtil transfert, la fureur animale des bêtes sur le point d'être abattues semble contaminer leurs bourreaux, marqués à leur tour par la grande brutalité. À l'inverse, parce qu'ils sont montrés comme des victimes conscientes de leur sort, les animaux s'humanisent. Or qu'est-ce qui opère cette métamorphose sinon les molécules du sang des bêtes qui « qui pénètrent par [les] poumon, [l']estomac, et [la] peau »⁴⁹ des bouchers ? Ainsi, le danger qui consiste à assister à des spectacles sanglants ne serait-il pas au fond le risque d'y perdre son humanité et son âme ?

48 BONNET J.-C., *La Gourmandise et la faim*, p. 317.

49 *Encyclopédie méthodique*, volume « Médecine », p. 88.

GOYA : UN ARTISTE DE SANG, UN ARTISTE DU SANG

Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA
Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

Les chocs des *Bos primigenius* et des *Homos sapiens* ont toujours été teintés de sang. Les premières pulsions cynégétiques ont dérivé vers une approche thaumaturgique de l'animal, toujours imprégnée d'hémoglobine ; cette conception s'est presque immédiatement transformée en spectacle et en étreinte érotique, constituant une union indissoluble de Tanathos et d'Éros.

Les premiers spectacles sanguinaires avec des bovidés (soit des taureaux, soit des aurochs, ces derniers aujourd'hui disparus) se situent à l'Âge de Bronze, à l'époque des premières civilisations ; on retrouve leurs représentations dans les cultures minoïques, indo-iraniennes, barbares, grecques ou romaines. Ce bain de sang était considéré comme un rite d'initiation, comme un geste purificateur mystique. Les liens entre ces animaux et l'homme ont été plus étroits dans la péninsule Ibérique car, même si les taureaux et les aurochs étaient présents dans toute l'Europe et dans une bonne partie de l'Asie, leur présence a été plus évidente et plus durable dans ce territoire. Ce n'est pas sans raison si pour son dixième travail, Hercule doit voyager jusqu'à une île de Tartessos, l'actuelle Cadix, pour dérober les taureaux du géant Géryon : la bravoure des bovidés de cette région était connue dès l'Antiquité. Curieusement, leur caractère indomptable était non seulement apprécié mais aussi recherché pour le croisement des bêtes : face à d'autres contrées où l'on a préféré la mansuétude, la chair ou la production laitière des femelles, les éleveurs hispaniques ont toujours privilégié les instincts de défense et

le tempérament, la « bravura » (la bravoure), les bois en avant et un appareil locomoteur puissant¹.

L'identification de l'Ibérie avec l'animal remonte aux textes de Strabon : il y compare le territoire ibérique à une peau de taureau déployée : « L'Ibérie ressemble tout à fait à une peau de taureau, qu'on aurait déployée dans le sens de sa longueur de l'ouest à l'est (la partie antérieure tournée du côté de l'est), et dans le sens de sa largeur du nord au sud »². Les auteurs classiques reproduisent cette idée qui perdure jusqu'à nos jours. Bête courageuse et énergique mais morte, écorchée et décharnée. Un animal mythique mis à mort par un homme, le toréro étant considéré comme un héros.

Cette confrontation de l'homme et de la bête était déjà analysée par les érudits des Lumières espagnoles qui voulaient trouver les origines de la tauromachie dans la chasse à tir ou à courre (avec des chevaux et des chiens) ; ainsi, aussi bien Nicolás Fernández de Moratín que Pepe 'Hillo'³, considèrent le taureau comme une espèce cynégétique chassée par des hommes qui la persécutent :

La ferocidad de los toros que cría España en sus abundantes dehesas y salitrosos pastos, junto con el valor de los españoles, son dos cosas tan notorias desde la más remota antigüedad, que el que las quiera negar acreditará su envidia ó su ignorancia, y yo no me cansaré en satisfacerle; solo pasará a decir que habiendo en este terreno la previa disposición en hombres y brutos para semejantes contiendas, es muy natural que desde tiempos

-
- 1 Il faut rappeler qu'une bonne partie des bovidés européens ont des origines génétiques orientales. DENIS Jean, *Les origines de l'élevage*, Paris, Le Pommier/Cité des sciences et de l'industrie, 2004, p. 57.
 - 2 STRABON, *Géographie*, III, 1 - *L'Ibérie - La côte atlantique*, [entre 20 av. J.-C. et 23 apr. J.-C.], TARDIEU Amédée (trad.), Paris, Hachette, 1867.
 - 3 Hillo parle effectivement de « chasse, qui ne mérite évidemment pas d'être considérée comme un spectacle ». DELGADO José, *Tauromaquia o arte de torear a caballo y a pie: obra escrita por el célebre Josef Delgado Hillo. Corregida y aumentada con una noticia histórica sobre el origen de las fiestas de toros en España. Adornada con treinta láminas que representan las principales suertes. Por un aficionado*, Madrid, Vega y Compañía, 1804, p. 3.

antiquísimos se haya ejercitado esta destreza, que para evadir el peligro, ya para ostentar el valor, ó ya para buscar el sustento con la sabrosa con la sabrosa carne de tan grandes reses, a las cuales perseguían en los primeros siglos a pie y en caballo en batidas y cacerías⁴.

Goya, le grand peintre de Fuendetodos, illustre avec ses peintures et ses gravures ces idées (et parfois des textes d'écrivains connus accompagnent ses chefs d'œuvres tauromachiques). Il étudie les gestes des toréros depuis la naissance du métier et nous offre sa vision si singulière d'un homme qui risque sa vie pour un public assoiffé de sang et de viscères et toujours plus exigeant. C'est un métier qu'il connaît parfaitement, car d'après certains biographes il l'aurait exercé dans sa jeunesse⁵. Leandro Fernández de Moratín signalait dans une lettre de 1827 : « Goya dice que él ha toreado en su tiempo y que con la espada en la mano a nadie teme. Dentro de poco cumplirá ochenta años »⁶.

À l'aube de la vénerie, les armes étaient l'arc et le lacet, puis la sagaie et la lance. La diversité des ustensiles marquait également la différence d'appartenance sociale : bientôt les classes privilégiées, les

4 « La férocité des taureaux élevés par l'Espagne, dans ses immenses pâturages et ses champs salpêtrés, ainsi que le courage des Espagnols sont deux éléments tellement connus depuis l'Antiquité que celui qui cherchera à les nier ne fera que montrer sa jalousie ou son ignorance, et je ne me fatiguerai pas à le satisfaire. Je signalerai simplement que puisque dans ce terrain il existait une prédisposition chez les hommes et les animaux pour de tels combats, il est naturel que l'on ait développé une telle habileté depuis bien longtemps, soit pour se sauver du danger, soit pour faire preuve de courage, soit pour s'alimenter de la savoureuse chair de si grandes bêtes, poursuivies, dans ces premiers siècles, à pied ou à cheval », in FERNÁNDEZ DE MORATÍN Nicolás, *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1777, p. 23-24.

5 MATHERON Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858 ; et SALAS Xavier de, *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n° 144, 1963.

6 « Goya assure qu'il toréait à l'époque et que, l'épée à la main, il ne craint personne. Il aura bientôt quatre-vingts ans », FERNÁNDEZ DE MORATÍN Leandro, *Epistolario* [1827], éd. René Andioc, Madrid, Castalia, 1973, p. 646.

nobles, firent preuve de courage en chassant l'animal avec des outils bien différents, mais surtout avec la lance. En blessant l'animal, on le fait saigner jusqu'à ce qu'il perde la presque totalité de son sang et qu'il tombe épuisé, pratique arrivée jusqu'à nos jours dans le cas, par exemple, du taureau de la Vega. Goya a illustré cette technique dans sa gravure « *Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo* », de même que dans celle intitulée « *Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid* »⁷.

Bien évidemment les nobles ne chassaient pas seuls : ils se faisaient accompagner de leurs vassaux qui provoquaient les attaques des animaux avec leurs capotes ou bien redirigeaient les charges, pour finalement s'occuper de mettre à mort l'animal (pensons au goyesque « *Otro modo de cazar a pie* » ou également à « *Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su alcorán, adoptaron esta caza y arte, y lancean un toro en el campo* »⁸). Goya illustre toutes ces interventions, car il sait bien qu'elles étaient à l'origine des deux sortes de toreros existants : *rejoneadores* (ou *toreadores* c'est-à-dire toréros qui se battent à cheval) et *lidiadores* (ou toréros à pied).

La conception thaumaturgique de l'animal à laquelle on a fait référence plus haut l'a rattaché, depuis les origines des civilisations, à l'idée de sacrifice : le taureau a été divinisé lors des sacrifices (souvent humains, comme dans le cas du taureau d'airain de Phalaris) que l'on faisait en son honneur. Mais dans bon nombre de cultures, en tant qu'animal primordial, on offrait aux dieux son énergie vitale, perçue comme la plus vigoureuse avec celle du lion⁹. On entendait ainsi régénérer le corps et, peut-être, l'âme de l'officiant, des grandes figures tel l'empereur et par extension, de tout le peuple. Une idée

7 « Mode des anciens Espagnols de chasser le taureau, à cheval et dans les campagnes » et « Charles V chassant un taureau dans la place de Valladolid ».

8 « L'hallali sur pied » et « Les Maures établis en Espagne ont renoncé aux superstitions de leur Coran, et ont adopté cette chasse et cet art, et ils attaquent un taureau à la campagne ».

9 Par exemple on croyait que lors de tauroctonies de la culture mithraïque, l'énergie vitale de l'animal régénérait le corps et l'âme de l'officiant.

qui ne diffère pas beaucoup des grandes corridas présidées par les rois, qui encensaient la gloire du toréro et qui généraient une sorte de catharsis à l'intention des spectateurs, comme on le constate dans les peintures de Goya « Lance de capa en un encierro » et « Suerte de matar » de 1794¹⁰.

Les tauroboles¹¹, immolations en l'honneur des grandes déesses mères (*Magna Mater* ou Cybèle), ont fait couler de grandes rivières de sang dans les fosses sanguines¹² : l'officiant situé sous l'autel y recevait sur toutes les parties de son corps le sang fumant des taureaux. Celui qui avait reçu le taurobole sortait ensuite de la fosse et se présentait dans cet état horrible à la vue du peuple qui se prosternait devant lui et le regardait longtemps comme un homme extraordinaire et protégé des Dieux. Lorsque le taureau avait été immolé et que le *Tauroboliatus* avait reçu les marques de la vénération et de la sainte horreur qu'il inspirait aux assistants, on enlevait les cornes de la victime et quelquefois toute la tête dépouillée de sa chair et de sa peau pour les consacrer aux Dieux. On les ensevelissait avec les ossements dans le sein de la terre au lieu même où le sacrifice avait été offert. Dans le culte mithriaque, les sacrifices des taureaux, suivant l'image des tauroctonies où le dieu extrait l'énergie vitale de cet animal, étaient une représentation de la lutte entre la puissance et la raison. Une confrontation que l'on trouve dans les dessins goyesques, même s'il est parfois très difficile de savoir qui incarne chacune de ces deux instances.

La tradition chrétienne récupère ces sacrifices et immolations : l'Église chante ses victimes mortes aux arènes romaines, mais elle s'enthousiasme également avec ces *corridas* qui endorment le peuple et qui lui font attendre avec passion les différentes fêtes religieuses. Parfois, ces célébrations (très lucratives à l'époque) servaient à financer

10 « Jet de cape lors d'un 'encierro' » et « Mise à mort ».

11 Taurobole: sacrifice propitiatoire au cours duquel on égorgeait un taureau. Le terme (βάλλω/bállō, « lancer ») pouvait d'abord désigner la chasse de l'animal sauvage en vue du sacrifice ultérieur.

12 PRUDENTIUS CLEMENS Aurelius, *Peristephanon* [399-404], X. M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

des œuvres de charité ou aidaient à améliorer les finances locales : « Lorsque les franciscains de Madrid se déterminèrent à faire bâtir leur fameuse église, qui n'est pas encore finie, ils demandèrent au roi le produit de huit courses de taureaux, ce qui leur fut accordé, et ils firent afficher que quiconque assisterait à ces courses gagnerait plusieurs années d'indulgences »¹³. Les *corridos* sont une véritable obsession du peuple qui dépense des fortunes pour assister à ces spectacles qui lui font oublier les problèmes du pays comme l'ont souvent dénoncé les *ilustrados* : « Haya pan y haya toros, y más que no haya otra cosa. Gobierno ilustrado: pan y toros pide el pueblo. Pan y toros es la comidilla de España. Pan y toros debes proporcionarla para hacer en lo demás cuanto se te antoje *in secula seculorum*. Amen »¹⁴.

C'est à cet égard que Goya épouse la tradition du spectacle, des acrobates minoïques et des cirques romains, des fêtes folkloriques et des batailles d'animaux. Des spectacles royaux qui démontraient la supériorité des êtres humains sur les autres créatures au sein du Royaume animal, de même que le pouvoir des hommes sur des bêtes qu'ils forgeaient comme des armes de guerre. La réalisation de gravures par Goya où l'on voit des chiens, des alans¹⁵ (« Perros al

13 PEYRON Jean-François, *Essais sur l'Espagne. Voyage fait en Espagne en 1777 et 1778, dans lequel on traite des mœurs, du caractère, des monuments anciens & modernes, du commerce, du théâtre, de la législation des tribunaux particuliers à ce royaume, & de l'Inquisition ; avec de nouveaux détails sur son état actuel, & sur une procédure récente et fameuse*, Genève, s. n., 1780, t. I, p. 267.

14 « Qu'il y ait du pain et des taureaux, et rien d'autre. Gouvernement des Lumières: du pain et des taureaux demande le peuple. Pain et taureaux inquiètent les Espagnols. Il faut leur donner du pain et des taureaux pour faire avec le reste tout ce que tu voudras *in secula seculorum*. Amen », texte de León de Arroyal intitulé « *Pan y toros: oración apologética que en defensa del estado floreciente de España dijo en la plaza de toros de Madrid D. N...* », [il date de 1793 mais fut publié en 1812], in REAL César et ALCALDE Luis, *Prosistas del siglo XVIII*, Barcelona, Biblioteca Hermes, 1997, p. 182.

15 Race ancienne des chiens proche des 'alaunt', typiquement espagnole, utilisée lors des corridos.

toro » et « Echan perros al toro »¹⁶), qui attaquent le taureau comme un essaim d'abeilles, contribue à souligner cette vision. Le poème anonyme « El alano » du XVII^e siècle décrit le fonctionnement de ces tenaces animaux :

Lidiar el toro, y que, enojosamente,
cuando a la oreja el perro se le carga,
sacude la cerviz dura y valiente,
cornadas tira, coces mil le alarga;
zalea el perro al toro inobediente,
su vecindad haciendo más amarga;
con espantosa rabia el toro brama,
y del rastrero la piedad aclama.
Uno ni dos a desasir no bastan
del toro triste al pertinaz alano¹⁷.

Cette image du chien encouragé par l'être humain à faire du mal aux taureaux dérangeait les esprits sensibles, comme le montre le dialogue entre deux chiens imaginé par Miguel de Cervantes Saavedra dans son *El coloquio de los perros* :

BERGANZA : « Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; por donde imaginara [...] que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos. El primero que conocí por amo fue uno llamado Nicolás el Romo, mozo robusto, doblado y colérico, como lo

16 « Les chiens lâchés contre le taureau » et « On lâche des chiens contre le taureau ».

17 « Combattre le taureau et / lorsque le chien l'attrape déplaisamment par l'oreille, / il se voit forcé de secouer sa tête dure et courageuse. / Il attaque des cornes et décoche mille ruades ; / le chien fait fuir le taureau désobéissant, / rendant amère sa proximité ; / le taureau mugit avec rage, / et demande grâce à son vil adversaire. / Il faudra plus de deux hommes pour libérer / le triste taureau de l'alan obstiné. » *El Alano. Poema anónimo del siglo XVII* [s.d.], Sevilla, E. Rasco, 1902, p. 15.

son todos aquellos que ejercitan la jifería. Este tal Nicolás me enseñaba a mí y a otros cachorros a que, en compañía de alanos viejos, arremetiésemos a los toros y les hiciésemos presa de las orejas. Con mucha facilidad salí un águila en esto. »

CIPIÓN : « No me maravillo, Berganza; que, como el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerle »¹⁸.

En montrant ces scènes, Goya nous confronte à la cruauté de l'homme rendue publique et joyeuse : des chiens, des chevaux et des taureaux morts pour le divertissement de la foule. Il nous oblige à faire face à notre barbarie, un penchant fréquent dans toutes les sociétés. Goya saisit ainsi l'essence de la tauromachie, qui réunit deux traditions : le côté aulique et le populaire. En donnant à voir les prouesses des nobles présidées par le roi et la fête qui galvanise la populace, il montre ainsi toutes les classes sociales dans leur férocité la plus crue. Déjà Madame d'Aulnoy, lors de son voyage en Espagne, avait saisi ces traits :

Le Roi se volant divertir en ordonna une (une course de taureaux) pour le 22 de ce mois ; j'en eus de la joie, parce qu'encore que j'en eusse entendu parler, je n'en avais point vu jusqu'à présent [...]. Ceci ne se passe pas si paisiblement, qu'il n'y ait quelquefois plusieurs personnes tuées, et c'est un prélude de la fête qui fait toujours beaucoup de plaisir au peuple, soit qu'il aime à voir répandre du sang, ou qu'il aime seulement les choses

18 « BERGANZA : Je crois avoir vu le soleil pour la première fois à Séville, à côté de son Abattoir, qui se trouve de l'autre côté de la Porte de la Viande ; vous pouvez donc déduire que mes parents ont dû être des alans, comme ceux qui élèvent normalement les bouchers. Le premier maître que j'ai eu s'appelait Nicolas el Romo, un garçon robuste, trapu et colérique, comme tous ceux qui exercent le métier de boucher. Ce Nicolas avec des vieux alans m'apprenait, de même qu'aux autres chiots, à attaquer les taureaux et à les attraper par les oreilles. J'y ai réussi avec facilité. / CIPION : Cela ne m'étonne pas, Berganza ; car faire le mal est inné, et on l'apprend facilement ». CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], éd. Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Taurus, 1994, p. 516.

extraordinaires [...]. On donne à manger aux taureaux, on choisit les meilleurs pour la course, et même on les connaît pour les fils ou les frères de ceux qui ont bien fait du carnage aux fêtes précédentes. On attache à leurs cornes un long ruban ; à la couleur du ruban, tout le monde les reconnaît, et cite l'histoire de leurs ancêtres, que l'aïeul ou le trisaïeul de ces taureaux tuèrent courageusement tels ou tels ; et l'on ne se promet pas moins de ceux qui paraissent¹⁹.

Les deux aspects de la tauromachie sont incarnés par les deux personnages qui se réunissent dans la figure du toréro : le chevalier aristocratique qui brille et séduit sur son cheval et le boucher gagnepain qui risque sa vie à pied pour quelques sous. Le sensible XVIII^e siècle tombe à ses pieds fasciné et en multiplie les portraits. Goya suit cette tendance et réalise de splendides portraits de ces nouveaux héros. Et il capte leurs duels avec de magnifiques créatures dont la beauté ne le cède en rien à celle de leurs bourreaux. Souvent on dirait même que le fléau de la balance de l'agrément et de la grâce s'incline de leur côté, en particulier dans la scène « Desjarrete de la canalla con lanzas, medias-lunas, banderillas y otras armas »²⁰ ; ici la cruauté de la scène et de l'action se reflète sur le visage des hommes et contraste avec la noblesse du bovidé. Ces images font penser à la scène décrite par François Bertaut en 1659 dans son *Journal du voyage d'Espagne* :

La plupart des taureaux après avoir eu deux ou trois dards de la main des gentilshommes étaient achevés et poursuivis par quantité de *taureadores* et gens du peuple. Notre *maco de mulas*²¹ qui en tua un d'un coup de poignard qu'il lui donna au milieu de la tête entre les deux cornes, vint le demander hardiment au *corregidor*, mais il le lui refusa et en donna un à un autre qui en

19 AULNOY Marie-Catherine (Le Jumel de Barneville), baronne d', *Relation du voyage d'Espagne*, La Haye, chez Jacob van Ellinkhuysen, 1715, t. I, p. 25-26.

20 « Desjarrete (coupe du nerf des pattes arrières) de la canaille avec des lances, demi-lunes, banderilles et autres armes ».

21 Garçon de mules.

attendait un de pied ferme qui était tout frais. Tenant une lance il en donna dans la tête du taureau et le fer ayant glissé lui entra par le poitrail, et lui sortit par la cuisse derrière. Cet animal se jeta sur lui qui s'était couché par terre, et courut furieux par la place avec la lance rompue dans le corps²².

Même quand les *corridos* sont présentées comme un jeu d'enfants (nous pensons aux « Niños jugando a los toros »²³ de 1782), elles finissent par se révéler plus dangereuses que l'on ne s'y attendait et, comme tout chez Goya, révélatrices de l'essence de la vie. Les pleurs des uns provoqueront les rires des autres. Et ces larmes deviendront petit à petit un rêve obscur, un cauchemar infernal, lorsqu'on découvrira cette même scène jouée par des vieillards fantomatiques dans l'un de ses Caprices, « Unos a otros »²⁴.

Rien d'étonnant dès lors que l'on sait que dans l'art de Goya renaît le mythe de cette Europe volée, de ces taureaux séduisants de belles Pasiphaé, de ces bêtes à la sexualité généreuse comme il n'est pas fréquent de les trouver dans les tableaux contemporains, où l'on croirait parfois avoir affaire à des bœufs. Goya exalte la noblesse de ces animaux, leur pouvoir de séduction, il leur donne une personnalité et on croirait même lire leurs intentions dans leurs expressions. Dans certains de ses dessins (« Mujer barriendo », « Mujer joven y toro » ou « Pesadilla »²⁵), on voit des femmes proches de ces braves animaux : les côtoyant, dansant avec eux ou même les chevauchant. Et s'il est vrai que dans les corridos de Goya, les femmes se perdent dans la masse (exception faite de cette mère qui allaite son enfant au premier plan de cette corrida dans un village), lorsqu'on arrive à les distinguer, elles sont vraiment mises en lumière. Comme ces centaures de l'Antiquité (dont le nom renvoie étymologiquement à

22 BERTAUT François, *Journal du voyage d'Espagne* [1669], *Revue hispanique*, 1919, t. IV, p. 154.

23 « Enfants jouant aux taureaux ».

24 « Les uns aux autres ».

25 « La femme balayant », « Jeune femme avec taureau » et « Cauchemar ».

la mise à mort des taureaux²⁶), on peut voir Nicolasa Escamilla, la Pajuelera, se battre avec un taureau ; et elle semble bien être dans une position d'égal à égal en termes de force, tant vis-à-vis des taureaux que des hommes.

La culture de l'époque se charge de reproduire dans mille images le brave animal, véritable incarnation du diable, mort aux pieds des toréros. La figure du toréro se détache et s'ennoblit dans les gravures de Antonio Carnicero Mancio (*Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, ouvrage publié à Madrid en 1790) ou dans celles de Juan de la Cruz Cano, comme son portrait de 1777 du toréro Joaquín Rodríguez *Costillares* (considéré comme le « père de la tauromachie moderne »)²⁷ ; ces gravures magnifient ces nouveaux héros qui ont terrassé et vaincu la bête.

Goya, en homme des Lumières, s'éloigne de cette idée. Il exalte le sacrifice, non pas du taureau, mais des autres acteurs en lice. Si d'ordinaire son art riche en symboles ne tremble pas devant les représentations de la mort, des hommes et des animaux (comme on peut le voir dans ses *Désastres de la Guerre* ou sa *Nature morte avec des côtelettes et tête de mouton* de 1808), l'artiste semble vouloir mettre en évidence la force vitale du taureau : il apparaît souvent blessé et même abattu, mais son air fier semble toujours défiant comme s'il mettait en doute que l'issue du combat puisse lui être fatale ; les taureaux semblent pouvoir sortir indemnes de leur combat contre l'homme. D'une certaine façon, cette vision de l'animal était dans l'air du temps car Jaques Faget de Braure écrivait déjà dans ses *Souvenirs de voyage en France et en Espagne* : « Le taureau est réellement le héros de ce spectacle. C'est sur lui que l'intérêt se réunit. Il est fier, impérieux, indomptable. Il a la force, la beauté et le courage : il est malheureux. Que faut-il de plus pour en faire un

26 L'étymologie fait dériver le nom « centaure » de deux mots grecs : κεντεῖν / kentein, « piquer », et ταυρός / tauros, « taureau », c'est-à-dire « Tueurs de taureaux ».

27 CARNICERO ANTONIO, *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, Madrid, Librería de Quiroga, 1790, et Juan de la Cruz Cano, Madrid, Casa de M. Copin, 1777.

héros de tragédie ? »²⁸. Les taureaux des variantes de la « Muerte de Pepe Illo », de « Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón » ou celui de la lithographie « Bravo toro » de la collection des *Taureaux de Bordeaux*²⁹ se présentent comme des dieux tout-puissants. Les bovidés de ces œuvres, sont souvent percés par d'immenses lances, mais c'est à peine s'ils saignent, contrairement aux chevaux, aux chiens et aux toréros qui gisent par terre dans un bain d'hémoglobine. Où est donc le sang du taureau ? Les textes de l'époque en parlaient pourtant sans hésitation, comme on voit dans les *Lettre Marocaines* de José Cadalso :

Hoy he asistido a una diversión propiamente nacional de los españoles, que es lo que ellos llaman fiesta o corrida de toros. Ha sido este día asunto de tanta especulación para mí, y tanto el tropel de ideas que me asaltaron a un tiempo, que no sé por cuál empezar a hacerte la relación de ellas [...]. Sólo te diré que ya no me parecen extrañas las mortandades que sus historias dicen de abuelos nuestros en la batalla de Clavijo, Salado, Navas y otras, si las excitaron hombres ajenos de todo el lujo moderno, austeros en sus costumbres, y que pagan dinero por ver derramar sangre, teniendo esto por diversión dignísima de los primeros nobles. Esta especie de barbaridad los hacía sin duda feroces, pues desde niños se divertían con lo que suelen causar desmayos a hombres de mucho valor la primera vez que asisten a este espectáculo³⁰.

28 FAGET DE BRAURE Jacques, *Souvenirs de voyage en France et en Espagne* [ms.], in *La Visión del otro : un viajero bearnés en el País Vasco a finales del siglo XVIII*, Université de Pau, 1992, p. 73.

29 « Mort de Pepe Illo », « Malheurs arrivés sur la place de Madrid, et mort du maire de Torrejón » et « Brave taureau ».

30 « Aujourd'hui j'ai assisté à un divertissement national des Espagnols, qu'ils appellent fête ou course de taureaux. Ce jour m'a provoqué une telle spéculation, et j'ai eu tant d'idées à même temps, que je ne saurai par où commencer pour te l'expliquer [...]. Je te dirai seulement que les tueries de nos ancêtres dans les batailles de Clavijo, Salado, Navas et le reste, rapportées par leurs histoires, ne m'étonnent plus, si elles ont été provoquées par des hommes éloignés des luxes modernes, austères dans leurs habitudes, et qui donnent de l'argent pour voir

Une seule peinture, « Les mulets », présente la brute vaincue ; mais elle appartient à une série qui exigeait cette dernière étape, la fin de l'animal noble mort en tuant. Comme le peuple espagnol représenté par l'artiste dans ses *Désastres* (« Con razón o sin ella », « No quieren » ou « Y son fieras »³¹), face à l'inéluctable, ces taureaux se montrent indifférents ou directement menaçants et sûrs d'eux-mêmes. Dans une sorte de fraternité, les Espagnols et les taureaux se retrouvent dans cette férocité et ce courage incroyables dont parlait Moratín. Il s'entretuent avec acharnement sans se rendre compte de leurs similitudes, de leur nature de bête entêtée. Le sang des taureaux ne se retrouve pas répandu sur l'arène des estampes goyesques... où est-il donc ? Il court dans les champs et les prairies, il s'envole dans les airs, et entre dans les œuvres de l'artiste, par le moyen le plus inattendu, sa technique. Sans doute s'agit-il d'un espace plus propice pour ces fiers animaux.

couler du sang, et qui considèrent cela comme un divertissement digne des plus grands nobles. Cette espèce de sauvagerie les rendait sans doute féroces, car ils s'amusaient depuis leur plus jeune âge avec un spectacle qui provoque des évanouissements à des hommes courageux qui le voient pour la première fois. ». CADALSO José, *Las Cartas marruecas* [1789], éd. Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1990, Lettre LXXII, p. 257.

31 « Avec ou sans raison », « Elles ne veulent pas » et « Et elles sont comme des bêtes féroces ».

GOYA ET LE MÉTIER DE PEINTRE :
DU SANG À LA SANGUINE

Lydia VÁZQUEZ
Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

Goya fait les dessins préparatoires de sa série *Tauromachie* (trente-trois, qui composeront l'ensemble définitif, plus onze écartés par l'artiste, qui les considère défectueux) entre 1815 et 1816, immédiatement après avoir fini ses *Désastres de la guerre* (1810-1815), pendant son exil de Bordeaux. Il est alors vieux, sourd, presque aveugle, et surtout amer, écœuré par le sang versé sur le sol espagnol, qu'il a vu de ses propres yeux. Un sang espagnol qui a coulé à flots au nom de la triade « liberté, égalité et fraternité », mais aussi le sang français, répandu lors des combats contre des Espagnols farouches et trop imbus de leurs traditions. Le Goya des années 1810 est un homme écœuré par cette violence omniprésente dans la nature et, de manière particulièrement féroce, dans la nature humaine¹.

Cette série de dessins est, sauf exception, réalisée à la sanguine², ce crayon rouge ayant en commun, avec l'hémoglobine, le fer. En

1 Voir CAMÓN AZNAR José, *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

2 Partant d'un dessin à la sanguine très soigné, Goya gravait le cuivre, l'appliquait sur un papier humide et passait le tout à la presse. Le dessin inversé apparaissait ainsi comme une première ébauche sur le métal, qu'il travaillait de manière à avoir une épreuve destinée à contrôler la composition et la qualité de l'eau-forte. Puis venait enfin l'aquatinte, dont les effets magiques procuraient une grande intensité aux fonds et de la légèreté aux demi-teintes. Au moment de l'épreuve définitive, le thème gravé sur la plaque de métal était inversé une

effet, ce métal est contenu dans le noyau de la molécule d'hème qui, avec la protéine de la globine, composent l'élément substantiel des globules rouges, l'hémoglobine ; la sanguine, elle, pigment de couleur ocre-rouge, est élaborée à base d'hématite (Fe_2O_3) ou oxyde de fer. Cette nature ferrugineuse de la sanguine l'apparente, dans la tradition picturale, à la couleur de la carnation et du sang humains. Très utilisée par les peintres français du XVIII^e siècle, tels Watteau ou Fragonard, pour leurs croquis de corps ou de visages d'hommes et de femmes, la sanguine est bien connue depuis Léonard da Vinci pour les figurations anatomiques. Mais Goya est sans aucun doute le peintre qui a le mieux maîtrisé cette technique, au crayon ou à la craie.

Il l'a tout d'abord utilisée pour copier les peintures de Diego de Velázquez, et apprendre ainsi les grands gestes du maître mais aussi pour arriver à contrôler cette « façon » qui, pré-annonçant de l'eau-forte et de l'aquatinte, lui servirait à exceller dans l'art de la gravure. C'est donc à ce travail graphique destiné à rendre fidèlement la carnation humaine colorée par le sang que nous devons les premières sanguines de Goya, et notamment sa copie des *Los Borrachos (Ivrognes)* de Vélasquez, toile de thématique on ne peut plus appropriée pour se faire la main avant de réaliser ses futures ébauches d'estampes.

À l'opposé de Watteau ou de Boucher qui se servent plutôt de la technique dite des trois crayons pour leurs dessins³, Goya va utiliser uniquement, le crayon ou la craie à la sanguine, pour les dessins préparatoires de ses séries de gravures. Il commence à l'utiliser de manière suivie avec les *Caprichos (les Caprices)*. Il y reviendra de manière plus systématique dans les *Desastres de la guerra, (les Désastres*

deuxième fois, pour arriver à une image dans le même sens que le dessin original. Grâce à ce procédé, l'estampe conservait sa dynamique initiale.

3 Trois crayons sur papier : pierre noire, sanguine et craie blanche. La pierre noire donne les lignes principales du dessin, les ombres et les tons froids, la sanguine les tons chauds et la craie blanche sert aux rehauts. Certes, Boucher, Fragonard, Hubert Robert et d'autres peintres du XVIII^e siècle réalisent des paysages utilisant la sanguine, sans penser à un équivalent pour le sang. C'est pourquoi nous insistons sur cette originalité de Goya au tournant des Lumières.

de la guerre) pour enfin l'exploiter pleinement dans la série qui nous occupe, celle consacrée à la *Tauromaquia*, la *Tauromachie*. Ainsi, nous voulons voir dans cette pratique *in crescendo* de la sanguine dans l'exécution de ses dessins préparatoires, la prise de conscience de Goya de cette essence « sanguinaire » de la nature et de la nécessité de sa « texturisation » artistique. Prise de conscience qui atteindrait sa plénitude dans la série *Tauromachie*⁴, véritable métaphore picturale de la cruauté du combat sanguinolent pour la survie. Trente-trois emblèmes d'une souffrance équivalente à celle subie par le Christ durant ses trente-trois ans de vie, sauf qu'ici, les actions belliqueuses des hommes et des brutes, aveugles, ne sauraient être rédemptrices. Simplement un témoignage vrai, d'une vérité tellement atroce qu'elle meurt d'être révélée (*Désastre 79* : « *La verdad ha muerto* », « *La vérité est morte* »⁵).

Si, dans les *Caprices*, seules quelques ébauches sont faites à la sanguine, il est vrai qu'elles représentent des scènes de violence qui « exigent » cette technique dans leur réalisation. Il en est ainsi, par exemple, du rapt d'une femme (*Caprice n° 8*, sur 80, 1799) par un homme cagoulé, intitulé « *Que se la llevaron* » (« Ils l'ont enlevée ! »)⁶.

Cette scène frappe par sa ressemblance avec le rapt d'une autre femme dans sa dernière série de dessins pour gravures, celle des *Disparates* (ici, « *Disparate desenfrenado* », « *Disparate effrené* », ou « *Caballo raptor* »⁷, « *Le rapt du cheval* », « *Disparate n° 10* » 1816-1824), cette fois-ci la jeune fille se fait enlever par un cheval, symbolique certes, mais représentant un animal capable d'user de la même violence qu'un être humain, pour assouvir ses appétits.

D'ailleurs, quand, pour les *Caprices*, les dessins sont faits à la sanguine et au crayon noir avant d'être gravés, la version sanguine est toujours plus dramatique, plus 'violente' que les autres, comme

4 Toute la série est visible à : <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/tauromaquia>>.

5 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/murio-la-verdad-1/860>>.

6 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-se-la-llevaron/876>>.

7 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-caballo-raptor/1334>>.

ici, ce dessin préparatoire du *Caprice* n° 32 « *¿Por qué fue sensible?* »⁸ (« *Pourquoi elle a été sensible ?* »), suivi du deuxième, au fusain, en « noir », et de la gravure définitive, où la posture de la femme, son attitude effondrée, le visage caché et les fers aux chevilles, l'absence de point lumineux en faveur d'un éclairage théâtral, sont autant d'éléments qui ajoutent au pathétique, non dénué d'une dimension érotique, rendue par la jupe relevée et les jambes dénudées, comme suggérant un viol survenu où à venir.

Les dessins préparatoires à la sanguine des *Désastres de la guerre* (1810-1815) sont plus nombreux et plus significatifs, même si certains des désastres les plus violents, du moins les plus insoutenables, sont ébauchés au fusain. Ainsi, nous assistons, en noir et blanc, aux dissections (n° 33, « *Qué hay que hacer más* »⁹, « Que faut-il faire de plus »), aux pendaisons (n° 36 : « *Tampoco* »¹⁰, « Non plus », et n° 39 : « *Grande hazaña con muertos* »¹¹, « Grande prouesse avec des morts ») aux corps mutilés, mais les viols des femmes, par exemple, sont bien représentés en couleur sang par le peintre aragonais. Voici, à titre d'exemple, la sanguine préalable, puis la gravure définitive de la « *Amarga presencia* »¹² (« Présence amère »), le *Désastre* n° 13. Le 'flou' du dessin permet à l'artiste de préparer les contrastes, hautement symboliques, entre la blancheur de la victime innocente et le teint rouge de ses bourreaux coupables, avec, dans un coin, cet Espagnol, sans doute le compagnon de la jeune femme déshonorée, qui, tête baissée, mi blanc, mi rouge, victime mais aussi complice par son inaction, assiste impuissant au crime.

Parfois, des scènes très proches par le thème évoqué, offrent des visions différentes du fait même de leur tonalité. Ainsi, des « Femmes surprises par des soldats »¹³ à la sanguine où un groupe de femmes

8 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/por-que-fue-sensible/902>>.

9 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-hai-que-hacer-mas/775>>.

10 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tampoco-1/778>>.

11 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/grande-hazana-con-muertos/782>>.

12 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/amarga-presencia/738>>.

13 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/mujeres-sorprendidas-por-soldados/1299>>.

avec des enfants va être violenté et sacrifié par les envahisseurs, on passe à « *Y son fieras* »¹⁴ (« Et ce sont des fauves ») du *Désastre* n° 5. Dans ce dessin préparatoire, les femmes sont les proies des soldats, qui s'apprêtent à abuser d'elles, les armes à la main, alors que la gravure propose un renversement possible, avec des femmes qui, tout comme les chevaux ou les taureaux de la *Tauromachie*, se retournent furieuses pour attaquer leur agresseur.

Mais c'est la série *Tauromachie* qui compte le plus de dessins préparatoires à la sanguine, presque entièrement ainsi conçue. Certes, que la corrida soit un spectacle sanglant peut avoir compté pour que le peintre décide de réaliser ces ébauches ferrugineuses. Mais c'est sans doute l'accumulation de scènes violentes vues et vécues, les excès de la guerre dont il a été témoin, la bestialité de ses congénères de part et d'autre des Pyrénées, qui ont sans aucun doute poussé Goya à « rendre » la vie et la nature, humaine et animale, dans sa couleur prédominante, le rouge hémoglobine, et ce, à travers le spectacle le plus sanglant qui soit, la *fiesta* taurine, là où ce fluide écarlate jaillit et gicle sur le visage du spectateur fasciné.

La guerre, avec le traumatisme qu'elle suppose pour l'artiste, a parfois été considérée comme la 'preuve' que Goya avait besoin de surmonter cette expérience atroce en se consacrant à un thème 'léger' et 'ludique'¹⁵. Or, le peintre espagnol aurait commencé à dessiner les images de sa *Tauromachie* en même temps que ses caprices *emphatiques*. Comment penser alors, comme certains semblent le croire, que Goya ait pu concevoir l'anéantissement de l'être humain et, au même moment, des scènes ludiques de la fête espagnole ?

On pourrait argüer aussi que Goya s'est servi de cette série pour affirmer son 'hispanité' face aux soupçons de collaboration avec le gouvernement de Joseph Bonaparte, surnommé « Pepe Botella »

14 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/y-son-fieras/725>>.

15 « La *Tauromaquia* [...] es una evasión relativa, un *scherzo* festivo que nos describe un divertimento alegre, hispánico y ancestral ». [« La *Tauromachie* est une évansion relative, un *scherzo* festif, qui nous décrit un divertissement gai, hispanique et ancestral. »], affirme LAFUENTE FERRARI Enrique dans « Goya grabador o la búsqueda de un lenguaje universal », in *Goya. Toros y Toreros* (Collectif), Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 24.

par les Espagnols. Ou encore que son choix d'un thème inoffensif pourrait être dû à la crainte des censeurs du Tribunal de l'Inquisition, récemment rétabli, tout comme le spectacle taurin lui-même¹⁶. Enfin, surtout, on serait en droit de penser que Goya avait besoin d'argent et que le thème était commercial¹⁷.

Autant d'arguments à l'appui d'une représentation folklorique de la fête par un Goya soumis aux circonstances... Et pourtant, si tel avait été son objectif, il ne se serait pas écarté à ce point du modèle topique, n'aurait pas créé des images d'une telle intensité, d'une telle violence, n'aurait pas eu recours à ces images d'une forme de toréer révolue et sans intérêt pour le public.

Certes, l'ensemble de la *Tauromachie* peut être perçue comme une illustration sériée de l'œuvre de Moratín père (Nicolás Fernández de Moratín), son ami, intitulée *Lettre historique sur l'origine et les progrès des fêtes de taureaux en Espagne*, publiée en 1777¹⁸, et qui aurait donné au peintre l'idée de faire le parallèle en images, bien avant donc Antonio Carnicero et sa *Collection des principales phases d'une course de taureaux* (1795)¹⁹. Ce projet n'aurait été que retardé et d'ailleurs enrichi par d'autres apports écrits qui l'auraient inspiré également, en particulier la *Tauromachie ou art de toréer à cheval et à pied* de José de la Tixera, publié en 1706, sans doute dicté par le grand matador

16 Le spectacle venait d'être réinstauré, ne l'oublions pas, après l'interdiction par Charles IV en 1805, due aux trop nombreux accidents mortels subis par les matadors et les 'picadors'. Voir à ce propos les explications détaillées données par GASSIER Pierre dans le Catalogue *Goya. Toros...*, à l'intérieur du chapitre « Los aguafuertes », p. 79 et suiv.

17 MARTÍNEZ-NOVILLO Álvaro, « Goya ante la fiesta de los toros », in *Goya. Toros...*, p. 32.

18 Publiée en ligne : <<http://www.momentosespañoles.es/contenido.php?recordID=208>>.

19 CARNICERO ANTONIO, *Los toros en el siglo XVIII. Colección de quince estampas que representan las principales suertes de una corrida de toros* (rééd.), Madrid, Díaz-Casariago, 1965.

Pepe Hillo (José Delgado), mort aux arènes de Madrid en 1801²⁰ et dont la fin tragique fut représentée par le maître aragonais.

Or cette série de dessins²¹ est divisée en trois parties : l'histoire de la tauromachie en Espagne depuis l'Antiquité jusqu'à son époque, les figures des deux écoles de toréadors dans l'Espagne du XVIII^e siècle (l'école navarro-aragonaise, avec Martincho en tête, et l'andalous avec Pedro Romero et Pepe Hillo comme premières figures), et les scènes violentes d'une course de taureaux à dénouement tragique. Et c'est parce qu'on s'attarde souvent sur les deux premières parties, précieuses pour les historiographes, qu'on néglige la troisième, qui fait précisément de cette série une représentation unique, très éloignée des textes qui en seraient l'origine, et à l'opposé de la clarté syntaxique des estampes de Carnicero et de ses émules. En effet, ici, il n'y a plus de distance, plus d'éléments anecdotiques, le tout au profit d'une dramatisation de la lumière et du vide. Autant de spécificités chez Goya qui le singularisent au regard des illustrateurs de la *fiesta nacional*, la fête nationale. L'enceinte des arènes est réduite à un fragment de barrière, et le public est représenté sous forme d'un amalgame de lignes qui empêche de les individualiser. La vision est réduite à son essence scénique : le moment où l'animal, voué au sacrifice, se rue contre le toréador. Duel sanguinaire, duel à mort, comme le duel des deux chats hérissés de sa « *Riña de gatos* »²² (« Combat de chats », 1786), la fin tragique est d'autant plus présente qu'elle est suggérée dramatiquement par l'instant qui la précède, qui

20 TIXERA José de la (José Delgado), *Tauromaquia o arte de torear á caballo y á pie*, Mairena del Aljarafe, Extramuros, 2008. Avec des illustrations en noir et blanc. Édition facsimilée de celle de Madrid de 1804, par les Impresores Vega y Compañía.

21 Série dont l'ordre et les titres (de *L'Album Ceán* tout du moins) sont directement inspirés par Ceán Bermúdez, le célèbre collectionneur à qui Goya donna en main propre un ensemble d'épreuves. Une autre série avec des titres différents, écrits de la main de Goya, est conservée à la Bibliothèque publique de Boston.

22 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/dos-gatos-rinendo-sobre-una-pared/67>>.

est ici, pour Goya, le « bon moment » à peindre (comme dirait le Diderot du *Salon de 1757*)²³.

À l'opposé d'un Goya toréro dans sa jeunesse et *aficionado* à la *fiesta*²⁴, on a voulu présenter aussi un Goya détracteur des courses, sans doute influencé par son ami Ceán Bermúdez, le collectionneur et historien de l'art²⁵, qui, à son tour, aurait écouté les discours s'opposant aux courses des *ilustrados* aussi célèbres que Jovellanos²⁶ ou Vargas Ponce²⁷. Ce qui justifierait le choix goyesque de ce moment pathétique où la pauvre bête combat désespérément pour éviter l'inéluctable, sa mise à mort.

Or, si on dépassait cette dichotomie, celle d'un Goya amateur ou détracteur des courses de taureaux, on pourrait interpréter la série de gravures *Tauromachie* comme une occasion parfaite, pour le *maestro*, de représenter la violence par le sang dans toute sa 'splendeur'. De telle sorte que le spectateur ne pourrait pas détourner les yeux de ce qui est l'essence de sa propre nature²⁸. C'est dans cette série de dessins et de gravures que Goya reprend les scènes les plus violentes déjà conçues par lui, dans les *Caprices* mais surtout dans les *Désastres*,

23 Nous nous permettons ici de citer notre traduction et édition critique : DIDEROT, *Salón de 1757*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003, trad. et éd. critique, Lydia Vázquez.

24 Voir GASSIER P., *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, Ed. Juventud, 1974, et BOZAL Valeriano, Madrid, Ed. Antonio Machado, 2011.

25 Voir CEÁN BERMÚDEZ Juan Agustín, « Historia de la pintura en España: capítulos inéditos », in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1951-1953.

26 Voir le texte en ligne : <ftp://85.152.37.8/recursos/jovellanos/Literatura/otros> recursos/Toros>, [15/1/2022].

27 Voir MARTÍNEZ-NOVILLO Á., « Goya ante la fiesta de los toros », in *Goya. Toros...*, p. 27-28.

28 « El tema de Goya es el hombre, aunque lo maltrata frecuentemente en su obra, pues todas sus estampas son a un tiempo acusación y acto de esperanza ». [« Le thème de Goya, c'est l'homme, même s'il le maltraite fréquemment dans son œuvre car toutes ses estampes sont en même temps une accusation et un acte d'espoir »], écrit LAFUENTE FERRARI E. dans « Goya grabador o la búsqueda de un lenguaje universal », in *Goya. Toros...*, p. 23.

pour les façonner à nouveau de la façon la plus crue, sous le voile ferreux de la sanguine.

Juan Carrete et Álvaro Martínez-Novillo ont souligné de façon fertile les ressemblances entre les *Désastres* et la *Tauromachie*. Pourquoi ne pas imaginer un lien intime, au-delà des questions techniques et formelles, entre la sanguine et la représentation du sang et de la violence chez le maître aragonais. Ces spécialistes de l'art goyesque ont également établi certains parallélismes figuratifs (le peuple grossier, les attitudes agressives et sauvages, les visages féroces, les chevaux morts, les femmes en furie, etc.) entre les deux séries, assurant que Goya était marqué par ce qu'il avait vu, en « témoin de son temps » (Pierre Gassier), durant la terrible guerre franco-espagnole.

Partant de cette analyse on ne peut plus pertinente, il serait possible de conjecturer que Goya, avant la guerre, avait déjà été frappé par le spectacle sanguinaire des arènes, et que c'est justement l'imaginaire de la violence du spectacle taurin, déjà présent dans son esprit, qui se serait transformé en source d'inspiration pour la mise en scène de la guerre dans les *Désastres*, et non le contraire.

Autrement dit, les scènes des *Désastres* ressembleraient à celles de la *Tauromachie* parce que, déjà dans les *Désastres*, c'est la *Tauromachie* qui servirait d'inspiration. Même si les dessins n'existaient pas encore, Goya les aurait emmagasinés dans sa mémoire, sous forme de visions imprimées, obsessionnelles. Ce serait cette mise à mort spectaculaire, ces picadors, ces matadors, ces *majas* haranguant leurs hommes, les poussant au combat contre le taureau, ces personnages abrutis, déchaînés, qui passeraient d'une estampe à l'autre des *Désastres*, avant de revêtir leur figuration la plus pure, à la sanguine, dans la série d'estampes taurines de 1815-1816.

Ainsi, la gravure n° 2 des *Désastres* (« *Con razón o sin ella* »²⁹, « Avec raison ou sans elle ») recréerait la scène d'un « *Desjarrete de la canalla con lanzas, medialunas, banderillas y otras armas* »³⁰

29 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/con-razon-o-sin-ella/722>>.

30 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/desjarrete-de-la-canalla-con-lanzas-medias-lunas-banderillas-y-otras-armas/1925>>.

(« Épuisement du taureau avec piques, demi-lunes, banderilles et autres armes »), qui apparaît dans la sanguine n° 28, correspondant à l'estampe n° 12 de la série *Tauromachie*.

Dans le *Désastre* n° 56, « *Al cementerio* »³¹, « Au cimetière », passent au premier plan les subalternes retirant le picador blessé, et au fond à gauche de l'image, de l'estampe n° 32 de la *Tauromachie*.

Le *Désastre* n° 46 : « *Esto es malo* »³², « *C'est mal* », reprend « Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo »³³, dessin n° 9 de la première partie de la *Tauromachie*, où l'on assiste à la mise à mort du taureau par un chevalier espagnol, qui doit achever la bête à pied parce que son cheval est mort (tout comme l'officier français a perdu le sien).

Le *Désastre* n° 37 : « *Esto es peor* »³⁴, « *Ceci est pire* », reproduit brutalement la blessure tant crainte par les toréros, lorsque l'animal encorne l'homme, l'emplant littéralement, comme le Maure de l'estampe n° 8 de la première série, historique, de la *Tauromachie*, « *Cogida de un moro estando en la plaza* »³⁵ (« *Maure blessé par un taureau dans les arènes* »).

On pourrait multiplier les exemples, car l'évidence de ce parallélisme entre les courses des taureaux et la guerre, entre l'ancestrale violence festive et rituelle, venant du plus profond de l'homme, et celle du combat à mort pour la survie, saute aux yeux de Goya, comme des nôtres, avec toute la force du sang. C'est ce que comprit parfaitement Picasso, qui fit de son *Guernica* une mise en scène tragique du spectacle taurin pour montrer aux yeux des Espagnols *aficionados* toute l'horreur de la Guerre civile. En noir et blanc... comme les dessins des *Désastres*. Il était sans doute trop jeune encore pour voir tout en rouge sang.

31 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/al-cementerio-1/815?print=1>>.

32 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/esto-es-malo/795>>.

33 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/un-caballero-espanol-mata-un-toro-despues-de-haber-perdido-el-caballo/1915>>.

34 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/esto-es-peor/779>>.

35 <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/cogida-de-un-moro-estando-en-la-plaza/1904>>.

SANG COAGULÉ/SANG LIQUÉFIÉ :
LES ARTS DE LA SCÈNE ET LE MIRACLE DE SAN GENNARO
(NAPLES, XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Costanza JORI
CIRRI / LECEMO — EA 3979
Sorbonne Nouvelle

« Cette quantité de reliques, et particulièrement ces sangs qui se liquéfient, chose particulière à Naples, qui pour cela s'appelle *urbs sanguinum*, [...] sont marques de la grande dévotion de cette ville »¹ : le journal de voyage de l'aristocrate Jean-Jacques Bouchard, écrit en 1632, témoigne de la ferveur que rencontre le culte des reliques hématiques de San Gennaro, canonisé en 1586 en plein climat post-tridentin, une ferveur qui ne se dément pas jusqu'à nos jours. La puissance et la vertu même du saint protecteur de la ville se manifestent de façon superlative dans cette précieuse substance, encore plus que dans les parcelles de parties dures et imputrescibles du corps mort — en écho au formidable culte du saint sang médiéval, puis à la valorisation du sacrement eucharistique qui marque la période de la Contre-Réforme. Dans le climat d'exaltation de la sainteté qui suit le concile de Trente, les récits hagiographiques fleurissent (*Vite* de Paolo Regio en 1575 ; *Memorie della vita miracoli e culto di San Gianunao martire* de Camillo Tutini² en 1633), inspirant peintres et dramaturges pendant près de deux siècles.

1 BOUCHARD Jean-Jacques, *Journal II Voyage dans le royaume de Naples ; Voyage dans la campagne de Rome*, KANCEFF Emanuele (éd.), Torino, Giappichelli, 1977, p. 282.

2 REGIO Paolo, *Vite dei sette santi protettori di Napoli descritte dal Regio*, 1575 ; TUTINI Camillo, *Memorie della vita miracoli e culto di San Gianunao martire, vescovo di Benevento e principal protettor della città di Napoli*, Napoli, 1633.

Jeune évêque de Bénévent, Gennaro subit les persécutions et le ‘baptême du sang’ par décollation en 305, à la fin du règne de Dioclétien, après avoir miraculeusement survécu à d’autres supplices. Selon la tradition, sa vieille nourrice Eusebia aurait prélevé des gouttes de sang avec une éponge auprès de sa tête décapitée (instituant une relation symbolique entre les deux fluides corporels du sang et du lait)³ : telle est l’origine légendaire des deux ampoules contenant des grumeaux de sang noir coagulé et desséché conservées dans la cathédrale de Naples. C’est à partir des 1631, lorsqu’une violente éruption du Vésuve s’arrête aux portes de la ville, que le phénomène de la fluidification du sang aurait commencé à être associé aux vertus thaumaturgiques du saint patron intercesseur⁴. Autour des reliques se met alors en place tout un appareil de rituels liturgiques et de festivités codifiées, sous le sceau d’une alliance affichée entre autorités religieuses et civiles⁵ (cardinaux, archevêques et vice-rois espagnols successifs, *Deputazione del Tesoro* composée de douze membres des instances représentatives de la noblesse, les

3 Certains anthropologues par ailleurs n’ont pas manqué de rapprocher le phénomène de l’épanchement du flux menstruel, en faisant une sorte de figure de saint androgyne. Voir D’ONOFRIO Salvatore, *Les fluides d’Aristote. Lait, sang et sperme dans l’Italie du Sud*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », vol. 42, 2014.

4 Le phénomène est interprété comme un signe de bienveillance face à une vague de famines, pestes, révoltes qui scandent l’histoire de la ville au XVII^e siècle dans un contexte de grande instabilité. Pour une approche historique et anthropologique de ce phénomène et des rituels qui lui sont associés encore de nos jours, ainsi que pour les différentes interprétations qui en ont été faites tout au long des siècles par les institutions et les milieux ecclésiastiques, lettrés et savants, voir aussi CEGLIA Francesco Paolo de, *Il segreto di san Gennaro. Storia naturale di un miracolo napoletano*, Torino, Einaudi, 2016 ; GRUET Brice, « Holy blood, sacred city. Naples and san Gennaro, a multiseccular story », in KOCH Elke, SCHLIE Heike (éd.), *Orte der Imagination — Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016, p. 357-370.

5 Voir FRANZESE Rosa, « Macchine e apparati luminosi per la festa di San Gennaro », in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Pane Roberto (éd.), Milano, ed. di Comunità, 1984, p. 498-514.

Sedili, en charge de la *Cappella del Tesoro*)⁶. Le calendrier liturgique institutionnalise les trois jours canoniques au cours desquels advient le prodige dont l'étrangeté extraordinaire et imprévisible se conjugue avec une temporalité cyclique, conjurant donc l'instabilité de l'époque, entre révolte de Masaniello en 1647, tremblements de terre, famines et épidémie de peste de 1656⁷.

Les scénographies éphémères (autels, catafalques, statues et silhouettes sculptées en bois souvent placées sur le parvis), les brèves représentations théâtrales et musicales figurant vie, mort et miracles du saint investissent les moindres replis du tissu urbain, mais aussi les palais aristocratiques, chapelles, oratoires, monastères, collèges (les ordres des Jésuites et des Théatins figurent parmi les commanditaires les plus actifs) : dans une interpénétration permanente entre extérieur et intérieur, espace public et privé, pratique en amateur

6 En février 1602 une commission composée de douze membres laïcs, représentants des 5 *Sedili* (organes représentatifs) de la noblesse et de deux du Popolo, la *Deputazione del tesoro*, est chargée de promouvoir la Cappella et de superviser les célébrations trisannuelles, au cœur d'enjeux socio-politiques complexes, jusqu'au premier tiers du XVIII^e siècle. En septembre, (anniversaire du martyr), la procession urbaine culmine avec l'arrivée triomphale du vice-roi sur le petit parvis où la *guglia* avec la statue du saint sculptée par Cosimo Fanzago est inaugurée en 1660. La cérémonie est agrémentée de feux d'artifices et de sorbets ; les rituels liturgiques qui ont lieu à l'intérieur de la cathédrale (ostension et baiser des reliques par le cardinal ou l'archevêque), se font également en présence du souverain. Voir aussi COTTICELLI Francesco, MAIONE Paolo Giovanni, « Piramidi e misteri. Sulle celebrazioni per il 'glorioso San Gennaro' tra Sei e Settecento », in SALA DI FELICE Elena, SANNA Laura, PUGGIONI Roberto (éd.), *Intersezioni di forme letterarie e artistiche, dal Barocco al Neoclassicismo*, Roma, 2001, p. 373-434. Pour l'étude des festivités et apparats dans la ville baroque, voir aussi les ouvrages classiques de MANCINI Franco, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, 1964 ; *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli. Dal vicereame alla capitale*, Napoli, 1968.

7 Le premier samedi du mois de mai, et les huit jours suivants, en mémoire de la première translation du corps ou des reliques ; le 19 septembre, anniversaire du martyr, point d'orgue du calendrier liturgique ; le 16 décembre, fête créée en souvenir de l'éruption du Vésuve et du tremblement de terre.

ou en professionnel⁸. Ces chantiers urbains foisonnants mobilisent jusqu'à la fin du vice-royaume espagnol une palette très large de compétences et de savoir-faire professionnels afin de magnifier la précieuse humeur, au service de l'émerveillement et de la persuasion. Les productions immatérielles d'hommes de plume, hagiographes, dramaturges, prédicateurs, poètes et librettistes plus ou moins occasionnels, s'allient aux effets visuels ingénieux élaborés au sein d'autres arts et activités manuelles, dites mécaniques : ingénieurs, sculpteurs, menuisiers, architectes, artisans spécialisés dans la fabrication des cierges et flambeaux pour les dispositifs d'éclairage sophistiqués (éclairage à la bougie, « torce all'uso di Venezia », lit-on dans les contrats) et les effets pyrotechniques. Sans oublier compositeurs, chanteurs et instrumentistes formés dans les prestigieux conservatoires et membres de la *Cappella del Tesoro*⁹. La chronique d'Andrea

8 Voir GRECO Franco Carmelo, « Drammaturgia della santità a Napoli in età barocca », in *Scrivere di santi, Atti del II convegno di studio dell'associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia (Napoli, 22-24 ottobre 1997)*, Roma, Viella, 1998, p. 227-245.

9 Voir *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di BIANCONI Lorenzo et BOSSA Renato, Firenze, 1983. Francesco Provenzale, célèbre *maestro di cappella* entre 1686 et 1699, est l'un des auteurs de « soavi cantate » dont les notes magnifient le sang écumant et bouillonnant, exalté dans les chroniques citadines. La démultiplication spatiale et sociale de ces célébrations festives et théâtrales, musicales, semble être à l'image du morcellement des reliques. Voir la Chronique de RUBINO Antonio sur la mise en scène des Mystères devant l'église San Paolo Maggiore en 1661 : « qui i padri [...] fecero comparire una machina vagamente ornata di lui e statue ove tra allegra campagna scorgevasi un'infocata fornace » dont le saint sort indemne « ici les pères firent paraître une machinerie merveilleusement ornée de sa statue et d'autres où, au milieu d'une campagne radieuse, on apercevait une fournaise enflammée » (traduction de l'auteur). Autour de la *guglia* de Fanzago, une colonne avec une statue du saint glorieux, inaugurée en 1660, obélisque orné de décorations, se déploient les constructions éphémères (arcs, colonnes, médaillons et sculptures en plâtre), dans un entrelacement d'effets visuels et verbaux (invocations, anagrammes sur des cartouches exaltant la vertu du saint) : une véritable synthèse entre arts visuels et théâtre, mobilisant un large éventail de compétences professionnelles. Pour la machinerie et les inventions ingénieuses, on faisait souvent appel à des artistes du calibre de Luca Giordano, Cosimo Fanzago. L'architecte Arcangelo

Rubino, *Notitia di quanto è occorso in Napoli* (1648-1669)¹⁰, recense pour l'année 1660 pas moins de six cantates et oratorios exécutés publiquement pour la seule fête du 19 septembre, mettant en scène des joutes entre figures allégoriques ou exaltant le pathos d'un tableau animé, *Partenope*. Enfin, les documents d'archives (contrats notariés entre artisans et Sedili où siègent les nobles, les notes de frais, croquis préparatoires) font apparaître un processus de spécialisation professionnelle très marqué à partir des années 1660 qui culmine dans le premier tiers du XVIII^e siècle (ainsi pour les peintres de la corporation de Sant'Anna e Luca), mais font également apparaître une certaine porosité entre les différentes disciplines, parmi lesquelles circulent des acteurs polyvalents comme certains artistes monteurs de spectacles qui peuvent être à la fois ingénieurs, architectes, peintres et décorateurs, etc. Les codes de figuration et les stratégies de communication et persuasion circulent, interagissent et se standardisent à la fois, tout en s'adaptant aux variations du goût : la surcharge du baroque flamboyant va peu à peu laisser la place à la stylisation du rococo et à l'épure du classicisme.

Pour ce qui est des modes de visualisation de la précieuse humeur vermeille, on est frappé par le fait que les productions issues de cette pluralité de disciplines et de métiers sont traversées par une même tension entre monstration et occultation, exhibition et escamotage du sang du saint martyr dans sa nature de substance organique, marque d'un acte de violence exercée sur le corps au terme d'une procédure judiciaire que la narration hagiographique, source des dramaturges, présente comme illégitime et inique. L'exploitation de la valeur persuasive et pathétique du sang sacrificiel du saint témoin pose en effet à des degrés divers à tous ces acteurs et professionnels, peintres, scénographes, dramaturges, la question du seuil de ce qui peut être supportable pour la vue du spectateur, en particulier pour ce qui a trait à la mimésis théâtrale de la violence sanglante.

Guglielminelli est à la fois architecte, sculpteur et scénographe et conçoit les *apparati* de septembre entre 1671 et 1675. Voir FRANZESE R., *Macchine...*, et les documents publiés dans les annexes de l'article, p. 512-514.

10 Consultable sur : <<http://rubino.polodigitalenapoli.it>>.

Notre réflexion se situe donc à la croisée de l'éthique et de l'esthétique, de l'histoire du goût et de la sensibilité, sans oublier la question des procédés techniques permettant de donner à voir de façon immédiate sur scène l'épanchement de la substance de façon suffisamment crédible, sans tomber dans l'excès d'horreur ou une forme de ridicule grand-guignolesque. Dans cette perspective, nous proposons de mettre en lumière les enjeux de cette dynamique du visible et de l'invisible à partir de deux œuvres théâtrales étroitement liées. Pour commencer, un drame sacré, la *Rappresentazione della vita del Glorioso San Gennaro Vescovo di benevento, Patritio, e Protettore di Napoli del Dottore Loise Ioele Napoletano* (*Représentation de la vie du glorieux San Gennaro évêque de Benevento, patricien et protecteur de Naples*), datant de 1645, écrit par le Docteur Luigi Joele¹¹, qui a été en partie repris et adapté sous forme de tragédie sacrée au début du siècle suivant (1704) par Andrea Perrucci. *La fede autenticata nel sangue* (*La foi authentifiée dans le sang*)¹² s'en inspire directement, et reprend la structure et de nombreux passages de la source. Le livret de Perrucci constitue donc l'aboutissement et la synthèse de cette tradition baroque foisonnante, qui nous permettra d'articuler la question des modes de visualisation du sang à celle de la professionnalisation des arts de la scène et de la dramaturgie sacrée.

Auteur patenté de pastorales et comédies, oratorios sacrés, tra-gi-comédies, Andrea Perrucci se spécialise dans l'adaptation des livrets de mélodrames mythologiques importés de Venise entre 1660

11 JOELE Luigi, *Rappresentazione della vita del Glorioso San Gennaro Vescovo di benevento, Patritio, e Protettore di Napoli del Dottore Loise Ioele Napoletano*, Napoli, Camillo Cavallo, 1645. Nous citons le texte à partir de cet exemplaire. Cette opération d'adaptation-réécriture de Perrucci à partir du texte-source de Joele a fait l'objet d'une étude approfondie de COTTICELLI F. : « Perrucci e la tradizione degli spettacoli gennariani : *La fede autenticata con sangue* (1704) », in *Campania sacra*, XXXVIII (2007), 1-2, p. 269-288.

12 *La fede autenticata con sangue nel martirio del Glorioso San Gennaro Vescovo di Benevento, Patrizio, e Protettore del Regno di Napoli*. Opera Tragisacra del Dottor Luigi Joele Riformata per lo Teatro di S. Bartolomeo dal Dottor Andrea Perrucci. Dedicata al Dottor Sig. Il Signor Mattia De Franco Razionale della Regia Camera della Summaria, &c, In Napoli, Per Michele Luigi Mutio, 1704.

et 1704 pour le Théâtre San Bartolomeo¹³. Docteur en droit civil et canonique réputé, membre d'académies, il incarne la porosité des frontières entre pratique amateur et professionnelle typique de la vie théâtrale napolitaine au xvii^e siècle. *La fede autenticata nel sangue* concentre et resserre de cinq en trois actes l'intrigue exubérante et la prolifération de personnages du texte source, sous le signe justement d'une plus grande efficacité scénique, d'une connaissance pragmatique de la scène, comme le souligne la préface. Au départ, nous avons donc la pratique de l'écriture occasionnelle d'un juriste, Luigi Joele, poète à ses heures et auteur d'un ouvrage de dévotion¹⁴, dont on ignore si elle a donné lieu à une représentation, même si l'apparat de didascalies suggère une destination scénique, au moins virtuelle — sans doute dans la sphère du théâtre des académies ou des collègues. Avec la réécriture de Perrucci, le texte versifié, agrémenté d'intermèdes musicaux, est rationalisé, synthétisé et réabsorbé dans la sphère du théâtre professionnel, dans un cadre semi-public. Ancêtre du célèbre San Carlo, le San Bartolomeo est un espace réservé aux élites citadines qui y louent des loges à l'année, lié à la cour et à la politique de prestige des vice-rois mais pleinement inséré dans un système imprésarial autonome¹⁵. Les requêtes de

13 Andrea Perrucci est l'auteur de nombreuses œuvres de sujet tragi-sacré, l'oratorio *Elogio della gloriosa santa Rosalia*, 1693 ; *Il rovetto di Mosé, oratorio per musica* ; *Il vero lume tra l'ombra, ovvero la spelonca arricchita per la nascita del verbo umanato, opera pastorale sacra dedicata alla suor Mariana Caviedes de la Vega, Monaca nel Venerabile Monsatero della Santissima Concezione di Pallazzo*, Napoli, Pace, 1698 ; *Oscurarsi per risplendere, opera tragi-sacra del Martirio di santa Lucia vergine e martire*, Napoli, Parrino, 1701. Sur cet auteur productif, passé à la postérité pour avoir composé un des premiers traités codifiant les pratiques des *comici dell'arte* sur lequel nous reviendrons, voir COTTICELLI F., *Il trattato dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'impresa « bellissima, e pericolosa » di Andrea Perrucci*, in *Commedia dell'arte. Annuario Internazionale* 4, p. 47-91.

14 Les représentations de cette typologie de textes a sans doute été limitée au circuit du dilettantisme aristocratique ou du théâtre de collège jésuite (pratique occasionnelle d'auteurs et acteurs non professionnels).

15 Voir COTTICELLI F., MAIONE P. G., « *Onesto divertimento, ed allegria de popoli* ». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano,

l'imprimeur-libraire, Muzio, entre le 10 et le 15 mars 1704, suggèrent qu'une représentation eut lieu dans la période du Carême, alors que les spectacles profanes étaient interdits ; ce qui n'exclut pas d'autres représentations dans un cadre privé ou dévotionnel plus étroitement rattachées aux trois dates canoniques du prodige.

Or la double vocation du drame sacré original, tout comme du livret s'en inspirant, dont l'écriture est placée sous le signe d'une théâtralité flamboyante et qui semble tendu entre deux vocations, édifiante et profane, se cristallise justement dans le rapport à la figuration du sang. D'une part, cette production se rattache à un type de théâtre spirituel, édifiant, à la manière du théâtre de collège, encadré par une temporalité liturgique : un espace qui s'est constitué comme antinomique, alternatif à la scène profane et 'lucrative' des comédiens professionnels. *La fede autenticata nel sangue*, tout comme sans doute le texte de Joele dont elle s'inspire étroitement, semble jouer en partie la fonction rituelle de rejouer le martyr, scène mémorielle et propitiatoire à la fois¹⁶, visant à obtenir une marque de bienveillance du saint par la contrition et la ferveur contagieuse s'emparant de l'auditoire à la vue de la tête décapitée. On peut émettre l'hypothèse d'un rapport spéculaire se nouant entre le rituel du saignement dans les ampoules et la scène qui en est le signe métonymique et la réactualisation, d'autant qu'il n'est censé advenir que lorsque le buste reliquaire contenant les vestiges du crâne est mis en présence des deux ampoules au terme de la procession. D'autre part, dans la réécriture de Perrucci, l'insertion plutôt singulière d'un poème pieux dans la programmation d'une salle publique vouée par tradition à un jeu théâtral profane implique la nécessité de flatter le goût et le

1996 ; MAIONE P. G., « Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli del primo Settecento », in DEGRADA Francesco (éd.), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, Fondazione Pergolesi-Spontini, Jesi, 2000, p. 1-129.

16 Sur ces questions voir l'analyse de la notion de « re-présentation » dans le théâtre de martyr faite par Christian Biet dans son introduction à BIET Christian et FRAGONARD Marie Madeleine (éd.), *Tragédie et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Garnier, 2009. Voir aussi BIET C. (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, R. Laffont, 2006.

plaisir d'un public payant accoutumé à la virtuosité du mélodrame à sujet mythologique et historique : à partir de 1660 le théâtre San Bartolomeo est en effet un laboratoire d'effets spéciaux et de machineries ingénieuses où se spécialisent des peintres et scénographes comme Andrea et Giacomo del Po au début xviii^e siècle¹⁷. Et la tension entre monstration et occultation du sang, objet de débats et de proscriptions théoriques depuis la renaissance du théâtre tragique profane au xvi^e siècle dans la Péninsule, renvoie aussi en un sens à un partage, à une délimitation de sphères de compétences : entre le métier de Perrucci, aux compétences dramaturgiques et rhétoriques, et celui des scénographes et faiseurs trucages chargés de le matérialiser sur scène.

Dès les scènes d'exposition du drame sacré de Joele, les vicissitudes de l'histoire humaine (vocation individuelle du jeune évêque, politique romaine), s'inscrivent dans l'horizon plus vaste et insondable des desseins providentiels grâce à de longues joutes entre figures allégoriques, puissances céleste et infernale, tributaires des comédies de saints espagnoles : un dispositif que l'on retrouve chez Perrucci, dans la plupart de ses drames sacrés. Dès le Prologue, dans une succession de figures allégoriques dont le Vésuve lui-même, l'épiphanie scénique initiale du Christ et de la Vérité annonce au spectateur, dans une tirade proleptique, que Gennaro sera évêque, voué au martyre par le sang et que ce sang pur sera doté par décret divin de vertu miraculeuse et de muette éloquence (« muta favella ») : puissant facteur de persuasion et conversion pour les âmes vacillantes, incrédules, topos de la prédication. Dès cette séquence initiale, témoignant du souci pédagogique de l'auteur, Verité glose en amont le sens du futur prodige dont les festivités et spectacles baroques se déroulant à l'extérieur du théâtre sont justement en charge tout à la fois d'encadrer et de célébrer le surgissement. Le sang y semble animé et personnifié, porteur d'un message précis et doté d'une forme de langage non verbal, véritable siège de l'âme du martyr : « que nous dit-il, avec son langage, / ce sang, ce bouillonnement auprès de la tête ? / je voudrais revenir en vie, [...] / et de nouveau mourir pour

17 Voir COTTICELLI F., MAIONE P. G., *Onesto divertimento...*, p. 60-87.

ma Foi »¹⁸. La glose didactique du rituel qui était sans doute censé se dérouler simultanément hors les murs du théâtre, à l'intérieur de la cathédrale, est manifeste¹⁹.

Jouant sur la spécularité entre scène théâtrale et liturgique, Joele et Perrucci peuvent construire un conflit dramatique original : c'est contre la réalisation de ce décret divin que le cortège des figures infernales, Idolâtrie en tête, vont mobiliser toute leur puissance de séduction, leur art de la dissimulation²⁰. Par deux fois, cette dernière, changeant d'identité et assumant une apparence trompeuse, parvient à persuader le persécuteur, le proconsul romain Timoteo, de vouer Gennaro à un type de supplice qui empêche toute effusion de sang, effaçant la moindre trace et scorie physiologique de la substance pour éviter justement une possible récupération de ces reliques : « Je le convaincrai de réduire sa chair en cendre, de brûler ses os / sans la moindre effusion de sang »²¹. Gennaro est donc

18 JOELE L., *Rappresentazione...*, « Che dice, in sua favella, / quel sangue, quel bollore innanzi al capo ? / Vorrei tornare in vita, (...) / e di nuovo morir per la mia Fede », *Prologo*.

19 *Ibid.*, *Prologo*.

20 Cette construction dramaturgique produit un effet saisissant et paradoxal sur le lecteur/spectateur. Celui-ci en vient paradoxalement à désirer de voir se matérialiser sous ses yeux la mort par décollation et l'effusion du fluide, ce que vient redoubler et rejouer symboliquement le rituel se déroulant cycliquement hors les murs des théâtres, sur la scène liturgique de la cathédrale. Le personnage d'Idolâtrie exalte par ailleurs dans une hypotypose truculente la jouissance que lui procurent les sacrifices humains et animaux, opposant le sang chaste de Gennaro au sang noir et fumant s'écoulant des cadavres dépecés d'animaux, vierges et enfants — comme s'il s'agissait là de figurer le passage symbolique de l'ancienne loi à la nouvelle, du sang du « sacrificio inumano » au fluide christique rédempteur et lustral qui scelle la nouvelle alliance (III,2).

21 JOELE L., *Rappresentazione...* (III,2), p.76. « *senza sangue versar fargli mi vanto, / [...] incenerir le carni, e bruggiar l'ossa* ». Perrucci reprend également cette formulation proleptique, in *La fede...*, p. 30. Notons au passage que cette formule résonne avec certaines des recommandations que donne le tribunal de l'Inquisition aux autorités laïques chargées des exécutions des condamnés. Je me réfère à un article d'Andrea de Col et Marisa Milani portant sur les exécutions à Venise à la fin du XVII^e siècle : les missives recommandent d'avoir recours

condamné une première fois à être brûlé, puis à être dévoré par des fauves dans un amphithéâtre. Les *topoi* du récit hagiographique et de la comédie de saints espagnols confluent dans la tragédie de martyre à paradigme judiciaire : l'itération séquentielle se double d'une gradation dans la cruauté du bourreau persécuteur. Gennaro, selon la tradition, réchappe à ces supplices, et ne fait qu'appeler de ses vœux, pour lui-même et ses disciples, le sacrifice-témoignage où le sang va acquérir la valeur d'une onction lustrale. Les deux versions sont construites sur un savant dosage entre de longues joutes rhétoriques à valeur didactique et des séquences spectaculaires comme l'apparition des fauves sur scène, où d'un personnage allégorique, le Feu, sur un globe enflammé. Signalons d'ailleurs que Giacomo del Po, peintre-scénographe ayant collaboré aux mises en scène du San Bartolomeo, était aussi pyrotechnicien pour les célébrations du miracle du mois de septembre, une illustration supplémentaire de la mobilisation d'un large éventail de compétences et savoir-faire professionnels complémentaires pour produire les effets escomptés au sein de ces productions spectaculaires²². Les joutes où Gennaro affronte son persécuteur Timoteo, exposant préceptes moraux et dogmes, forment une sorte de catéchisme dramatisé sur le baptême ou la transsubstantiation. L'écriture précieuse et luxuriante de Joele, et celle en partie plus synthétique et dépouillée de Perrucci, se nourrissent à différents degrés des apports du marinisme, très enraciné dans les milieux érudits de la ville jusqu'à la fin du XVII^e, afin d'illustrer les enjeux théologiques et les vertus du sang du martyr tout en stimulant le désir de vision du spectateur : une formule forgée par l'historien Jean-Claude Schmitt, dont l'étude sur l'Occident

au bûcher ou à la pendaison justement, afin que l'Église ne se souille point les mains avec du sang et pour éviter que le corps du supplicié ne soit assimilé au corps christique et du martyr. Voir COL Andrea del et MILANI Marisa, « 'Senza effusione di sangue e senza pericolo di morte'. Intorno ad alcune condanne capitali delle Inquisizioni di Venezia e di Verona nel Settecento e a quelle veneziane del Cinquecento », in *Eretici, esuli e indemoniati nell'età moderna*, Firenze, Olschki, 1998, p. 141-196.

22 Chez Perrucci la didascalie précise que le Feu paraît sur un globe de flammes, *La fede...*, p. 54.

médiéval montre que les reliques et les saintes espèces, sorties du reliquaire ou du tabernacle lors des processions, puis de l'ostension et élévation du calice, sont au cœur de rituels complexes de voilement et dévoilement qui alimentent le désir de voir du fidèle, renvoyant en miroir à la pulsion scopique du spectateur de théâtre dont il sera question plus avant²³.

Un tissu chatoyant de pointes ingénieuses, métaphores, chiasmes, synesthésies, oxymores et paradoxes sature les répliques de tous les personnages et n'a de cesse de préfigurer l'horizon du martyr. Les propriétés physiques et chromatiques de la substance dans ses deux états, (la polarité solide/liquide se juxtaposant à celle sec/humide, noir/rouge) sont exploitées par les deux auteurs dans toute leur potentialité expressive²⁴. Ainsi, le sang coagulé est-il assimilé symboliquement au cœur dur comme pierre que le saint opposera à la cité si elle se montre indigne de son amour, dans une mise en garde morale — de telle sorte que le *cruor*, le sang qui coule est associé à la vie et à l'espoir. De la sorte, le corps saint inverse les lois naturelles de la *physis*²⁵. Autre héritage de l'expérimentation lexicale baroque : les images relevant de l'axiologie médicale irriguent l'écriture, comme pour la métaphore omniprésente et volcanique du *bollore*, du bouillonnement de l'humeur fiévreuse écumant par amour. La métaphore topique du corps et du cœur dur comme pierre de la femme aimée est ainsi détournée et resémantisée dans la mise en garde finale que l'âme du saint adresse à la communauté urbaine des spectateurs. En scellant leur alliance cycliquement renouvelée celui-ci renvoie aux rituels liturgiques se déroulant de façon concomitante dans la ville et la cathédrale : « Si tu provoques l'ire du souverain suprême / mon

23 SCHMITT Jean-Claude, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, sous la direction de BASCHET Jérôme et SCHMITT J. C., Cahiers du Léopard d'Or 5, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

24 Il s'agit là des procédés de prédilection du marinisme tardif napolitain d'auteurs comme Giuseppe Artale, Cesare Muscettola, le prédicateur et poète jésuite Giacomo Lubrano avec ses *Scintille poetiche* (1690).

25 Voir d'ONOFRIO S., *Les fluides...*, p. 66-72.

sang sera dur comme pierre face à tes prières. / Contemple ton reflet dans les deux fioles / où mon sang est recueilli / Vois si tes agissements / sont dignes d'amour, ou de colère »²⁶ (III,10). La propriété réfléchissante du verre des deux fioles-reliquaires permet donc de filer la métaphore topique du miroir révélateur de vérité, instrument de connaissance de soi. Les verbes évoquant le mouvement, la circulation du fluide à l'intérieur de la fiole, (sautiller/couler/écumer) — en opposition à l'immobilité minérale du caillot, à la coagulation perçue comme facteur de corruption, physique et morale — donnent peut-être à voir en filigrane l'infléchissement de la conception du sang qui redessine les contours de son imaginaire avec la découverte de Harvey en 1628²⁷ : coagulation et stagnation s'opposent alors à la circulation dynamique qui permet au sang de se recycler.

Ainsi est préparé, commenté mais peut-être aussi désamorcé en amont l'effet sidérant — et le risque de fascination qui lui est étroitement corrélé — que ne manquera pas de produire la vue immédiate du sang, une matérialisation repoussée aux toutes dernières scènes du dernier acte, l'acte III (III,3-III,6) dans la version de Perrucci. La

26 PERRUCCI A., *La fede...* « Sappi che il sangue mio / se fai sdegnar il Regnator de l'Etra / Duro a tuoi prieghi scorgerai di pietra. / Se ti specchi in due vetri, / Ove il mio sangue è chiuso, / Vedrai se l'oprar tuo si mostra degno, / O d'amore, o di sdegnò », p. 92.

27 Ce type de métaphore est souvent décliné dans le théâtre musical, les cantates et oratorios. Le sang du saint bouillonnant et écumant comme de la lave à la vue de sa tête lors du rapprochement des reliques y est dépeint comme gage d'amour pour son épouse symbolique, la personnification féminine de la ville de Naples : référence aux phénomènes géologiques et volcaniques du cratère de la Solfatare de Pouzzoles où a eu lieu le martyre, mais aussi emprunt à la poésie profane, à son tour matinée de conceptions physiologiques où la passion d'amour se marque par une fièvre, des altérations et un réchauffement de l'humeur vermeille. Pour le concept de corps-paysage, et l'analogie sang/lave, voir GRUET B., « Le sacre du sang : le culte de san Gennaro à l'âge baroque. Entre miracle et controverse », in *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*. BELMAS Elisabeth, JORI Costanza, LUCAS FIORATO Corinne, PECH-PELLETIER Sarah, PEREZ Stanis, RUIMI Jennifer, TROPÉ Hélène (éds), Dijon, Éditions Orbis Tertius, 2023, p. 413-430.

didascalie scénique est éloquente, qui met en scène le cratère et les fumerolles de la zone volcanique, située près de Naples, où se déroule traditionnellement le martyre et nommée Solfatara : « Vue de la Solfatara avec les Saints décapités »²⁸, ce qui donne à voir au moins trois cadavres décapités sur scène, y compris les deux diacres, Sossio et Proculo, dont la présence est attestée dans les sources. Perrucci, sans doute fort de sa collaboration avec peintres et décorateurs du théâtre San Bartolomeo, mise ici sur les puissants effets visuels et pathétiques de l'effusion visible du sang du sacrifice, sur l'immédiateté expressive de ce tableau sanglant. Nous retrouvons par ailleurs dans la version de Joële un micro-épisode qui déroge à la *doxa* esthétique aristotélicienne proscrivant d'ensanglanter la scène par un meurtre : à l'acte II, Gennaro sort indemne, victorieux et en chantant, de la fournaise devant Timoteo et l'indispensable chœur de citoyens anonymes de Naples ou Pouzzoles. Or un membre du chœur de citoyens, mimant en direct l'effet de persuasion du miracle, se convertit à l'instant au christianisme (mise en abyme de l'effet que le drame hagiographique et martyrologique aspire à produire sur le spectateur potentiel). Timoteo le transperce alors de son glaive sous les yeux des spectateurs. Gennaro le reconforte en transmuant cet abondant bain de sang en onction lustrale proleptique préfigurant la sienne : « reçois ton baptême par ce sang »²⁹. Pas de didascalies directes et explicites ici, mais on peut aisément imaginer une certaine abondance d'humeur vermeille répandue sur scène.

En revanche, l'acte violent de la décapitation préparée et annoncée tout au long de la tragédie a lieu (dans les deux textes) en coulisses, lors d'une ellipse visuelle, pendant que se déroule une scène de folie du persécuteur Timoteo précipité dans l'abîme infernal, ce qui permet sans doute de substituer aux acteurs des mannequins figurant les cadavres décapités.

28 PERRUCCI A., *La fede...*, (III, 6). « Veduta della Solfatara con i Santi decollati », p. 88.

29 IOELE L., *Rappresentazione...*, (IV, 10). « Figlio mori costante, in questo sangue / il battesimo ricevi », p. 126. (« Meurs avec constance, mon fils / reçois le baptême dans ce sang »). On retrouve cet épisode chez Perrucci, (II, 8).

Par ailleurs, remarquons qu'aucune mention n'est faite d'un quelconque exécuteur statutaire de l'ordre du préfet, alors que le bourreau représente une figure obligée de la tradition iconographique donnant à voir la décollation de Gennaro entre les xvii^e et xviii^e siècles. On est très loin également des tragédies de martyr françaises comme *Le Martyre de saint Vincent* de Jean Boissin de Gallardon (1618), où ces figures-repoussoir de bras armé de l'État ont un nom, une identité bien marquée et caractérisée, un rôle très actif³⁰, peut-être du fait du statut mieux défini et réglementé de ce métier en France et dans les pays du nord dès la fin du xvi^e siècle. Il s'agit en effet, dans ce type de pièces, de personnages marqués par l'infamie et la cruauté, mais pouvant être sujets à un vacillement voire à une conversion face à la constance et à la fermeté du saint, clé de voûte du dispositif de persuasion et d'édification sur lequel repose le drame sacré, dans une forme de mise en abyme des effets que la tragédie du martyr est vouée à susciter sur l'auditoire. Mais si le bourreau est absent, l'effet pathétique de la décapitation de Gennaro hors scène est rehaussé par une femme napolitaine anonyme, personnage clé emprunté aux récits hagiographiques, au verbe inspiré et lyrique, qui recueille dans les deux textes dans un petit vase quelques gouttes du liquide dégoulinant de la tête tranchée : « [...] je recueille ce résidu sacré / précieuse liqueur / de l'Amour le plus saint / [...] / Astres flamboyants / du ciel de la Foi / rubis animés / des Mystères divins »³¹. Dans les vers de Joele, la dense figuralité de la réplique amorce un processus d'abstraction de la violence macabre,

30 Voir à ce sujet BIET C. et FRAGONARD M.-M., *Tragédies...* Dans son introduction, C. Biet, au sujet notamment du *Martyre de Saint Vincent*, souligne que la présence d'un groupe de bourreaux renforce le sentiment d'effroi et d'indignation du spectateur, dans la mesure où dans la tradition représentative du bourreau médiéval, ils jouissent avec ironie et sarcasme de leur violence et de ses effets sur le corps, évoquant par exemple des détails crus comme la graisse fondue qui dégoutte du corps de Vincent placé au-dessus du bûcher.

31 JOELE L., *Rappresentazione...*, « [...] aduno il sacro avanzo / pretioso liqueore / del Sacro Santo Amore / [...] / lucenti stelle/del ciel di Fé / animati rubini / Di Misteri Divini » (V, 7), p. 147. L'épisode est repris par Perrucci, (III,8), avec ces mêmes métaphores filées.

de la matérialité charnelle du corps supplicié et de ses sécrétions livrées à la vue du public. La substance physiologique est transmuée par cette série de métaphores évoquant la richesse spirituelle en précieux matériau d'orfèvrerie, le signe de mort s'inverse en signe de vie, d'éternité et d'amour — préfiguration de l'apothéose finale en musique du saint en gloire auréolé d'un chœur d'anges, le corps recomposé et incorruptible.

Ce tableau donnant à voir directement sur scène les cadavres ensanglantés et décapités, dans la sobre didascalie qui le figure, fait immédiatement penser aux conventions figuratives des innombrables tableaux sur le sujet dont les historiens ont recensé plusieurs dizaines d'exemplaires disséminés dans les églises et chapelles, monastères, demeures et palais privés de Naples et de ses alentours. Le carnage y est souvent figuré dans le décor naturel pittoresque, sorte d'amphithéâtre volcanique, de la Solfatara de Pouzzoles. Au gré des courants et tendances, nous passons du naturalisme caravagesque de De Simone ou Aniello Falcone à la palette chaude et vibrante exaltant une foule de personnages bariolés, et au classicisme plus austère de Solimena ou Vaccaro, dont la palette est plus froide et la composition plus sobre. Comme l'a souligné le pionnier de la dramaturgie de la sainteté post-tridentine à Naples, Franco Carmelo Greco, le théâtre sacré s'affirme à l'âge baroque comme une dynamisation de la peinture sacrée contemporaine, dans un jeu fécond d'influences et échanges³². Certains peintres étaient d'ailleurs scénographes au théâtre San Bartolomeo comme Andrea et surtout Giacomo del Po, également auteur d'une décollation. On a vu que ce dernier, imprésario dans le même théâtre entre 1704 et 1708, dont il conçoit les décors mythologiques, est pyrotechnicien pour les fêtes de septembre de San Gennaro en 1701. Le tableau sanglant conçu par Perrucci à l'acte III devait donc avoir comme effet immédiat la réactualisation dans le présent de la scène non seulement du

32 Voir GRECO F.C., « Drammaturgia... », p. 229-233.

martyre, mais aussi de toute une sédimentation d'images fixées par l'iconographie sacrée et vraisemblablement très familières aux spectateurs du lieu³³.

S'il reste de nombreux croquis pour les décors et machineries, la culture du secret semble entourer les techniques de fabrication de faux sang et des faux cadavres chez les faiseurs de feintes — terrain à peine défriché pour l'histoire du théâtre italien en général³⁴. Seules existent quelques pistes livrées par des études sur le théâtre espagnol ou français entre les XVI^e et XVIII^e siècles : Christian Biet et Marie Madeleine Fragonard³⁵, concernant la tragédie de martyr en France, se sont penchés sur des notes de frais et conventions entre ville et artisans des Mystères et Passions représentés en France à cette époque, présupposant une circulation et transmission des techniques³⁶. Pour les décollations, il est fait mention de mannequins fabriqués par des artisans gainiers et tanneurs avec des peaux d'animaux peintes et collées sur une armature en fer, bourrées de lambeaux de tissus peints simulant les entrailles et le sang ou parfois d'authentique tripaille animale³⁷. Pour ce qui est de la simulation

33 Voir en particulier CASTRIS Pierluigi Leone de (éd.), *San Gennaro tra fede, arte e mito*, Mostra e Catalogo Napoli, Elio de Rosa ed., 1997.

34 On connaît un peu mieux à partir du paratexte des recueils de canevas comportant une liste d'accessoires les mécanismes des accessoires à secrets, épées et poignards percés, ou « vesciche con sangue » (vessies pleines de sang) des *comici dell'arte*, quelques effets macabres typiques de la tragédie martyrologique de collège à Rome ou Naples. Les comédiens et *ingegneri* circulaient entre les deux pays : on peut imaginer qu'ils ont emmené dans leurs malles bien des secrets de fabrication.

35 BIET C. et FRAGONARD M.M. (dir.), *Tragédies...*, p.75-80.

36 Ces techniques ont pu être transmises à l'hôtel de Bourgogne au XVII^e siècle. Les sources recensées par C. Biet sont *Passion de Mons* (1501) ; *Mystères des Trois Doms*, Romans (1509) ; *Passion*, Chateaudun (1510), où il est fait mention d'un col pour la décollation de Saint Jean Baptiste, de procédures permettant de substituer avant la décollation un mannequin au comédien (*Mystère des Apôtres*, 1536, Bourges). *Ibid.*, p. 75-80.

37 C. Biet et M. Fragonard mentionnent également des mécanismes avec billots et structures coulissantes pour simuler des décapitations sur scène, dotées de tuyaux remplis de liquide pigmenté avec systèmes de vases communicants fixés

du liquide en lui-même, on a recours à de l'urine ou à de l'eau-de-vie mêlée de grains de tournesol, très souvent à du vin (sorte de transsubstantiation profane !), peut-être à du sang animal. On peut aussi imaginer des modes de figuration moins matériels et plus figurés du corps souffrant —des cascades de rubans rouges par exemple que semblaient employer les comédiens espagnols du Siècle d'or. Un vrai terrain d'exploration s'ouvre là, qui pourrait mettre en lumière l'implication ponctuelle d'autres corps de métiers urbains dans la préparation des spectacles mettant en scène les martyres, comme les artisans gainiers et tanneurs, voire les bouchers fournisseurs de tripaille ou sang animal, marchands de vin, vinaigriers, tisserands³⁸.

Les questions pratiques se trouvent ici étroitement mêlées aux enjeux d'ordre éthique et esthétique. Les considérations théoriques dont Andrea Perrucci émaille son célèbre traité publié à Naples en 1699, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, sont à cet égard éclairantes³⁹. Cet important texte très érudit est travaillé par de fortes tensions et ambivalences. Mu par un souci normatif

derrières la croix pour les crucifixions ; des décollations sur un billot creux dont la partie supérieure s'enfonce comme une trappe pour que la tête du comédien disparaisse.

- 38 Pour l'heure, difficile de formuler des hypothèses sur les conventions de mise en scène privilégiées dans la représentation du texte de Perrucci : il est probable que les excès spectaculaires, l'ostentation sanglante ont été émoussés dans la lecture relativement sobre et dépouillée de Perrucci du drame de Joele, typique de l'exubérance baroque. Les codes iconographiques ont sûrement conditionné les choix des scénographes attitrés, parfois les mêmes créateurs d'appareils éphémères urbains comme c'est le cas pour Giacomo del Po, auteur de fresques mythologiques, allégoriques et sacrées pour les palais l'aristocratie locale, trait d'union entre le baroque tardif et le rococo, et également célèbre pour la conception de machineries ingénieuses pour le San Bartolomeo entre 1683 et 1710, notamment des machineries célestes pour l'opéra *Giasona et Arianna*.
- 39 Alors qu'il est auteur patenté de livrets et allestitore de spectacles pour le San Bartolomeo depuis trente ans, le Docteur en droit Perrucci se met en scène en effet comme semi-dilettante et prétend s'adresser aux élites sociales des amateurs éclairés vertueux (académiques, lettrés, érudits, auteurs et acteurs occasionnels), reprenant les anathèmes topiques de la croisade post-tridentine contre la cupidité des acteurs professionnels. Voir COTTICELLI F., « Moralità e teatro nelle

et taxinomique, l'auteur y valorise la dimension performative et le savoir-faire technique et rhétorique des comédiens de métier tout en prétendant s'adresser à des dilettantes vertueux (avocats, académiciens, lettrés) qui seraient comme lui exempts d'une cupidité taxée de mercenaire, étrange résurgence des anathèmes de la croisade post-tridentine contre la *commedia dell'arte*⁴⁰. Ses règles et préceptes se conforment à une forme de bienséance et d'obédience aux préceptes doctes et aux autorités canoniques, bannissant actes impurs et obscènes, disciplinant la gestuelle ; mais sur la *vaexata questio* de la vue du sang et de la mort violente sur scène, sa position a de quoi dérouter. Avec la règle consacrée aux « Actions visibles », (« *D'alcune azioni apparenti nel Rappresentare* »), Perrucci joue de façon assez paradoxale avec les intertextes aristotélicien⁴¹ et horacien : et ce afin de légitimer l'efficacité scénique d'une esthétique sanglante à même de mettre en branle les affects, émouvoir l'auditoire, la vue étant un canal de pénétration bien plus puissante que l'ouïe⁴². L'exemple de la tragédie de martyr (désignée tour à tour comme représentation dévote, tragédie pieuse) sert sa démonstration, et ce à grand renfort de célèbres citations tronquées sur la plus grande perméabilité de la vue par rapport à l'ouïe en tant que canal de pénétration des passions.

riflessioni di Andrea Perrucci », in *Dibattito sul teatro. Voci opinioni interpretazioni*, Pisa, 2006, p. 73-98.

40 Voir sur cette question de l'affirmation d'un théâtre de métier : TAVIANI Ferdinando et SCHINO Mirella, *Il segreto della commedia dell'arte : la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La casa Ucher, 1986 ; MAROTTI Ferruccio et ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1990.

41 PERRUCCI A., *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso, giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e curiosi del Dottor Andrea Perrucci*, Napoli, Mutio, 1699. Après l'édition par BRAGAGLIA Anton Giulio (Firenze, Sansoni, 1961), le célèbre traité a été réédité dans une édition bilingue commentée : PERRUCCI A., *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation* (1699). *Bilingual Edition in English and Italian* COTTICELLI F., GOODRICH HECK Anne, and HECK Thomas F. (éd.), Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008. Il est disponible en édition digitale.

42 *Ibid.*, p.133-134.

La vue sensible du corps sanglant, loin d'interférer par le dégoût et la répulsion dans l'enclenchement des différents stades de la purification cathartique, est censée donner lieu à la séquence canonique effroi-pitié-indignation, doublée d'une forme d'horreur envers le persécuteur. Ainsi sont favorisés l'adhésion du fidèle et son désir d'imitation : « la vue du supplice de ces âmes pures et constantes, en même temps qu'elle suscite la compassion, éveille la dévotion, et le désir de les imiter »⁴³. De surcroît, dans ce genre inspiré de persécutions historiques, l'auditoire sait que « la catastrophe qu'il admire est véritablement existé, qu'elle n'est pas feinte ou fabuleuse »⁴⁴, ce qui, clé de voûte de l'argumentaire, produit des larmes authentiques, pas fausses (« non finte »). Perrucci suggère ainsi une forme de transmutation d'une sécrétion à l'autre, de la vue du sang du martyr-témoin qui a réellement coulé dans un passé réactualisé sur la scène mémorielle aux larmes de contrition sincères du spectateur⁴⁵. Et en l'espèce, le rapport de contiguïté entre le simulacre du sang de Gennaro vu sur scène et la relique hématique perçue et désignée comme authentique à l'extérieur du théâtre, dans la cathédrale, que le fidèle pourra contempler lors de la cérémonie de l'ostension, donne à ces jeux de miroirs entre réalité et imitation une profondeur vertigineuse.

Ce passage du traité joue un rôle de prémisse programmatique pour le dispositif scénique de *La fede autentica nel sangue* du

43 *Ibid.*, p. 135. « Dove scorgonsi gli scempi di quell'anime pure, e costanti, nello stesso tempo, che muovono a compassione, destano a devozione, e desio d'imitarli ». Perrucci s'attache à encadrer, discipliner et régler les gestes de la mort sur scène, lors de combats, meurtres, évanouissements, établissant tout un appareil de prescriptions plus ou moins normatives : ainsi le comédien qui incarne le martyr doit-il bannir tout excès dans l'expression de la souffrance, préserver une forme de maîtrise des affects, de calme, « témoigner d'une sérénité, et d'une sainte souffrance, afin de susciter chez les fidèles les pleurs et l'allégresse pour une mort si heureuse », *Ibid.*, p. 136 (« dimostrar una placidezza, e santa sofferenza, con che possa destare i devoti al pianto, ed allegrezza per morte così fortunata »).

44 *Ibid.*, p. 64. « è vera, non finta e favolosa la catastrofe che mira ».

45 *Ibid.*, p. 64.

même auteur, culminant dans la saisissante vision des saints décapités. Néanmoins, dépassant le cadre balisé de la tragédie sacrée, le traité de Perrucci semble presque en venir à légitimer une forme de voyeurisme sanglant, questionnant la nature du véritable frisson de jouissance que procurerait la vision de la mort violente sur scène. Cette esthétique sanglante semble acquérir une valeur par elle-même en s'affranchissant de toute visée édifiante et dévotionnelle :

Je réponds que l'horreur a sa part de beauté, à fortiori quand elle est fausse, et autant dans l'antiquité les jeux des gladiateurs où l'on versait le sang humain suscitaient le plaisir des spectateurs, [...] autant la vue d'un faux sang ne pourra être source de désagrément, car bien qu'il puisse être effrayant au début, une fois que l'on conçoit qu'il est faux, il ne cesse pas pour autant d'être source de plaisir⁴⁶.

Entre l'impression produite par la vue de la violence réelle et celle que suscite la médiation mimétique, Perrucci ménage une gradation d'intensité qui n'appelle aucune condamnation morale. Il s'agit d'une question pourtant très débattue sur le plan théorique, au cœur des paradoxes de la mimésis. Perrucci adopte donc à certains égards une approche très empirique de dramaturge professionnel et de *corago* (terme désignant à l'époque l'ancêtre du metteur en scène, l'organisateur matériel des spectacles), de poète écrivant pour une compagnie et pour un théâtre pleinement insérés dans le système imprésarial. Valorisant l'expérience, il revendique comme critère majeur de légitimation de la monstration du sang l'agrément du spectateur, le plaisir, (« diletto »), le goût du peuple, (« gusto del popolo »), qui préfère au filtre des longs récits l'immédiateté des actions visibles (« atti apparenti »). On peut donc inférer que le public napolitain du début du XVIII^e siècle était encore friand de ce genre

46 *Ibid.*, p. 135. « Io rispondo ch'anche è bello l'orrore, tanto più quando è finto, e tanto dilettaivano agli antichi i giuochi dei gladiatori dove spargeasi il sangue umano, [...] tanto non potrà dispiacere il veder finto il sangue, che benché spaventati un poco sul principio, considerandosi finto, non è che più non diletta ».

d'effets : l'on mesure l'écart par rapport à la dramaturgie classique en France, où s'opère dès le milieu du siècle un infléchissement du goût vers le registre de la tendresse, du pathétique, avec le passage de la tragédie du sang à celle des larmes. Et il en est de même en Espagne dans la *comedia* de Lope de Vega. Dans le traité de Perrucci, ce plaisir paradoxal est mis aussi en corrélation avec les progrès techniques des effets spéciaux qualifiés de modernes. S'inscrivant en creux dans un rapport d'émulation avec les anciens, l'auteur exalte les progrès accomplis en Italie par ce qu'il nomme les arts mécaniques de la scène : le savoir-faire pratique des artisans scénographes, experts en trucages et feintes ingénieuses (déplacements aériens, bruits de tonnerre, flammes), dont précisément l'art, écrit-il, de répandre du sang artificiel, (« l'arte di versare artificiosamente il sangue »)⁴⁷, — mais dont il se garde bien de livrer le secret de fabrication. Nous sommes bien loin du rigorisme de certains théologiens et moralistes contre-réformistes qui, se référant à Saint Augustin, condamnent la concupiscence des yeux entretenue par la séduction de l'illusionnisme scénique ; et l'on songe au célèbre épisode des *Confessions*, où Alypius, entraîné malgré lui à assister aux « jeux funestes et cruels de l'amphithéâtre », est frappé par une sorte de contagion morale :

Il n'eut pas plutôt vu couler ce sang qu'il devint cruel et sanguinaire ; il ne détourna point ses yeux de ces spectacles, mais il s'y arrêta au contraire avec ardeur ; cette barbarie pénétra jusque dans le fond de son âme, et se saisit d'elle sans qu'il s'en aperçût : [...] et il se trouva en un moment tout transporté, et comme enivré d'un plaisir si sanglant et si inhumain⁴⁸.

On mesure donc à quel point la question du sang cristallise chez Andrea Perrucci une série de tensions, de frictions : entre réalité et fiction, visée pédagogique et recherche du plaisir, obéissance aux préceptes et adaptation empirique au goût du public, pratique d'amateur et professionnelle du théâtre. Certes, l'auteur accorde un

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸ SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, VI, 3, Paris, Folio Classique, 1993, p. 200.

traitement théorique particulier au genre de la représentation sacrée, dans un cadre balisé et dévotionnel, posant un garde-fou au risque de débordement, de fascination inhérents au spectacle de la cruauté. Il n'en reste pas moins que *La fede autenticata nel sangue* fait son entrée dans le répertoire d'un théâtre public et profane, bien que ce soit dans la temporalité liturgique circonscrite du Carême. À la lumière de certains passages du traité, la tragédie dévote en musique, assortie d'intermèdes spectaculaires, semble bien se transformer en un produit offert au public dans une stratégie imprésariale bien précise en alternance, voire en concurrence, avec les mélodrames vénitiens aux effets spéciaux merveilleux où se produisent castrats et virtuoses à la mode. L'ambivalence des positions de Perrucci sur la jouissance liée à la vue du sang — vrai ou faux — est peut-être aussi le signe du fait qu'à Naples, en ce début du XVIII^e siècle, la représentation du martyr est pleinement engagée dans un processus d'intégration à la sphère du théâtre professionnel, ses codes de figuration finissant par se constituer en topique, dans une esthétique de plus en plus autonome par rapport à la sphère de la liturgie.

LE SANG DES CONDAMNÉS :
TRACE, TÉMOIGNAGE OU RELIQUE ?

Sophie HOUDARD
GRIHL — EA 174
Sorbonne Nouvelle

Dans un article de la *Gazette de la Transfusion*, Jean-Pierre Baud, spécialiste de l'histoire juridique du corps, se demandait comment on pourrait faire pour que les juristes acceptent de *voir* le sang¹. Apparemment humoristique, la question était en fait extrêmement sérieuse et même « irritante », pour reprendre le terme de Baud, car de la réponse dépendaient le statut du « donneur » de sang et tout un ensemble de pratiques médicales ainsi que l'encadrement juridique de métiers et de biotechnologies. Jean-Pierre Baud y montrait comment en se dotant le 21 juillet 1952 d'une loi sur la transfusion sanguine, la France, premier pays à le faire, croyait avoir durablement encadré les pratiques, et comment elle n'avait en réalité pas défini la nature juridique du sang : en refusant d'en faire une marchandise, elle ne disait pas, selon l'historien du droit, si la transfusion était un geste de sauvetage (comme l'est la respiration artificielle) ou la cession d'un bien. La question qu'il posait faisait émerger l'absurdité du régime juridique en matière d'organes et ce qu'il appelait le « délire » de l'institution soumise à la logique inconsciente d'une liturgie primitive². Il montrait comment derrière la dimension

1 BAUD Jean-Pierre, « Métaphysique et droit, la nature juridique du sang », *La Gazette de la transfusion*, 96, Mars 1994, p. 44-48.

2 Dans la perspective d'une histoire des « sacralités sauvages » à l'œuvre chez les juristes surtout quand ils se croient dotés d'une mission civilisatrice, Baud donne là un travail tout à fait remarquable.

saugrenue de la question, car rien n'est plus visible et réel qu'une hémorragie, apparaissait une logique étrange, les civilistes ne voyant pas le sang, refusant même de le voir, ne le distinguant pas du reste du corps, comme ils le font avec les os, l'urée, l'acide urique, tout le domaine excrémental dont la séparation avec le sang est bien mince au regard de l'anatomiste³.

Pourquoi ouvrir cette contribution avec cette difficulté propre aux juristes ? Si elle touche indirectement aux métiers du sang qui réunissent les contributeurs du volume, sa pertinence tient au statut symbolique du sang que n'épargne pratiquement aucune pratique sanglante — qu'il s'agisse du crime de sang, de la boucherie, de la chirurgie ou de tout autre contact avec le sang. Le statut sacré du sang dans la culture chrétienne est bien connu et, comme on le verra, les reliquaires hématiques en sont un témoignage très important. Mais en ouvrant cet article avec le statut juridique du sang, on voudrait insister sur le trouble qui l'entoure et qui en fait un « objet » irréductiblement singulier. Le droit romain distingue les personnes et les choses, le sang n'y étant pas classé comme chose, on l'identifie alors à la personne. En résumé, on dira que l'ancestrale censure juridique du corps au profit de la personne comme abstraction technique explique qu'on ne veut pas ou qu'on ne peut pas voir le sang comme chose dans l'univers du droit civil. L'affaire aurait pu s'arrêter là. Mais dès qu'il a été possible de donner son sang en abandonnant le système de la transfusion de bras à bras, dès qu'on a pu le conserver en dehors du corps, il s'est produit ce que Jean-Pierre Baud appelle un séisme qui a produit, si l'on veut bien prolonger la métaphore tectonique, une faille entre la plaque de la personne en contact depuis deux mille ans avec la plaque des choses : pour la première fois le droit devait (aurait dû) regarder le sang distinct de la personne, parce qu'il devait le voir hors du corps. Ne le voyant pas, il devenait un objet que le droit ne voulait pas nommer, refusant de le faire entrer dans une catégorie juridique. N'étant 'rien', dans les

3 On lira sur ce point le livre de MOULINIER-BROGI Laurence, *L'uroscopie au Moyen âge : lire dans un verre la nature de l'homme*, Paris, Honoré Champion, 2012.

catégories juridiques, le sang a été perçu comme la ‘quintessence de la sacralité corporelle’ traînant avec lui le retour « détestable », selon Baud, d’une « censure liturgique » qui interdit au droit de dire tout crûment que l’homme est propriétaire de son corps⁴.

Pour les civilistes, le sang n’est donc pas une chose qui appartient à la réalité, au réel (au sens fort de la *res*), il s’entoure pour eux d’une zone proprement aveuglante de sacralité. C’est ce statut tout à fait exceptionnel du sang qu’il vaut la peine d’avoir en tête, même si la pratique récente du don du sang (de son transport, de sa conservation) qui motive l’article de Baud peut paraître éloignée de celles des « métiers du sang dans l’Europe du Moyen Âge au XVIII^e siècle ». Mais les activités professionnelles rencontrent presque fatalement cette histoire et c’est en suivant la piste du sang comme « objet » détaché, reste ou trace d’une activité judiciaire que l’on voudrait prolonger la question posée par Jean-Pierre Baud et contribuer aux études que le colloque a générées. Selon nous, le cas du sang des condamnés à mort par décapitation au XVII^e siècle n’est pas une curiosité dans cette histoire, il y joue au contraire un rôle majeur dont on peut suivre quelques jalons.

LE SANG DES CONJURÉS : REMARQUES GÉNÉRALES

Les cas qu’on observera dans cette étude appartiennent à l’histoire politico-judiciaire du premier XVII^e siècle français auxquels on ajoutera deux dossiers du XIX^e siècle allemand et français.

On prendra comme point de départ des écrits qui racontent la décapitation de nobles accusés, durant le gouvernement de Louis XIII et de son ministre Richelieu, d’avoir participé à des complots contre l’État. Dans chacun, un même motif narratif apparaît : le

4 BAUD J.-P., *L’Affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Des Travaux/Seuil, 1993, p. 112.

prélèvement par le public présent au supplice du sang des condamnés à mort⁵.

Commençons avec trois échantillons textuels qui concernent la mort du Maréchal de Marillac, frère du garde des Sceaux, décapité en 1630, celle du duc de Montmorency, exécuté en 1632 et celle de Cinq-Mars et de Thou, condamnés à mort et décapités en 1643.

Dans un anonyme, *L'esprit bienheureux du marechal de Marillac à l'esprit malheureux du cardinal de Richelieu*, on peut lire la déclaration qui suit :

Le peuple qui a veu ma constance et qui sçait mon innocence a trempé les mouchoirs dans mon sang, qu'il a meslé avec ses larmes et n'a pas creu que la main du bourreau eust rendu mes cheveux execrables, puisqu'il les a conservés comme reliques⁶.

La fiction fait converser le Cardinal (mort en décembre 1642) et sa victime dans un dialogue des morts dont le genre est encore très prolifique au XVII^e siècle. Écrit vraisemblablement en 1632 par Matthieu de Morgues après l'exécution de Michel de Marillac, le dialogue reprend un épisode déjà raconté dans la *Relation véritable de sa mort* publiée quelques mois après son supplice⁷.

5 La bibliographie concernant les exécutions sous l'Ancien Régime est dense, on citera seulement BEE Michel, « Le spectacle de l'exécution sous l'Ancien Régime », *Annales E.S.C.*, juillet-août, 1983, pp. 843-863 ; CHAUNU Pierre, « Mourir à Paris (XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles), *Annales ESC*, 31, 1976 ; Randall MCGOWEN, « The Body and Punishment », *Journal of Modern History*, 1987, 59/4 ; EVANS Richard J., *Rituals of Retribution Capital punishment in Germany 1600-1987*, Oxford University Press, 1996 ; PROSPERI Adriano, *Delitto e perdono La pena di morte all'orizzonte mentale dell'Europa cristiana xiv-xviii secolo*, Torino, Einaudi, 2013. Sur le théâtre de l'échafaud, on lira BIET Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris Robert Laffont, 2006.

6 MORGUES Matthieu de, *L'esprit Bienheureux du mareschal de Marillac à l'esprit malheureux du cardinal de Richelieu*, sl, 1632, (non paginé) repris dans un volume factice de pièces conservé à l'Arsenal, intitulé *Anti Richelieu*, slnd, p. 109.

7 MORGUES M. de, *Relation veritable de ce qui s'est passé au jugement du procès du marechal de Marillac*, s.l.n.d. [1632 ou 1633].

Rapportée dans l'un des recueils des *Histoires tragiques* de Rosset, la mort du duc de Montmorency en octobre 1632 donne lieu à une scène similaire :

Le grand Prevost commanda qu'on ouvrit les portes, le peuple entra en foule pour voir le corps séparé de la teste, se pressa d'approcher de l'échaffaut pour cueillir le sang espanché, les uns le mettent dans leurs mouchoirs, plusieurs en boivent, tous pleurent ; et cette piece de chemise que l'executeur avoit coupée d'alentour du col, fut divisée en cent autres pieces, tous s'efforçaient d'y avoir part.⁸

Enfin, le récit de l'exécution de Cinq-Mars et de Thou dans la *Relation* de Fontrailles (qui faisait lui-même partie de la conjuration) fournit une scène équivalente qui fait voir de Thou, exécuté après le jeune Cinq-Mars, qui « baise le sang » de son ami sur le poteau d'exécution.

Arrêtons-nous d'abord pour proposer quelques remarques générales. Ces écrits appartiennent à des genres différents et sans que l'on puisse leur accorder une vérité certaine, même si ce sont des histoires qui se disent véritables résultant d'un témoignage à la première personne. Sauf le dialogue des morts qu'on a évoqué, ils s'assortissent des règles de véridicité qui ont cours alors dans le genre du narré, de la relation, voire de l'histoire véritable, et si l'on ne peut guère leur accorder le statut de document vrai, on ne peut pas non plus, nous semble-t-il, les classer, sans autre forme de procès comme des fictions, à moins de s'entendre sur le sens ambigu que l'on pourra donner à ce mot.

Que ressort-il de ces échantillons ? La description d'une scène de production d'un reliquaire hématique par le public de l'exécution, évoqué d'ordinaire comme « le peuple », avide de conserver ou de boire le sang. Seul François de Thou dans l'échantillon constitué fait exception, puisque c'est lui qui communique dans le sang de son ami au moment d'être à son tour exécuté. Si l'on veut bien se rappeler que le

8 ROSSET François de, *Histoires tragiques*, édition de 1654.

supplice sous l'Ancien Régime prétend instituer un rituel expiatoire par lequel la communauté remettrait à Dieu l'âme du condamné afin d'apaiser Sa colère et éviter que le sang ne retombe sur elle, on ne doit pas oublier que les confraternités et ordres religieux et autres instances d'ordre, sont là pour empêcher tout dérapage de la part du public⁹. Cette fonction spirituelle et eschatologique de la cérémonie a donc aussi, voire d'abord, une fonction sociale et politique, le théâtre sanglant produisant le bon droit de l'État et la force déléguée du roi.

Le reliquaire hématiche constitue le supplice en martyr, dans une entreprise hagiographique que confirme un texte célèbre rédigé au moment de la mort du maréchal de Marillac, *Le Martyre d'Etat*¹⁰. C'est toute la difficulté de l'entreprise apologétique de ce martyr d'État, Ornano étant mort en prison, empoisonné selon ses défenseurs, sans avoir pu offrir publiquement la scène héroïque de son martyr. Dans le cas des crimes considérés comme énormes ou atroces, le supplice a pu ajouter parfois à la souffrance corporelle une souffrance symbolique infligée à la mémoire, comme ce fut le cas pour Ravaillac, le régicide, dont la maison et le nom furent à tout jamais effacés. L'apologie du maréchal d'Ornano tente ainsi de retourner contre les juges cette peine infamante en vouant le nom de Richelieu au flétrissement éternel et en convertissant l'oubli en une profération au contraire éternelle. En 1714 encore, le Journal de Verdun rapporte que les cadavres de deux libertins exécutés furent brûlés de manière à ce qu'au jour du Jugement dernier ils se trouvent embarrassés à rassembler les parties de leur corps. On peut donc

9 PROSPERI A., « Il sangue e l'anima. Ricerche sulle compagnie di giustizia in Italia », *Quaderni Storici*, 51, n. 3, décembre 1982, p. 959-999.

10 *Le Marechal d'Ornano martyr d'Etat*, 1643, s.l., 48 p. Dans ce libelle anonyme à la gloire du frère du roi Gaston d'Orléans, compromis dans quantité de conjurations, le « martyr d'Etat » est un titre qui lui est attribué, puis à son Gouverneur, Jean-Baptiste d'Ornano, sacrifié selon l'auteur par haine de Monsieur, parce qu'« Armand vouloit avoir le plaisir de teindre sa pourpre dans le sang royal, apres l'avoir teinte dans le sang du peuple et de tous les grands du Royaume », p. 3.

comprendre que la scène du prélèvement du sang met en place une mémoire, une survie, mais de quoi et pourquoi ?

Si le châtement doit viser à l'exemplarité, pour s'assortir d'une dimension pénitentielle, c'est grâce au peuple présenté comme une puissance naturelle qui reconnaît la justice en action, d'où le fait qu'il faut éviter tout ce qui mettrait en cause cette mise à l'épreuve de la justice des hommes. Le reliquaire serait ainsi, on le verra, un « raté » de la machine du supplice.

LE RELIQUAIRE

On ne peut pas lire ces textes et cet épisode sans songer au sang du Christ et au dogme de sa présence réelle sous les espèces du vin, qui se décline également dans la langue sacramentelle et dévote grâce aux reliques, aux tableaux du pressoir mystique, aux images et aux récits des hosties sanglantes.

Rappelons seulement que si de grands débats scolastiques ont porté, au XIII^e siècle, sur la sacralité du sang comme l'ont montré Alain Boureau et Charles de Miramon, ils ont contribué à préciser, grâce au cas extrême et exceptionnel du Christ, le statut de l'homme, de son cadavre et de son corps¹¹.

Il nous semble cependant qu'entre la Passion et les reliques du sang ordinaire des condamnés, il y a un chaînon manquant qui pourrait être occupé par le cas de Thomas Becket et par ce qu'on a appelé l'eau de saint Thomas. Pierre-André Sigal y a consacré très récemment un article que l'on se contentera de résumer¹². Thomas Becket

11 BOUREAU Alain, « La preuve par le cadavre qui saigne au XIII^e siècle, entre expérience commune et savoir scolastique », *Micrologus*, VII, 1999, p. 247-281 ; id., « La forme du mort. John Peckham et la question du cadavre du Christ au tombeau », *Le fait de l'analyse*, 7, pp. 149-177. MIRAMON Charles de, « la fin d'un tabou ? L'interdiction de communier pour la femme menstruée au Moyen Âge. Le cas du XI^e siècle », in les *Cahiers du CRISMA*, université Paul Valéry-Montpellier 3, 4, 1999, « Le sang au Moyen Âge », p. 163-181.

12 SIGAL Pierre-André, « Naissance et premier développement d'un vinage exceptionnel : l'eau de saint Thomas », dans *Cahiers de civilisation médiévale*

est assassiné par quatre chevaliers dans sa cathédrale de Canterbury en décembre 1170 en présence d'un public de fidèles réuni pour les vêpres. On raconte qu'avant que les moines n'aient pu s'emparer du corps, le public aurait recueilli le sang qui s'écoule des blessures en utilisant des linges ou des récipients. Se constituent alors ce qu'on appelle des reliques représentatives, au sens où l'élément corporel est mis en contact avec un autre objet (tissu, récipient, eau) qui est sacralisé par contact et qu'on appelle, parce qu'il s'agit d'une relique liquide, un vinage. Le culte en fut très important au XIII^e siècle, l'eau de saint Thomas favorisant disait-on guérisons et miracles. Remplacé peu à peu par d'autres vinages, ce procédé lança si l'on peut dire la vogue de la conservation des liquides corporels et du lavage des reliques, qui sauf erreur, n'est interdit qu'au XVII^e siècle.

Pour la première fois un martyr présent dans l'histoire des hommes du XII^e siècle permettait de recueillir directement le sang réel de son supplice. Or ce vinage n'est pas seulement une trace mémorielle, mais la trace subsistante de la présence de Thomas Becket.

L'IMPOSTURE RHÉTORIQUE DU MARTYRE

On l'aura compris, les récits de condamnation à mort du XVII^e siècle racontent l'épisode du sang recueilli comme *topos* hagiographique de manière à appuyer l'idée de condamnés à mort victimes de la persécution. Les nobles sur l'échafaud sont érigés par les auteurs en témoins de la justice écrasée par Richelieu, ministre-tyran de la France et du roi, incarnation monstrueuse d'un État dont le ministre-favori usurperait la force et la justice. De ce point de vue la valeur de propagande de ces textes ne fait aucun doute. Malgré cette évidence qu'il s'agit d'une scène construite, l'épisode donne lieu chez les défenseurs de la politique de Richelieu à une critique très serrée qu'il s'agit de dénoncer comme une imposture qui acquerrait force de réalité seulement auprès d'un public manipulé et crédule.

Deux modes de réfutation sont à l'œuvre. Le premier dépend d'un usage narratif. Dans une autre histoire tragique, écrite en 1643, juste après l'exécution de Cinq-Mars et de Thou, le rédacteur anonyme des nouvelles reprend à peu près sans changement la Relation de Fontrailles citée plus haut. Un seul épisode cependant change et c'est justement celui du baiser sanglant que la narration tragique évoque mais pour en effacer l'épisode : « [François de Thou monta sur l'échaffaud et] et mit son col sur le poteau qu'un Frere Jesuite avoit torché de son mouchoir, parce qu'il estoit tout moitié de sang [...] »¹³.

Explicitement effacée grâce aux bons soins d'un père jésuite, la mention du baiser sanglant ou si l'on préfère de la communion des conjurés est à la fois évoquée et déniée, montrée dans sa suppression et donc exhibée dans sa puissance symbolique¹⁴. L'épisode est ici proprement « torché ». On assiste donc à un va-et-vient du motif — présent/absent, explicite/implicite, écrit/effacé — qui joue, dans la trame narrative, le rôle d'un indice textuel polémique.

L'autre manière de réfuter le motif consiste à en dénoncer l'usage comme imposture politique. Dans un texte anonyme paru après la mort du Maréchal de Marillac, l'auteur (peut-être Hay du Châtelet) dénonce explicitement la *Relation* de l'exécution comme un texte de propagande issu de la Cabale de ses partisans. L'auteur y dénonce un récit fabriqué pour des étrangers (les Espagnols) et des gens simples et crédules sur lesquels les images de sainteté ont la capacité de forcer la créance en utilisant des choses (comme les miracles et les reliques) « desquelles nous n'avons aucune certitude »¹⁵. La présence

13 ROSSET F. de, *Les histoires tragiques de notre temps*, dernière édition, Lyon, 1701, p. 426.

14 Le rédacteur de l'histoire tragique a peut-être aussi en tête les récits hagiographiques du jésuite Garnet condamné à mort au moment du complot des poudres en Angleterre et les scènes de sang prélevé : GERARD JOHN, *Vie et Passion d'un Jésuite élisabéthain (The autobiography of an Elizabethan)*, introduction et notes de CARAMAN Philip, traduit de l'anglais par LECLERC Clément, Paris, Plon, 1953.

15 *Observations sur la vie et la condamnation du Maréchal de Marillac et sur le libelle intitulé Relation de ce qui s'est passé au jugement de son procès*, p. 77.

de l'épisode dénonce le récit comme une fable et interdit, selon l'auteur, de le lire comme une source crédible :

[l'auteur] faisant valoir pour un acte bien saint l'hypocrisie de ceux qui prirent, à ce qu'il écrit, les restes et les instruments de son supplice pour reliques ; et des autres qui les distribuèrent en leur maison, s'il est possible qu'ils aient trouvé des gens assez simples ou artificieux pour les recevoir¹⁶.

Le sang prélevé constitue à la fois une preuve frauduleuse et un argument mensonger dénoncé comme un pur opérateur de croyance, il est montré comme un artifice, un théâtre de l'hypocrisie religieuse organisé pour tromper, et nécessitant la présence d'un public dupé sans lequel la scène ne fonctionne pas. Pour achever de déconstruire la *Relation* de la belle mort de Marillac, l'auteur raconte alors sa 'vraie' mort éloignée de toute grandeur et de tout sacré, insistant au contraire sur sa peur du bourreau si intense qu'il eut envie de « faire de l'eau » : une mort sans 'miracle' où la mystique du sang, pour reprendre les termes dont on était partie, cède la place à l'urine où le sang se perd et perd sa valeur sacrificielle sublime¹⁷.

Dénoncé comme un signe dévot, au sens où il est construit comme l'instrument de la propagande de la Cabale, le sang-relique est montré comme un attrape-nigaud, une superstition, qui n'acquiert force de réalité qu'auprès d'un peuple de simples, et qu'aucun lecteur sérieux ne retiendra comme un témoignage historique fiable.

LE SOUVERAIN ET LES CORPS

Ces écrits forment un corpus polémique virulent, car produire les condamnés à mort en héros et en nouveaux saints, c'est non seulement s'élever contre la justice au nom d'une justice absolue

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

transcendante, mais c'est encore dénoncer l'imposture du corps mystique de l'État que le sang des conjurés serait le seul à incarner.

Le préambule des *Observations* qui répond à cette entreprise d'hagiographie politique et que l'on vient de citer est de ce point de vue très intéressant et mérite qu'on en reproduise quelques lignes :

Tous les estats les plus rigoureux ont souffert que les crimes communs fussent dissimulés ès personnes principales. L'esclat et le relief qu'elles ont et les bonnes grâces du Maistre qui s'y joignent le plus souvent couvrent les delits ordinaires. Mais s'il arrive que la malice et la méconnaissance esteignent les faveurs qu'elles ont, elles se rendent semblables aux moindres du Royaume : leurs fautes paraissent égales et deviennent capables des peines ordonnées contre les autres sujets. Tous les hommes employez aux grandes charges n'y viennent que par la grâce du Souverain en la main de qui toutes les lois sont des feux eclatants, pour remplir de lumiere ceux qu'il luy plaist et consommer les autres quand bon il luy semble¹⁸.

L'auteur doit justifier d'une mort ignominieuse faite à un noble ce qui ne va pas de soi évidemment. Le Maréchal de Marillac a été condamné pour concussion et malversations financières, ses délits ordinaires d'homme d'État ont été dissimulés tant que le roi l'a fait participer à l'éclat et au relief de la Majesté que le Souverain irradie. Son procès serait donc le résultat d'une déchéance décidée par le roi au moment où celui-ci lui a retiré une part de la dignité royale. En somme, le souverain 'fait' les grands, et les 'défait' quand il lui plaît, les faisant alors participer à une vie publique très spécifique qu'ils partagent avec ceux qui sont d'ordinaire privés de toute dimension publique, sauf au moment de leur châtement, les criminels. Le souverain décide de la présence et de la disparition, il égalise au moment de la mort. Les motifs religieux sont ici captés par la puissance royale, au profit de l'exercice d'une rationalité politique qui n'a plus rien à

18 *Ibid.*, p. 60.

voir avec l'idée d'une justice transcendante qui voit tous les délits et châtie les auteurs des crimes.

En somme, à la présence réelle dont le sang serait le signe, se substitue l'idée d'un effet de présence dont seul le roi dispose.

LE LANGAGE DES CORPS : MÉTAPHORE OU RÉALITÉ ?

Au contraire, les récits qui font l'apologie des condamnés à mort décrivent des corps nobles et beaux, des corps héroïques qui ne perdent rien de la majesté que leur sang noble leur permet de partager avec le roi. Car ces martyrs politiques, prétendent être les reliques de l'État dont Richelieu est l'ogre et le bourreau, ils meurent pour le roi¹⁹.

Ces mêmes textes font d'ailleurs voir un Richelieu malade, au corps pourri, qui s'infecte des crimes qu'il commet sur le sang royal et sur le sang de la noblesse.

Tout cela n'est-il déjà plus que métaphore ? Bien des éléments vont dans le sens d'une métaphorisation du sang et de son passage du côté de la représentation. Les signes sanglants et le théâtre de l'extraordinaire chrétien ne fait plus recette. Ainsi, les stigmates si fréquents dans la littérature religieuse du XVII^e siècle sont le plus souvent invisibles, déplacés, au sens presque freudien, du côté des souffrances intérieures²⁰. Les signes sanglants manifestent une présence, mais dans la similitude, dans la sympathie avec la Passion christique et non l'imitation, que la douleur permet seulement d'indexer. C'est au XVII^e siècle que la dévotion au Sacré Cœur s'institutionnalise et se modernise avec Marguerite-Marie Alacoque. Comme l'a montré Jacques Le Brun, la dévotion au sacré Cœur fait du dévot un sujet politique qui dépend de la souveraineté de Dieu, tous les termes qu'emploie Marguerite-Marie pour demander « réparation » au

19 La proposition est moins paradoxale qu'il n'y paraît, les apologies du régicide d'origine jésuite le font en défense de la royauté et du roi.

20 GIMARET Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des croix. La représentation du corps souffrant* 1580-1650, Paris, Honoré Champion, 2011.

Christ et s'associer à ses souffrances sont les mêmes que ceux du discours monarchique. Dieu y est un souverain courroucé contre son peuple auquel il faut se donner, selon son « bon plaisir », comme à un Maître. Dans ce schéma, le cœur, chez Marguerite-Marie, est le siège de la volonté qui doit céder au domaine de Dieu²¹.

Dieu, le roi, le cœur sont les éléments d'un langage politique, d'une politique catholique volontariste, intériorisée, symbolisée. Le sang cesse peu à peu d'être conçu comme le véhicule de l'âme, et le liquide vital par excellence. La théorie de la grande circulation sanguine de Harvey en 1628 fait du cœur une pompe. Au XVIII^e siècle, l'abbé Grégoire dénoncera la dévotion au Cœur de ceux qu'il appelle des « cordicoles » qui adorent une pompe...

Certes le cœur et le sang sont captés par de nouvelles rationalités et transforment un langage rituel, dévotionnel en métaphores ou en énoncés symboliques. Cependant, on pourrait objecter que cette captation et ce déni de réalité produisent parfois l'inverse, c'est-à-dire des prises à la lettre d'un emblème ou d'une image. Des gestes corporels peuvent alors reprendre un langage ancien : la mystique du XVII^e connaît on le sait un langage et des pratiques corporelles où le corps saigne vraiment, comme si on assistait à un retour du symbolique au réel.

TROPPMANN ET LES AUTRES :

LA PRÉSENCE RÉELLE CORPS DU PEUPLE

On terminera avec deux cas empruntés aux XVIII^e et XIX^e siècles. Richard Evans étudie un dossier important qui concerne l'Allemagne protestante du XVII^e au XIX^e siècle²² où abondent des épisodes de collecte de sang, un nombre important de personnes attendant, selon les sources citées, la fin des exécutions avec des récipients pour

21 LE BRUN Jacques, « Politique et spiritualité : la dévotion au sacré Cœur à l'Époque moderne », dans *Concilium*, 1971.

22 EVANS R. J., *Rituals of Retribution...*

recueillir un sang aux vertus médicales éprouvées (en particulier contre l'épilepsie). Il mentionne des cas jusqu'à la fin du XIX^e siècle, sans qu'il y ait apparemment la moindre métaphorisation, le sang y est au contraire conçu comme un fluide vital actif contre la maladie ou les incendies. Depuis Pline, qui raconte comment le sang des gladiateurs soigne l'épilepsie à ces témoignages, il y a comme une histoire longue de cette ritualité dans les pouvoirs thaumaturgiques du sang²³.

Le dernier cas que nous mentionnerons est celui de la célèbre affaire Troppmann, « l'affreux crime de Pantin » qui défraya la chronique judiciaire en France en 1869 et qui fut à l'origine de l'essor du *Petit Journal* et de l'un des premiers grands crime-feuillets. Jean-Baptiste Troppmann, jeune mécanicien, est convaincu au terme d'une enquête pleine de rebondissements d'avoir assassiné une famille alsacienne, Madame Kink et ses cinq enfants, dans cette zone suburbaine proche de Paris qui devient alors le théâtre de la dangerosité et le lieu fantasmé des crimes du peuple. L'affaire que raconte Michelle Perrot²⁴ a laissé quantité de documents, en particulier des photographies, des dessins, des récits, elle a été couverte entre autres par Maxime du Camp : on exhibe la photo du jeune Troppmann, garçon fluët qui parle le patois alsacien, jugé efféminé mais doté sur les clichés d'une main d'ouvrier décrite comme une « patte » énorme et qui serait, comme on l'écrit alors, le « stigmate du criminel »²⁵. Il sera guillotiné le 19 janvier 1870 sans qu'on ait vraiment éclairci l'affaire, des rumeurs prétendant qu'il aurait agi pour le compte d'espions allemands, tandis que les républicains affirment que toute l'affaire permet d'endormir le peuple et de lui cacher l'état catastrophique du pays. La nuit de l'exécution publique

23 *Ibid.*, p. 92-107.

24 PERROT Michelle, « Fait divers et histoire au XIX^e siècle (Note critique) », dans *Annales ESC*, 4, juillet-août 1983, p. 911-917 et, de la même, « L'affaire Troppmann (1869), *L'Histoire*, 30, janvier 1981, p. 28-37.

25 C'est ce que mentionne la Gazette des Tribunaux du 29 décembre 1869, et qu'appuie Adophe Desbarolles, célèbre chiromancien et auteur des *Mystères de la Main*, édité à dix reprises entre 1859 et 1870.

la presse était aux premières loges, invités à prison de La Roquette, du Camp, Tourgueniev racontèrent leur crainte de la « foule » massée au dehors, chantant selon certains la Marseillaise et avide de collecter le sang du condamné à mort une fois le cordon de police rompu, sans compter ces deux hommes étranges qui en auraient eux aussi emporté... Flaubert verra rétrospectivement dans cette affaire les premières convulsions d'un peuple qui connaîtrait bientôt « l'épispésie de la Commune »²⁶.

L'exécution du jeune Troppmann constitua, selon Michelle Perrot, la première geste des obscurs, « l'épopée de l'insignifiant²⁷ », car le public admira ce héros populaire et vit dans le sang de cet homme de rien, celui du peuple qui coulait. Tourgueniev commentera le supplice en dénonçant l'inutilité d'un spectacle qui ne permettrait aucune édification, au contraire, les jeunes ouvriers promettant après l'ivresse et l'insomnie de manquer au travail. Loin de garantir le retour à l'ordre, le supplice provoque le trouble. Le sang prélevé montre comment l'édification peut rater mais il faudra attendre 1939 pour que la dernière exécution capitale publique ait lieu.

La collecte de sang, de Thomas Beckett à Troppmann, des nobles conjurés à la littérature policière la plus contemporaine²⁸ se dessine sur fond de récit hagiographique et de « ritualités sauvages » pour reprendre à Baud son expression, une réappropriation symbolique et collective d'une scène sanglante que la puissance publique ou religieuse désirait annexer à ses seules compétences. S'y dessine aussi l'histoire des aléas du sacrifice et du sang versé. On aurait évidemment tort d'y voir la présence anhistorique ou transhistorique d'une ritualité ancestrale ou d'un comportement anthropologique sans histoire. Au contraire, c'est la mutation du motif qui doit retenir l'attention et sa présence dans des formes et des contextes spécifiques.

26 Lettre à Georges Sand, 29 avril 1871, citée par Michelle Perrot, p. 36.

27 *L'Histoire*, 30, janvier 1981, p. 37.

28 CONNELLY Michael, *Créance de sang* (traduit de l'américain *Blood Work* par PÉPIN Robert), Paris, Éd. Du Seuil, 1999.

Qu'on ait vu dans le sang la présence sublime de la grandeur aristocratique persécutée ou le sacrifice du peuple ouvrier, le sang n'est pas une chose ordinaire, ni même un objet de discours quelconque, mais une réalité qui le rend complexe à étudier pour l'historien et difficile ou impossible à voir pour le civiliste²⁹.

29 Le sang n'est pas une chose, ce qui ne l'empêche pas d'être commercialisé, et souvent comme marchandise dangereuse. En voulant se débarrasser du problème en assimilant le corps à la personne, les juristes français n'ont rien réglé, au contraire selon Jean-Pierre Baud. Le statut des « choses corporelles humaines » est nourri d'une histoire longue que celle du sang des condamnés à mort du xvii^e siècle contribue un peu à éclairer...

GOUTTES DE SANG

Alain CANTILLON
GRIHL — EA 174
Sorbonne Nouvelle

Blaise Pascal, bien qu'il ne soit pas demeuré inactif, n'a pas eu à proprement parler de *métier* ; Philippe de Champaigne n'avait pas un métier du sang, à moins que l'on ne considère que donner le sang en représentation comme il le fit soit exercer un métier « lié au sang ». Et pourtant, il se peut que la mise en représentation du sang, dans les tableaux de Champaigne comme dans les *Pensées-de-Pascal*, offrant à notre étude une vue sur ce que pouvait faire le sang en dehors de ces métiers directement liés à sa présence dans sa matérialité, ouvre une perspective sur sa signification et sur sa force dans les métiers que l'on peut dire « liés » à lui.

Il est question de sang dans les *Pensées-de-Pascal* ; et Philippe de Champaigne a produit une suite de tableaux saignants et sanglants. Ces œuvres, celle de Pascal, et aussi pendant un moment celle de Champaigne, ont été produites dans la proximité de Port-Royal, et il apparaîtra dans les pages qui suivent qu'elles ont plus d'un point commun dans leur façon de s'occuper du sang. L'expression 'proximité de Port-Royal' tend à rendre compte du rapport de Pascal et de Champaigne avec Port-Royal ; le premier n'est pas vraiment 'de' Port-Royal, et l'on ne peut réduire le second au statut de peintre 'de' Port-Royal alors même que Port-Royal a tenu une si grande place, et dans sa vie, et dans son œuvre (les deux se réunissant spectaculairement dans l'un de ses tableaux, le célèbre *Ex-voto de 1662*)¹.

1 Sur Philippe de Champaigne et sur toutes les questions liées à son œuvre, nous renvoyons en premier lieu au grand livre de MARIN Louis, *Philippe de*

Cette confrontation de deux œuvres développées à proximité de Port-Royal sera dans ces pages menée avec une attention exclusive à leurs organisations singulières, et sans recours à une sorte de discours général sur un hypothétique intérêt particulier pour le sang à Port-Royal, comme celui que manifeste le livre intitulé *Le Sang de Port-Royal*². Notre étude par petites touches se fixera simplement le but modeste d'approcher de deux encyclopédies singulières du sang, celle d'un ensemble d'écrits et celle d'une série de tableaux, à proximité, donc, de Port-Royal.

Dans les *Pensées-de-Pascal* se rencontrent deux, ou trois, ou quatre sortes de sang : celui de la science (ou des sciences) d'un côté, celui de la religion (selon cet écrit, il n'y en a qu'une véritable) de l'autre. Étant donné le caractère hétérogène de l'ensemble des écrits qui composent les *Pensées-de-Pascal* il ne convient pas de présupposer une possibilité d'unification de ces diverses occurrences. En premier lieu signalons la seule mention qui puisse être dite proprement scientifique, c'est-à-dire celle qui touche à l'approfondissement de la connaissance de la nature, et conjointement au renouvellement de l'épistémologie :

Lorsqu'on est accoutumé à se servir de mauvaises raisons pour prouver des effets de la nature, on ne veut plus recevoir les

Champagne ou la présence cachée, Hazan, Paris, 1995, mais aussi au catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-arts de Lille, *Philippe de Champagne (1602-1674) entre politique et dévotion*, sous la direction de Alain Tapié, Nicolas Sainte Fare Garnot, Paris, Réunion des musées nationaux, Lille, Palais des beaux-arts, Genève, Musée Rath, 2007. Nous suivons par ailleurs les attributions et les datations de DORIVAL Bernard, *Philippe de Champagne : 1602-1674 : la vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, L. Laget, 1976, et *Supplément au «Catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champagne»*, Paris, chez l'auteur, 1992.

- 2 COURCELLES Dominique de, *Le sang de Port-Royal*, Paris, l'Herne, 1994. Port-Royal est un ensemble si divers et si friable que nous ne pensons pas qu'un tel discours général puisse avoir une quelconque valeur ; par ailleurs ce livre prend pour argent comptant des écrits dont rien ne permet de croire qu'ils ne soient que l'expression limpide d'une doctrine.

bonnes, lorsqu'elles sont découvertes. L'exemple qu'on en donna fut sur la circulation du sang, pour rendre raison pourquoi la veine enfle au-dessous de la ligature³.

La circulation du sang, parce qu'elle peut être donnée en exemple, apparaît dans ce fragment non seulement comme une nouveauté, mais comme un fait nouvellement établi ; ce qui est ici en question, c'est la force du préjugé en matière de découverte scientifique et la circulation du sang peut y prendre la valeur d'exemple parce que depuis 1628 le temps a déjà fait son œuvre, et que les travaux de Harvey ne sont plus contestés sur ce point⁴.

Ailleurs, dans tous les autres fragments où le sang apparaît dans un discours qui touche davantage aux sciences qu'à la religion, il le fait au sein d'argumentations complexes, qui mobilisent de nombreux exemples factuels et qui participent à la réflexion d'ensemble des *Pensées-de-Pascal* dans une double perspective, anthropologique et ontologique. Par exemple dans les fragments « diversité » et « disproportion de l'homme » (dit aussi « des deux infinis ») qui font subir au sang le même traitement, et construisent ainsi une encyclopédie singulière :

Diversité

La théologie est une science, mais en même temps combien est-ce de sciences ? Un homme est un suppôt, mais si on l'anatomise, sera-ce la tête, le cœur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur du sang ?

Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des

3 Blaise PASCAL, *Pensées*, CANTILLON Alain (éd.), Vincennes, Thierry Marchaisse, 2023, pensée H56 (dans la suite de cet article les numéros de pensées renverront tous à cette édition, simplement sous la forme C. A... ou H...).

4 Voir par exemple, déjà Descartes, *Discours de la méthode* (1637), *Discours V* (AT, p. 51).

jambes de fourmis, à l'infini, tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne⁵.

Disproportion de l'homme

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates, qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ses jambes, du sang dans ses veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ses humeurs, des vapeurs dans ces gouttes, que divisant encore ces dernières choses il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours. Il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature.

Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau, je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature dans l'enceinte de ce raccourci d'atome, qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible, dans cette terre des animaux et enfin des cirons dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné, et trouvant encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos. [...] Qu'il se perde dans ces merveilles aussi étonnantes dans leur petitesse que les autres par leur étendue, car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde ou plutôt un tout à l'égard du néant où l'on ne peut arriver ?⁶

Ces paragraphes anatomisent donc la nature et avant tout, dans la nature, l'animal, animal humain, fourmi, et ciron. Le mot « anatomie », dit quelques décennies plus tard le *Dictionnaire universel* de Furetière « vient du Grec *anatomi*, qui signifie une section exacte qui

5 Totalité de C. A30.

6 Partie de C. A3.

se fait pour connoître la nature de quelque chose »⁷ ; tout peut être anatomisé et le Furetière précise que ce verbe « se dit tant au propre qu'au figuré » tandis que le *Dictionnaire de l'Académie*, dans sa première édition, quatre ans plus tard, juge quant à lui « qu'il se dit plus au figuré qu'au propre »⁸. Tout, donc, s'anatomise : une ville, une campagne, la théologie, les maisons, les arbres, et, surtout, quelques animaux, les corps des animaux : un homme, des fourmis, un ciron. Et cela, dans une ronde d'anatomie fantastique « sans fin et sans repos » jusqu'au « néant où l'on ne peut arriver » : anatomisabilité (si l'on ose dire) de la nature à l'infini.

Quelle est donc la dernière chose qui ait un nom propre, non pas singulier, mais particulier, et propre cependant, dans l'énumération des objets produits par l'anatomie ? C'est le sang. Au-delà, si l'on progresse encore dans la division l'on ne trouve plus que des noms génériques, ce que marque l'emploi du pluriel : des humeurs, des gouttes, et puis des vapeurs. Ensuite et enfin, s'ouvre le domaine de ce qui n'a plus de nom et qui n'est plus désignable que par des descriptions définies : « le dernier objet auquel il peut arriver », aussi appelé « raccourci d'atome ».

Un autre fragment anatomise aussi le corps de l'homme et, ce faisant, présente à nos yeux l'intérêt de confirmer que, dans le travail scientifique, philosophique, anthropologique effectué par les *Pensées-de-Pascal* le sang est une partie du corps, au même titre exactement que la chair, ce qui d'ailleurs paraîtra fort surprenant à ceux qui lisent (à tort) ce livre comme un ensemble d'écrits que l'on peut totaliser comme une œuvre tout entièrement tendue vers un horizon religieux, puisque les religions chrétiennes ont pendant longtemps conservé une attitude équivoque à l'égard du sang, lié à la vie voire

7 FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, art. « Anatomie », disponible en ligne : <<http://www.xn--furetire-60a.eu>> [dernière consultation 15 septembre 2022].

8 *Dictionnaire de l'Académie*, 1694, art. « Anatomie », disponible en ligne : <<https://artfl-project.uchicago.edu/node/17>> [dernière consultation 15 septembre 2022].

à l'âme, comme le rappelle l'ouvrage de Vanessa Rousseau intitulé *Le Goût du sang*⁹.

L'anatomie du fragment 140 est sans ambiguïté à la fois dans son refus de tout matérialisme et dans l'assignation du sang à ce que les *Pensées* caractérisent ailleurs comme l'ordre des corps :

Qu'est-ce qui sent du plaisir en nous, est-ce la main, est-ce le bras, est-ce la chair, est-ce le sang ? On verra qu'il faut que ce soit quelque chose d'immatériel¹⁰.

Les *Pensées-de-Pascal* ne sont cependant pas une œuvre unifiée ; dans cet un assemblage d'écrits trouvés par les proches de Pascal après sa mort, figurent ainsi également, entre autres, d'une part de nombreuses réflexions rédigées à l'occasion de la guérison miraculeuse¹¹, dans l'abbaye de Port-Royal de Paris le 24 mars 1656, de la nièce et filleule de Pascal, Marguerite Périer, arrivée à la suite de l'application sur son œil malade d'un reliquaire contenant une épine de la couronne du Christ, et d'autre part une longue consolation dans laquelle le Christ parle à quelqu'un qui le cherche et qui se sent perdu.

La puissance de cette épine tient à son contact avec le sang du Christ et au fait qu'elle fait venir ce sang jusqu'au lieu du miracle présent :

Mais nous n'avons point à faire ce discernement. Voici une relique sacrée, voici une épine de la couronne du sauveur du monde, en qui le prince de ce monde n'a point puissance, qui fait des miracles par la propre puissance de ce sang répandu pour nous, voici que Dieu choisit lui-même cette maison pour y faire éclater sa puissance, ce ne sont point des hommes qui

9 ROUSSEAU Vanessa, *Le goût du sang : croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, A. Colin, 2005.

10 C. H19.

11 Elle est quelques mois plus tard déclarée miraculeuse par les autorités constituées du diocèse de Paris.

font ces miracles par une vertu inconnue et douteuse qui nous oblige à un difficile discernement, c'est Dieu même, c'est l'instrument de la passion de son fils unique qui, étant en plusieurs lieux, choisit celui-ci et fait venir de tous côtés les hommes pour y recevoir ces soulagements miraculeux dans leurs langueurs¹².

Qu'est-ce qui, à Port-Royal, « fait des miracles » ? Tout d'abord, contrairement à ce qu'une lecture trop rapide pourrait donner à croire, ce n'est pas Dieu, pas « Dieu même » ; dans la très longue phrase en effet qui constitue le second paragraphe, l'auteur du miracle n'est pas nommé, puisqu'il est d'abord dit que ce ne sont point des hommes qui font ces miracles, et qu'ensuite la seconde partie de la phrase, construite parallèlement à la première, fait de Dieu le sujet seulement du choix du lieu du miracle. Le premier paragraphe est plus décisif et assez clair puisqu'il identifie la relique comme sujet actif du miracle et la puissance du sang du Christ comme moyen de cette action. Le statut de cette relique est extrêmement complexe puisqu'elle est à la fois relique représentative (selon l'expression usuelle pour désigner les objets qui sont des reliques pour avoir été au contact d'un corps saint) et aussi une relique corporelle puisque l'épine apparaît ici comme porteuse du sang et de sa puissance. Ce sang est par lui-même puissant, certes comme fluide ayant appartenu à un corps, à celui du « Sauveur du monde », mais cette fois détaché de lui et seul. Il n'est pas possible de lire ici une synecdoque, ou alors une synecdoque réelle et non pas verbale, ce qui revient donc paradoxalement à dire que le sang est puissant en soi et indépendamment du corps¹³. Ce fragment sépare très radicalement le sang du corps puisque la précision « répandu pour nous » ne raconte pas

12 C. A679.

13 Sans qu'il faille voir dans ce phénomène une sorte de sécularisation d'un modèle chrétien, il faut noter que ce type très particulier de relique s'est multiplié sur un autre plan au fil du temps dans la France moderne et contemporaine dans les mouvements de ferveur populaire où des foules trempent des linges dans le sang de martyres qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement des martyrs de religion. C'est ce que Sophie Houdard a pu montrer voici quelques années dans un colloque à propos du sang des condamnés à mort.

seulement un événement, celui de l'écoulement du sang du Christ lors de sa Passion, mais que, lui donnant le sens d'un sacrifice, elle évite qu'il n'apparaisse comme appartenant, comme le sang humain, au seul ordre de la corporéité.

Dans la consolation, c'est le Christ qui, à un certain moment, crée une situation d'interlocution en prenant la parole et s'adressant à un « toi » ; il fait de son sang l'un des référents de son discours : « du sang », et aussi, plus précisément, des gouttes de sang, « telles gouttes » :

Console-toi, tu ne me chercherai pas si tu ne m'avais trouvé.

Je pensais à toi dans mon agonie¹⁴, j'ai versé telles gouttes de sang pour toi.

C'est me tenter plus que t'éprouver, que de penser si tu ferais bien telle et telle chose absente. Je la ferai en toi si elle arrive.

Laisse-toi conduire à mes règles. Vois comme j'ai bien conduit la Vierge et les saints, qui m'ont laissé agir en eux.

Le Père aime tout ce que je fais.

Veux-tu qu'il me coûte toujours du sang de mon humanité sans que tu donnes des larmes ?

C'est mon affaire que ta conversion. Ne crains point, et prie avec confiance comme pour moi¹⁵.

Selon l'évangile de Luc, il vint au Christ pendant son agonie au Jardin de Oliviers « une sueur comme des gouttes de sang, qui

14 Ce terme désigne le moment qui précède la passion du Christ (ou qui en est le début), la nuit passée au Jardin des oliviers où le Christ connut une « agonie », c'est-à-dire de grandes souffrances spirituelles.

15 C. A543.

découlaient jusqu'à terre. »¹⁶ Cependant ces gouttes, et ce « sang de mon humanité » peuvent aussi renvoyer à d'autres moments de la passion, voire à ce qui la suivit immédiatement, comme nous allons le voir en nous tournant vers Philippe de Champaigne. Quoi qu'il en soit, ici comme dans les passages d'anatomie, le sang n'est pas le seul fluide, ni un seul fluide : un mélange de fluides, sueur et sang, d'une part, et de l'autre l'échange du sang et des larmes ; ces larmes sont aussi des gouttes, comme nous avons déjà pu le remarquer à propos des humeurs dans les passages d'anatomie.

Même s'il est certainement abusif de considérer Champaigne comme le peintre de Port-Royal (au sens où il ne serait que de Port-Royal, ce qui réduit l'ampleur de sa production), il est certain qu'il existe entre Champaigne et Port-Royal de très nombreux liens, comme entre Pascal et Port-Royal. Il y a de fortes analogies entre la façon dont ils sont l'un et l'autre liés à Port-Royal sans être de Port-Royal. L'une des sœurs de Pascal devient religieuse à Port-Royal ; l'une des filles de Champaigne aussi. Un miracle lie Pascal à Port-Royal, un miracle aussi unit Champaigne à cette abbaye, celui qui toucha sa fille religieuse de Port-Royal. Et dans les deux cas, le miracle détermine une partie de leur production d'objets sémiotiques : des écrits pour Pascal ; un tableau pour Champaigne : l'*Ex-voto de 1662*, qui montre un reliquaire, censé contenir une épine de la couronne du Christ, celle à laquelle on attribue la guérison de la nièce et filleule de Pascal.

L'épine et la couronne occupent une place de tout premier ordre dans les productions de Philippe de Champaigne, en particulier dans ces tableaux : une *Véronique* (celle qui n'est connue que par des gravures, surtout par celle de Nicolas de Plattemontaigne, de date inconnue et par celle de Barthélémy Kilian, datée de 1654¹⁷), l'*Ecce Homo* du Musée de Port-Royal, (probablement de 1655¹⁸), le *Christ en croix implorant le père*, du Louvre, (certainement antérieur à

16 XXII, 44 (Traduction de la *Bible* dite de Port-Royal).

17 Voir DORIVAL B., *Philippe de Champaigne 1602-1674...*, vol. II, p. 142, et *Supplément au catalogue...*, p. 65.

18 DORIVAL B., *Philippe de Champaigne...*, p. 42.

1650¹⁹), le *Christ mort sur la croix*, du musée de Grenoble²⁰, le *Christ mort couché sur son linceul*, du Musée du Louvre (pas postérieur à 1654)²¹ ; un tableau qui représente une scène antérieure à l'apparition de la couronne d'épines peut être ajouté à cette série : *Le Christ au jardin des oliviers* (peut-être entre 1646 et 1650)²², où le crâne du Christ semble anticiper la rencontre de sa couronne.

Deux des tableaux de cette série peuvent être considérés comme une paire, pour deux raisons : d'une part, la place de choix qu'ils accordent à la couronne d'épines et d'autre part, ce qui permet d'en proposer une datation. Il est en effet possible d'avoir la certitude d'une date plafond pour ces deux tableaux grâce à deux gravures, toutes deux datées de 1654, qui en donnent une reproduction ; ce qui ne signifie pas qu'ils aient été peints avant 1654, mais qu'ils ne l'ont pas été après cette année-là. En l'absence d'éléments de certitude, il est tentant de se dire qu'ils datent précisément de 1654, l'année de la sainte épine de Port-Royal. Cette hypothèse permet de relier ces deux tableaux par la place qu'ils accordent à la couronne d'épines. C'est presque la même couronne, la même représentation, la même image de la couronne, avec le même tressage, l'extrémité coupée du jonc sortant de la couronne au même endroit et de la même façon, avec une coupure identique ; dans les deux cas peut s'observer un jeu avec un voile et avec un bord en pierre, et dans les deux cas, avec ce bord et ce voile, des effets de trompe-l'œil qui font comme si cette couronne, ou bien dans sa totalité (*Le Christ mort*) ou bien par quelques-unes de ses épines (*La Véronique*), sortait du plan

19 *Ibid.*, p. 44.

20 *Ibid.*, p. 46 « un des exemples les plus frappants du souci qu'éprouve Champaigne de suivre ponctuellement l'Écriture [...] » ; Dorival ne donne pas de date.

21 *Ibid.* p. 47 : une gravure faite par Nicolas de Platemontaigne est datée de 1654.

22 DORIVAL B., *Supplément...*, p. 26.

de la représentation pour entrer dans l'espace de la représentation²³, qui est celui où se trouvent les spectateurs du tableau.

Ces analogies cependant marquent aussi paradoxalement une extrême différence entre ces deux images. S'il est en effet possible d'inférer la déposition de la couronne des récits évangéliques de la mise au tombeau, qui ne disent rien de cet instrument de la Passion, il est au contraire peu légitime de supposer qu'elle soit compatible avec la légende de l'apparition de ce portrait acheiropoïète sur le morceau de tissu tendu par Véronique, événement qui se produit pendant la montée au calvaire ; traditionnellement les *Véroniques* placent la couronne sur la tête du Christ²⁴. Qu'est-ce donc que cette *Véronique*-ci fait de la couronne, et, par conséquent, du sang ? En soi, la déposition de la couronne produit différents effets de représentation et de présence. Dans la toile de Champaigne telle que la reproduit la gravure de Platemontaigne²⁵, cet instrument de la Passion ne quitte pas en effet seulement l'image de la tête du Christ, mais aussi la représentation de la *Véronique* elle-même, en tant que voile représentatif. Elle se trouve donc ainsi mise au même niveau de représentation que ce voile, que le fond qui semble être l'arrière d'une toile de tableau, que le cadre de pierre et que les clous et les liens qui servent à tendre le voile sur le cadre. Elle est représentation d'une couronne et non pas représentation de cette image de couronne qui se serait déposée là, selon la légende, par contact, en même temps que celle de la tête qui la portait. Cette *Véronique* ne montre

23 Nous empruntons ce vocabulaire d'analyse des tableaux de peinture, faut-il le dire, aux nombreux écrits consacrés à la peinture par Louis Marin.

24 Peut-être une telle liberté prise par un peintre pourtant connu pour son respect de l'« histoire » peut-elle s'expliquer par le fait que ce récit n'appartienne pas, justement, exactement à cette « histoire sainte ». Il faut cependant mentionner une sorte de confusion dans les « saintes faces » qui tient au fait qu'elles peuvent représenter deux images acheiropoïètes, le Mandilion, empreinte faite, dit la tradition, par le Christ lui-même sur son visage bien avant la montée au Calvaire, sans couronne ni sang donc, et la Véronique.

25 <<https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Nicolas-de-Platemontaigne-after-Philippe/1240715/Le-voile-de-Sainte-V%C3%A9ronique.html>> (site consulté le 16-01-2024).

donc pas une relique (la *Véronique*) mais deux (la *Véronique* et la couronne) qui sont mises en représentation comme si l'une de ces reliques (la couronne), dérivait de l'autre, alors qu'en fait, dans l'ordre de l'histoire légendaire la couronne est antérieure à la *Véronique*, et qu'en outre elle lui est prééminente dans l'ordre des reliques : attestée dans les évangiles comme instrument de la passion, et dans un contact bien plus étroit et prolongé que le voile avec le corps du Christ et avec son sang. Aussi, en la faisant comme cela sortir de l'image acheiropoïète, ce tableau lui restitue-t-il paradoxalement sa primauté, par rapport au voile représentatif et à la représentation portée par ce linge²⁶.

Il demeure cependant quelque chose de cette couronne sur la *Véronique*, une épine, une seule épine — la 'sainte' épine de Port-Royal ? —, arrachée à la couronne, et qui tient là, sur le front du Christ parce qu'elle n'a pas seulement fait un trou dans la peau, mais qu'elle l'a traversée pour y rester prise. Cette épine restante est un élément narratif qui signifie que la couronne est passée par là, que ce visage n'est pas représenté avant son ironique couronnement, mais après lui, et que les trous du haut du front sont des stigmates. De ces stigmates coulent des gouttes de sang ; ou, pour le dire plus exactement, cette gravure (qui reproduit un tableau) représente une véronique qui porte l'image de gouttes de sang en train de couler. C'est du moins ce que l'on peut dire si l'on se focalise sur l'image de visage portée par le voile. Or on voit encore d'autres gouttes de sang dans cette gravure : sur le voile en dessous du visage, et sur la pierre qui sort du cadre et sert de reposoir à la couronne. La monochromie de la gravure ne permet pas de bien discerner le parcours des gouttes de sang ni d'ailleurs, en dehors du visage, de faire le partage entre ce qui est de l'eau et ce qui est du sang. Les gouttes de sang qui se trouvent sur le voile, en dehors de la face, signalent une image miraculeuse puisqu'elles disent que la face, ou le support, ont saigné après l'imposition de l'empreinte sur le linge. Quant aux gouttes qui se trouvent sur la pierre et dont on ne voit pas très bien

26 Sur la *Véronique* et le problème de la représentation, voir MARIN L., *Philippe de Champaigne...*, p. 120-123.

si elles proviennent du voile ou de la couronne, elles prolongent le miracle dans la contemporanéité de l'acte de peindre et font entrer les gouttes de sang dans le temps présent de la peinture comme les gouttes de sang de l'agonie du Christ entrent dans le temps présent de l'écriture dans le *Mystère de Jésus*.

Toutes les représentations du Christ faites par Champaigne entre 1650 et 1665 sont sanglantes et non seulement sanglantes mais aussi saignantes. Ces *tableaux-de-Champaigne* représentent la mort du Christ, les étapes de sa Passion puis son cadavre, comme progression dans l'épandage du sang du Christ. Cela commence avec une très singulière et admirable représentation de l'agonie au Jardin des oliviers²⁷ ; le moment choisi est, traditionnellement, celui du face à face avec l'ange, mais alors que le plus souvent la peinture est l'occasion d'un grand tableau d'histoire, et d'un plan large du jardin dans lequel les figures du Christ et de l'ange sont peu étendues, de telle sorte qu'il n'est pas facile de voir les détails du visage du Christ, cette fois ce personnage occupe tout le premier plan et les apôtres ne sont visibles qu'en second plan, perdus dans l'obscurité de la nuit. Les gouttes de sang et d'eau (des larmes peut-être aussi) y sont pleinement visibles. Puis, en suivant l'ordre de la narration évangélique, vient le très célèbre *Ecce Homo*²⁸ qui ruisselle littéralement de sang : le Christ porte déjà la couronne d'épines et a déjà reçu des coups de fouets. Le sang, tout abondant soit-il, ne coule cependant pas comme flux mais comme gouttes : gouttes qui s'égouttent et font leur chemin et par là indiquent dans l'instantané de la vue l'écoulement d'une durée. Ensuite, après le moment des *Véroniques*, les deux Christ en croix²⁹ marquent une progression dans l'épandage sanguin : cernant comme ils le font le moment de la mort, ils font

27 <<https://www.photo.rmn.fr/archive/07-512164-2C6NU0CR1UK4.html>> (site consulté le 16-01-2024).

28 <<https://www.photo.rmn.fr/archive/17-614623-2C6NU0A9ECECE.html>> (site consulté le 16-01-2024).

29 <<https://www.photo.rmn.fr/archive/11-537935-2C6NU0OGB1S.html>> et <<https://www.navigart.fr/grenoble/artwork/philippe-de-champaigne-le-christ-mort-sur-la-croix-6000000004813>> (sites consultés le 16-01-2024).

apparaître non pas seulement, comme cela se voit le plus immédiatement, l'augmentation des plaies par le coup de lance donné dans le flanc³⁰, mais aussi celle de l'écoulement du sang, non pas comme un jaillissement, ni comme un flux abondant, pas même comme un filet, mais comme un ensemble de gouttes qui dessinent les trajets de leur descente le long du corps.

En dernier lieu, au-delà de la Passion, il convient de s'attarder sur le *Christ mort*³¹ qui entre dans cette série non seulement par les raisons qui le relie à la *Véronique*, mais aussi parce qu'il vient parachever cet ensemble de *tableaux-de-Champagne* que l'on pourrait s'aventurer à nommer les cycles des gouttes de sang. Le livre de Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides : sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*³² attire l'attention principalement sur la plaie du flanc, mais il signale aussi l'écoulement du sang, qui se poursuit après la mort. Il interprète l'ouverture de la chair et la continuité des saignements comme autant d'éléments matériels qui engagent le spectateur, qualifié de « voyant », à dépasser l'image « vers un *au-delà* de la toile » :

Ici³³ [...] ce n'est plus la perception synthétique, détachée des détails, qui est visée en dernier lieu, mais, au contraire, une vision rapprochée, portant sur des éléments essentiels (les plaies), et qui va ouvrir un passage au-delà de l'image superficielle. Le dépassement de l'image se réalise ainsi non par un détournement du regard, une abstraction généralisatrice ou un oubli de l'image, mais, très concrètement, par sa *percée*, sa *traversée* vers un *au-delà* de la toile qui est évoqué par les plaies/incisions

30 Évangile de Jean, XIX, 34.

31 <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10060519>> (site consulté le 16-01-2024).

32 COUSINIÉ Frédéric, *Esthétique des fluides : sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, le Félin-Kiron, 2011.

33 *Loc. cit.* Cette analyse renvoie à la figure 13, p. 112, c'est-à-dire au « détail » de la plaie du flanc du *Christ mort*, cadré de si près que l'on ne voit que les deux premières gouttes de sang et les deux premières gouttes d'eau.

représentées à la surface du panneau. La proximité absolue de la vision, l'excès de la vision, débouche paradoxalement sur un *aveuglement* du voyant, aveuglé à la fois par ses larmes et par le sang du Christ comme l'indiquent les textes des mystiques, mais aussi et plus concrètement aveuglé à la forme représentative par son contact, sans plus de distance, avec la matière et la couleur, traversant la toile en tant que support et espace de représentation pour accéder à une autre vision, contemplative, qui se réalise dans un espace moins visible qu'unitif et fusionnel.³⁴

Il est certes impossible d'affirmer qu'une telle traversée d'image n'ait pas été, un jour ou un autre, effectuée par quelqu'un avec ce tableau. Cependant il nous semble peu légitime de déclarer que cette image se prête à une telle aventure. Non seulement les liquides, qui courent à la surface de la peau, ne renvoient-ils à rien d'autre qu'à leur propre matérialité, mais encore les plaies n'ouvrent pas l'image, le plan de la représentation vers un au-delà, pas même d'ailleurs sur un support, qui n'apparaît là nullement, ni même sur un espace de représentation ; elles ouvrent la peau d'un corps sur sa chair : vision, donc, de l'incarnation. L'incarnation fait-elle voir un au-delà ? rien n'est moins sûr. Par exemple une lettre de direction spirituelle attribuée à Blaise Pascal le dit très explicitement :

Cet étrange secret, dans lequel Dieu s'est retiré, impénétrable à la vue des hommes, est une grande leçon pour nous porter à la solitude loin de la vue des hommes. Il est demeuré caché sous le voile de la nature qui nous le couvre jusques à l'Incarnation ; et quand il a fallu qu'il ait paru, il s'est encore plus caché en se couvrant de l'humanité. Il était bien plus reconnaissable quand il était invisible, que non pas quand il s'est rendu visible³⁵.

34 *Ibid.*, p. III.

35 PASCAL B., *Quatrième lettre à Mlle de Roannez*, *Œuvres complètes*, présentation et notes de Louis Lafuma, Paris, Le Seuil, coll. L'Intégrale, 1963, p. 267.

Que peut-on donc bien voir, dans une telle perspective théologique, dans une représentation de la chair ouverte d'un Christ mort ? Un voile sur un voile, et un secret impénétrable. Sans prétendre que l'on puisse trouver les usages possibles d'un tableau de Champaigne dans un énoncé de Pascal, il nous paraît cependant nécessaire de ne pas constituer un seul « voyant » qui serait un spectateur catholique vaguement contemporain de la production du tableau ; c'est ainsi que procède l'analyse du livre de Frédéric Cousinié, qui rassemble un grand nombre de références sur une période de plusieurs décennies et forme de la sorte une espèce de regard catholique unifié sur l'incarnation, qui contredit ce que l'on sait de la diversité des catholiques du XVII^e siècle, et des conflits extrêmement violents qui agitent alors le catholicisme, en particulier en France et à Paris³⁶, précisément sur la présence de la surnature dans la nature et sur les relations entre les hommes et la divinité.

Le premier chapitre du livre de Frédéric Cousinié se termine par quelques pages intitulées « De la mimesis à la présence » dans lesquelles il est avant tout question du « métier » du peintre », de Champaigne, qui se manifesterait, précisément, dans une certaine façon de peindre le sang atteignant à une « gloire » de la couleur [renvoyant] à la propre

36 « Plusieurs comparaisons matérielles, naturelles ou artificielles, incitaient déjà à concevoir la surface percée de la toile ou du panneau comme voie d'accès à l'intimité divine. Les plaies du Christ étaient comparées par le Père Joseph, Vincent Caraffa ou encore Saint-Jure ou Noüet, aux interstices ou aux fenêtres d'une muraille [...] La chair du Christ (*carnem suam*) ou ses plaies, comme les comprend le Père Joseph, étaient encore identifiées à un "rideau" et au "voile" du temple déchiré lors de la mort du Christ [...]. L'œuvre de Champaigne présente dans le corps du Christ [...] un "corps naturel" destiné à la putréfaction et un "corps spirituel" incorruptible, aux plaies toujours béantes et saignantes. Or c'est toute la performance du tableau, [que de faire du corps du Christ] un objet perméable dont la traversée imaginaire — variante de la *translatio ad prototypum* des théologiens —, permet d'accéder à cet au-delà visé par le fidèle : c'est-à-dire au Cœur divin lui-même comparé à une "caverne", au "saint cabinet", à un "temple intérieur" ou au "Saint des Saints" » (COUSINIÉ Frédéric, *Esthétique des fluides*, op. cit., p. 113) Le problème est dans le voile : est-il ou non déchiré, déchirable ou non ? une telle pénétration de ce corps est-elle possible ?

Gloire divine qui se manifesterait ainsi par la peinture ». Selon ces analyses, la « matière picturale du sang » serait « moins “peinte” » que « le résultat d'un *écoulement* (sur le bois de la croix ou le long du corps), d'un *jaillissement* (de la plaie du côté ou des mains des crucifixions) »³⁷. S'appuyant sur des travaux de Georges Didi-Huberman sur l'image comme empreinte, l'analyse entretient constamment la confusion entre les images acheiropoïètes — qui sont considérées comme celles que Champaigne aurait comme références et vers lesquelles il tendrait — et les tableaux-de-Champaigne où figure le sang du Christ ; voici la conclusion de ces développements :

Certes, Champaigne ne pouvait prétendre réaliser à son tour, par ses moyens picturaux, de telles images, mais il entretient bien à l'égard de ces images-reliques, vraies images (*vera icona*), un rapport indirect et allusif qui contribue à donner à ses propres représentations un effet de présence et une puissance extraordinaire, que seule la présence « réelle » (eucharistique) peut prétendre concurrencer³⁸.

Il se peut, en effet, que la manière de peindre de Champaigne permette à ces tableaux de produire des effets de présence bien plus puissants que ceux que produisent d'autres représentations, et d'autres peintres (c'est Le Titien qui sert de terme de comparaison) ; il importe cependant de faire en sorte que l'analyse ne s'abîme pas dans ces effets, qu'elle n'en subisse pas la puissance au point de s'en aveugler soi-même ; ou, pour le dire autrement, il est dangereux de faire, dans l'analyse, comme si l'effet de présence était si puissant que la présence déborde et recouvre la représentation, au point que la « matière picturale » puisse non seulement être nommée « matière picturale du sang », mais que de surcroît, par une sorte de description hallucinée, le discours la fasse sortir non pas seulement de la « matière picturale du bois » mais « du bois de la croix », non pas seulement de la matière picturale de la peau ou de la chair, mais du

37 *Ibid.*, p. 130.

38 *Ibid.*, p. 131-133.

corps et des plaies. Cette absorption et cette perte de la description dans les effets qu'elle est censée analyser conduit alors à ne pas voir que le sang n'est pas représenté comme un jaillissement, mais comme un écoulement ici ou là, et seulement par gouttes et traînées.

Le métier du peintre, le métier de Champaigne, comme peintre réaliste du sang, consiste à donner en représentation un écoulement de gouttes de sang et de gouttes d'eau : un écoulement qui n'est pas un jaillissement, un flux ou un filet qui ne sont pas des jets. Le *Christ mort sur la croix* ne montre en effet pas de traces d'un sang qui, après l'érection de la croix et avant la mort, serait sorti à gros bouillons comme le dit Chimène, où comme le montrent tant de Christ en croix, par exemple ceux où les anges reçoivent ce sang dans des coupes. On y voit sur la pierre du Golgotha du sang qui s'est écoulé à l'aplomb des mains, des avant-bras et des coudes et qui forme, plus encore que des flaques, de petits amas de gouttes qui se seraient figées en tombant sur le sol, un peu à la manière de la cire des bougies. Des perles d'un sang assez clair, peut-être de sang et d'eau mêlés. Le sol n'a pas été aspergé, ni par le sang des mains, ni par celui des pieds qui coule sur la croix, épais et opaque celui-ci, ni par celui de la plaie du côté qui s'écoule lentement le long du corps et ne descend pas même jusqu'au bas des jambes. Il n'y a qu'à l'arrière de la croix que peuvent s'entrevoir des taches de sang plus diffuses, un peu comme si elles résultaient de l'écoulement au moment de la crucifixion proprement dit, alors que la croix était couchée sur le sol. Tous les écoulements qui suivent le mouvement de la chute des corps depuis le corps du Christ sur la croix levée, avant et après l'instant de la mort, semblent ceux d'un sang rare et en coagulation.

Les gouttes qui sont représentées comme figées dans le temps de leur descente, comme dans un instantané, donnent en représentation l'écoulement du temps qui passe, du temps qui fait passer de la vie à la mort ; elles diversifient, pour revenir vers les *Pensées-de-Pascal* en usant de leur vocabulaire, la substance sanguine dans sa représentation. Il serait outrancièrement réducteur de voir dans les gouttes de sang des *tableaux-de-Champaigne* et des *Pensées-de-Pascal*, dans l'anatomie de la substance, dans sa division, non pas à l'infini mais jusqu'à la multiplication des individus, la manifestation

figurale d'une théologie qui serait celle d'une forme d'augustinisme que l'on appellerait « jansénisme » ou d'un ensemble de catholiques qui se seraient regroupés autour des abbayes de Port-Royal, selon laquelle, même si le Christ est venu pour tous, il est surtout venu pour quelques-uns dans un monde où se trouvent tout aussi bien des élus que des réprouvés. Réduire de la sorte les encyclopédies singulières portées par des œuvres à une généralité interdit, non pas seulement de comprendre ces individus singuliers que sont les différents *tableaux-de-Champagne* et les *Pensées-de-Pascal*, mais même de comprendre comment ces classes générales s'élaborent au fil du temps à travers les relations de plus ou moins grands accords et désaccords qui s'établissent entre ces êtres singuliers. Ce réductionnisme est d'autant plus néfaste qu'il s'étend bien au-delà des circonstances de la production de ces œuvres et de ce que certains pourraient supposer avoir été leur destination et leur première réception. Ce que ces gouttes de sang en représentation désignent, figurent ou symbolisent, c'est un certain rapport à la vie, à la souffrance, à la relation nécessairement tragique entre une immanence et une supposée, et posée, thétique, transcendance. La multiplicité des façons de penser au sang dans les *Pensées-de-Pascal* dit bien que le Christ n'y est pas la seule forme que prend l'énigme de la relation de la pensée à la nature. J'ai versé telle goutte de sang pour toi, dit le Christ dans le fragment connu sous le nom de *Mystère de Jésus*. Sur certains des *tableaux-de-Champagne* et dans les *Pensées-de-Pascal*, des gouttes de sang, non pas celles que le Christ, dit-on, a versées, mais celles qui sont, dans ces œuvres, représentées comme ayant été versées par ce dieu-homme, ont pu recevoir, par la médiation de personnes et d'institutions extraordinairement diverses, décennies après décennies, la force de couler encore jusqu'à maintenant de telle sorte qu'elles soient propres à alimenter la pensée et la sensibilité de tous, pour en faire un sujet libre — sans assignation à un corps de doctrine particulier — de contemplation, d'admiration, de méditation, de réflexion, de plaisirs, de joie.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

JEAN-CHRISTOPHE ABRAMOVICI

Professeur de Littérature du XVIII^e siècle à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Éditeur de textes de Diderot, Marivaux, Nerciat, Condillac et Sade, il est l'auteur du *Livre interdit* (1996), d'*Obscénité et Classicisme* (2003), d'*Encre de sang. Sade écrivain* (2013) et des *Hystériques. En attendant Freud* (2022). Il s'intéresse plus particulièrement depuis plusieurs années aux évolutions du discours médical sur le corps féminin.

Professor of Eighteenth-Century Literature in the Faculty of Letters at Sorbonne University. An editor of texts by Diderot, Marivaux, Nerciat, Condillac and Sade, he is the author of *Le Livre interdit* (1996), *Obscénité et Classicisme* (2003), *Encre de sang. Sade écrivain* (2013) and *Les Hystériques. En attendant Freud* (2022). For several years now, he is particularly studying developments in medical discourse on the female body.

CÉCILE BERTIN-ÉLISABETH

Agrégée d'espagnol, est professeure des universités à l'Université de Limoges (EHIC). Elle s'intéresse aux représentations littéraires et artistiques des marginaux (Noirs et picares) au Siècle d'or ainsi qu'aux transferts culturels entre Espagne et Amérique(s) et a publié de nombreux ouvrages et articles comme *Le picaresque : entre identité et variation*, CRDP-Martiniqne, 2007 ; *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique : une relecture des récits fondateurs*, Paris, Éditions Champion, 2012 ; *L'Atlantique, machine à rêves ou cauchemar sans trêve ?* La Crèche, Presses Universitaires de Nouvelle Aquitaine, La Geste, 2021 et *Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?*, Paris, Garnier, octobre 2022. Elle a co-créé la revue *Flamme* qu'elle dirige depuis 2020.

Professor of Spanish at the University of Limoges (EHIC). Her research explores literary and artistic representations of the marginalized (blacks and picares) in the Golden Age, as well as cultural connections between Spain and America(s). She has published numerous books and articles, including *Le picaresque : entre identité et variation*, CRDP-Martiniqne, 2007; *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique: une relecture des récits fondateurs*, Paris, Éditions Champion, 2012; *L'Atlantique, machine à rêves ou cauchemar sans trêve?*, La Crèche, Presses Universitaires de Nouvelle Aquitaine, La Geste, 2021 and *Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?*, Paris, Garnier, October 2022. She co-created the journal *Flamme*, which she has been directing since 2020.

ALAIN CANTILLON

Maître de conférences (HDR) émérite de l'université de la Sorbonne Nouvelle, est membre du GRIHL (Sorbonne-nouvelle/EHES) et coordinateur (avec Anne Régent-Susini) du CEIPREM (Sorbonne Nouvelle). Il a dirigé en 2023 le recueil des *Lettres à Pascal* (éd. Thierry Marchaisse) et a établi, présenté et annoté une édition entièrement nouvelle des *Pensées* de Blaise Pascal (également aux éditions Thierry Marchaisse).

Maître de conférences (HDR) emeritus at university of the Sorbonne Nouvelle, is a member of the GRIHL (Sorbonne Nouvelle/EHES), and the coordinator (in association with Anne Régent-Susini) of the CEIPREM (Sorbonne Nouvelle). In 2023, he edited the multi-contributors volume *Lettres à Pascal* (published in Paris by éditions Thierry Marchaisse) and established, presented et annotated the text of a quite new edition of the *Pensées* de Pascal (éditions Thierry Marchaisse too).

ISABELLE COQUILLARD

Docteure en Histoire moderne de l'Université Paris Nanterre, membre rattachée du Laboratoire MéMo (Centre d'histoire des sociétés Médiévales et Modernes). Elle est l'auteure de *Corps au temps des Lumières. Les docteurs régents de la Faculté de médecine en l'Université de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2022. Ses domaines de recherche sont l'histoire des professions de santé, des consommations médicales, de la bourgeoisie parisienne, de l'expertise, de la Faculté de médecine de Paris, des corporations, des institutions savantes, des politiques d'assistance et de santé publique. Parmi ses récentes contributions : « La presse professionnelle des médecins parisiens (1750-1789). Un magasin où chacun peut apporter sans s'appauvrir et d'où il peut emporter sans appauvrir les autres », *Diciottesimo Secolo*, 8, 2023 ; « Un nouveau remède pour un nouveau public. Choisir et défendre le magnétisme animal à Paris en 1784-1785 », *La Révolution française, Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, 24, 2023 ; « The Circulation of Knowledge on Medicinal Herbs in Paris in the 18th Century », Yue and Molly Chatalic eds., *Herbs and the Evolution of Human Societies*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2022.

Doctor in Modern History from the University of Paris Nanterre, attached member of the MéMo Laboratory (Center for the History of Medieval and Modern Societies). She is the author of *Corps au temps des Lumières. Les docteurs régents de la Faculté de médecine en l'Université de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2022. Her areas of research are the history of health professions, medical consumption, the Parisian bourgeoisie, expertise, the Paris Faculty of Medicine, corporations, learned institutions, assistance and public health policies. Among his recent contributions : « La presse professionnelle des médecins parisiens (1750-1789). Un magasin où chacun peut apporter sans s'appauvrir et d'où il peut emporter sans appauvrir les autres », *Diciottesimo Secolo*, 8, 2023 ; « Un nouveau remède pour un nouveau public. Choisir et défendre le magnétisme animal à Paris en 1784-1785 », *La Révolution française, Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, 24, 2023 ; « The Circulation of Knowledge on Medicinal Herbs in Paris in the 18th Century », Yue and Molly Chatalic eds., *Herbs and the Evolution of Human Societies*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2022.

ISMÈNE COTENSIN

Ancienne élève de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, Agrégée d'Italien, est Maître de Conférences en études italiennes à l'Université Jean Moulin — Lyon 3. Elle a publié plusieurs articles sur la littérature artistique italienne et les biographies d'artistes (xvi^e-xvii^e siècles). Elle est également active dans le domaine de la traduction et a participé à plusieurs traductions collectives : les *Nouvelles* de Matteo Bandello (vol. 2 et 3, Paris, Belles Lettres, 2009-2012), les *Ricordi* de Giovanni Morelli (à venir), les *Trecento novelle* de Franco Sacchetti, Paris, Classiques Garnier, 2024, et le *Libro di pittura* de Léonard de Vinci (en cours). Elle est également directrice de la collection « Langue pour tous » (Pocket).

Graduate of the ENS Fontenay-Saint-Cloud and holds an Agrégation in Italian Studies. Associate Professor of Italian Studies at Université Jean Moulin-Lyon 3, she has published articles on Italian artistic literature and biographies of artists (16th-17th centuries) and has taken part in several collective translations: Matteo Bandello's *Nouvelles* (vol. 2 and 3, Belles Lettres, 2009-2012), Giovanni Morelli's *Ricordi* (forthcoming), Franco Sacchetti's *Trecento novelle* (Classiques Garnier, 2024), and Leonardo da Vinci's *Libro di pittura* (in progress). She is also director of the collection "Langue pour tous" (Pocket).

CARLO ALBERTO GIROTTO

Maître de conférences en études italiennes à l'Université Sorbonne Nouvelle, a publié de nombreuses contributions sur l'*Orlando furioso* de l'Arioste, Anton Francesco Doni et la théorie de l'art à la Renaissance et à l'âge baroque (en particulier sur les *Vite* de Giorgio Vasari et la *Felsina pittrice* de Carlo Cesare Malvasia). Il a dirigé un ouvrage collectif sur *L'écriture épistolaire entre Renaissance et Âge baroque. Pratiques, enjeux, pistes de recherche* (Edizioni di Archilet, 2021). Il travaille actuellement sur Giovan Battista Marino et, avec Christian Del Vento, sur la première bibliothèque de Vittorio Alfieri.

Senior lecturer (*Maitre de conférences*) in Italian Studies at Université Sorbonne Nouvelle. He has published extensively on Ariosto's *Orlando furioso*, Anton Francesco Doni, and art theory in the Renaissance and Baroque age (especially on Giorgio Vasari's *Vite* and Carlo Cesare Malvasia's *Felsina pittrice*). He has edited a collective volume on *L'écriture épistolaire entre Renaissance et Âge baroque. Pratiques, enjeux, pistes de recherche* (Edizioni di Archilet, 2021). He is currently working on Giovan Battista Marino, and — together with Christian Del Vento — on Vittorio Alfieri's first library.

SOPHIE HOUDARD

Professeure de littérature du XVII^e siècle à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Ses travaux portent sur les écrits spirituels et les formes de religiosités à l'époque moderne. Directrice de l'École doctorale 120, elle est membre depuis sa création du groupe de recherche EMODIR (Research Group in Early Modern Religious Dissents & Radicalism) et co-responsable depuis 2008, du Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire (GRIHL) Sorbonne Nouvelle - EHESS. Spécialiste de la démonologie et de la mystique, elle a publié entre autres, *Les Sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie*, Les Éditions du Cerf, 1992. Plus récemment, on lui doit *Les Invasions mystiques, Spiritualités, hétérodoxies et censures à l'époque moderne*, Les Belles Lettres, 2008 ; avec Alain Cantillon, le numéro des *Archives de sciences sociales des religions*, « Dissidences. Jalons dans l'œuvre de Leszek kolakowski (1927-2009) », Avril-Juin, 166, 2014, enfin elle a assuré la co-direction de *Lire Jean de Labadie (1610-1674) Fondation et affranchissement*, Classiques Garnier, 2016 et du numéro de la revue *Archivio italiano per la storia della Pietà, Materialità del dissenso religioso, Matérialités de la dissidence religieuse*, vol. xxx, décembre 2017. Elle a récemment publié avec Thibaut Maus de Rolley, Jacques Fontaine, *Discours des marques des sorciers et la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes*, 1611 (introduction et notes), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. «Asclepios», 2024.

Professor of XVII century Literature at the University of Sorbonne Nouvelle - Paris 3. She studies spiritual texts and forms of religiosity in the Modern Period. She is the Director of Sorbonne Nouvelle 120 Doctoral School, and has been a member of the research group EMODIR (Research Group in Early Modern Religious Dissents & Radicalism) since its creation. She has also been co-directing the Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire (GRIHL) Sorbonne nouvelle-EHESS since 2008. She specializes in demonology and mysticism, and has notably published *Les Sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie*, Les Éditions du Cerf, 1992. Among her recent work : *Les Invasions mystiques, Spiritualités, hétérodoxies et censures à l'époque moderne*, Les Belles Lettres, 2008 ; (co editor) with Alain Cantillon, of « Dissidences. Jalons dans l'œuvre de Leszek kolakowski (1927-2009) », *Archives de sciences sociales des religions*, Avril-Juin, 166, 2014. She has also co-edited : *Lire Jean de Labadie (1610-1674) Fondation et affranchissement*, Classiques Garnier, 2016 ; and *Archivio italiano per la storia della Pietà, Materialità del dissenso religioso, Matérialités de la dissidence religieuse*, vol. xxx, décembre 2017. She recently published with Thibaut Maus de Rolley, Jacques Fontaine, *Discours des marques des sorciers et la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes*, 1611 (introduction et notes), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. «Asclepios», 2024.

JUAN MANUEL IBEAS-ALTAMIRA

Maître de conférences (HDR) en littérature française à l'université du Pays Basque (UPV-EHU). Il est spécialisé en littérature comparée du dix-huitième siècle. Il est l'auteur de *La Pédagogie dans le boudoir* (Garnier 2021) et co-auteur, aux côtés de Lydia Vázquez de *Perros y gatos del Rococó* (Madrid : ADE, 2013). Il a beaucoup publié sur le Siècle des Lumières dans des chapitres de livres tels que « Le mauvais goût est-il espagnol, est-il français ? » (Peeters, 2013). Il a traduit des œuvres de J. Michelet, P. Mac Orlan, R. Desnos, et H. de Balzac en espagnol.

Associate Professor in French literature at the University of the Basque Country (UPV-EHU). He is a specialist in eighteenth-century comparative literature. He is the author of *La Pédagogie dans le boudoir* (Garnier, 2021) and the co-author, with Lydia Vázquez, of *Perros y gatos del Rococó* (ADE, 2013). He has published extensively on the Enlightenment in book chapters such as 'Le mauvais goût est-il espagnol, est-il français?' (Peeters, 2013). He has translated the works of J. Michelet, P. Mac Orlan, R. Desnos, and H. de Balzac into Spanish.

VINCENT JOLIVET

Normalien agrégé de lettres, est l'auteur d'une thèse sur l'animalité humaine dans l'œuvre du marquis de Sade. Après s'être longtemps intéressé aux questions de libertinage et de sexualité à l'âge classique et avoir publié un certain nombre d'articles sur ces sujets dans divers ouvrages et revues, il consacre désormais l'essentiel de ses recherches à l'histoire culturelle des animaux, et plus particulièrement celle des insectes et du perroquet.

A former student of the ENS-LSH (Lyon), has written his thesis on human animality in Marquis de Sade's books. After publishing a dozen articles on libertinism and sexuality during the Enlightenment, he now focuses his researches on animal studies, and especially on the cultural history of parrots and insects.

COSTANZA JORI

Ancienne élève de l'ENS de Fontenay Saint-Cloud, maîtresse de conférences en Civilisation et Littérature italiennes du XVIII^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle, elle est membre du CIRRI (*Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne*). Spécialiste du théâtre et de l'opéra italiens des XVII^e et XVIII^e siècles, auteure d'une thèse sur l'*opera buffa* napolitain ; elle a écrit des articles consacrés à la littérature dialectale de l'âge baroque à Naples, le théâtre de Carlo Goldoni et Vittorio Alfieri. Ses contributions les plus récentes portent sur la question de la réécriture des *Métamorphoses* d'Ovide et le rapport mots/gestes dans les livrets d'opéra de l'âge baroque, ainsi que sur les modalités de représentation du sang dans la dramaturgie sacrée. Elle s'intéresse en parallèle aux relations entre théâtre, médecine empirique et savoirs marginaux, avec des articles portant sur la représentation du charlatan ou de la sorcière sur la scène comique aux XVI^e-XVIII^e siècles. Elle a été membre du Comité Scientifique pour le colloque international *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne* (Sorbonne Nouvelle, 2014) et en 2016, coorganisatrice du Colloque international *Métiers liés au sang dans l'Europe des XV^e-XVIII^e siècles* (Sorbonne Nouvelle, 2016), dans le cadre du Programme IDEX *Métiers et professions dans l'Europe Moderne*.

Former student of the ENS de Fontenay Saint-Cloud, she is a senior lecturer in Italian literature and civilisation of the 18th century at the Université Sorbonne Nouvelle, and a member of the CIRRI (*Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne*). She is a specialist in Italian theatre and opera between the 17th and 18th centuries, and has written a thesis on the Neapolitan opera buffa. She has also written articles on the dialectal literature of the Baroque age in Naples and the theatre of Carlo Goldoni and Vittorio Alfieri. Her most recent contributions deal with the question of the rewriting of Ovid's *Metamorphoses* and the link between words and gestures in opera librettos of the Baroque age, as well as with the modalities of representation of blood in sacred dramaturgy. Her current researches are based on the study of the links between theatre, empirical medicine and marginal knowledge, with articles on the representation of the charlatan or the witch on the comic stage between the 16th and 18th centuries. She was a member of the Scientific Committee for the international colloquium *Théâtre et Charlatans dans l'Europe moderne* (Sorbonne Nouvelle, 2014) and in 2016, she was co-organiser of the international colloquium *Métiers liés au sang dans l'Europe des XV^e-XVIII^e siècles* (Sorbonne Nouvelle, 2016), in the framework of the IDEX Programme *Métiers et professions dans l'Europe Moderne*.

CORINNE LUCAS FIORATO,

Professeure émérite à la Sorbonne Nouvelle, directrice du CIRRI (*Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne*) et de l'Équipe d'Accueil 3979-LECEMO (*Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale*) jusqu'en 2018, a dirigé un programme IDEX sur *Métiers et professions dans l'Europe des xv^e-xviii^e siècles*. Spécialiste de la Renaissance italienne, a publié articles et essais sur la tragédie, la nouvelle, les cultures ferraraise et vénète, la littérature artistique, les rapports textes/images au xvi^e siècle. Récemment, coéditrice scientifique de *La réception des Vite de Vasari* (Droz, 2016) ; *Entre violence et séduction, Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l'Italie des xiv^e-xviii^e siècles* (CIRRI, 2017) ; *Luce d'Eramo, un'opera plurale crocevia dei saperi* (Ed. Roma-Sapienza, 2019) ; *Le présent fabriqué — Espagne/Italie — xv^e-xvii^e siècles*, (Classiques Garnier, 2019, t. I, *Expériences et poétiques du présent*) ; *Mots et gestes dans l'Italie renaisante*, « Laboratoire Italien », n° 25 (2020) ; *Le présent fabriqué — Espagne/France/Italie — xv^e-xvii^e siècles* (Classiques Garnier, 2023, t. II, *Articulations des temps*) ; sous presse : Pascale Dubus, *Les météores. Peindre la tempête à la Renaissance*, Genève, Droz.

Professor *emerita* at the Sorbonne Nouvelle University in Paris, who was Director of CIRRI (Interuniversity Research Centre on the Italian Renaissance) and of the Team 3979-LECEMO (Cultures of Western Mediterranean Europe) until 2018, ran an IDEX programme on *Trades and professions in 15th to 18th century Europe*. Specialist in the Italian Renaissance, she has published articles and essays on tragedy, novellas, Ferrarese and Venetian cultures, artistic literature, and text/image relations in the 16th century. Recently, she co-edited *La réception des Vite de Vasari* (Droz, 2016) ; *Entre violence et séduction, Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l'Italie des xiv^e-xviii^e siècles*. (CIRRI, 2017) ; *Luce d'Eramo, un'opera plurale crocevia dei saperi* (Ed. Roma-Sapienza, 2019) ; *Le présent fabriqué - Espagne/Italie — xv^e-xvii^e siècles*, (Classiques Garnier, 2019, t. I, *Expériences et poétiques du présent*) ; *Mots et gestes dans l'Italie renaisante*, « Laboratoire Italien », n° 25 (2020) ; *Le présent fabriqué — Espagne/France/Italie — xv^e-xvii^e siècles* (Classiques Garnier, 2023, t. II, *Articulations des temps*). In press : Pascale Dubus, *Les météores. Peindre la tempête à la Renaissance*, Genève, Droz.

CLAUDIA PANCINO

Université de Bologne, spécialiste de l'histoire sociale de la médecine, de l'histoire du corps, de l'histoire des femmes, de la maternité. Après son premier livre, *Il bambino e l'acqua sporca. Storia dell'assistenza al parto dalle mammane alle ostetriche (XVI-XIX s.)* (1984), ses publications ont eu pour objet les représentations et les conceptions relatives au corps humain, les professions de la santé, l'histoire de l'anatomie, les relations entre politique et santé. Elle a également traité de l'histoire des femmes et de la « médecine des femmes », de l'histoire sociale de la beauté et de celle de certains rites et croyances (la purification après la naissance, les envies maternelles).

Ses derniers livres : *La natura dei bambini. Cura del corpo, malattie e medicina della prima infanzia fra Cinquecento e Settecento* (Bononia University Press 2015); *Cuore. Storia, metafore, immagini e palpiti* (Fefè Editore, 2020); *Storia della nascita* (Bononia University Press 2021). Actuellement ses recherches sont consacrées à l'histoire de la profession médicale aux XVI^e-XVIII^e siècles.

University of Bologna, scholar of the social history of medicine, the history of the human body, of women and motherhood. After her first book, *Il bambino e l'acqua sporca. Storia dell'assistenza al parto dalle mammane alle ostetriche (XVI-XIX s.)* (1984), her publications have been focused on the history of representations of the human body, on the health professions, on the history of anatomy, on the links between politics and health. She has also dealt with the history of gender and diseases of women in the modern age, the social history of beauty, and the history of some rites and beliefs (the purification of the new mothers, maternal cravings). Her latest books are: *La natura dei bambini. Cura del corpo, malattie e medicina della prima infanzia fra Cinquecento e Settecento* (Bononia University Press 2015); *Cuore. Storia, metafore, immagini e palpiti* (Fefè Editore, 2020); *Storia della nascita* (Bononia University Press 2021). She is currently engaged in research on the history of medical profession between 16th-18th centuries.

SARAH PECH-PELLETIER

Hispaniste, maître de conférences à l'Université Sorbonne Paris Nord et membre du laboratoire PLEIADE. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de la civilisation espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'or, et concernent les regards portés sur les enfants. Dans ses derniers travaux, elle a exploré les théories médicales sur la grossesse, les vertus et dangers du sang, ainsi que le diagnostic et le traitement des maladies infantiles. Elle s'intéresse également aux idées et pratiques éducatives différenciées selon l'âge, le sexe et la catégorie sociale, ainsi qu'aux représentations des enfants et de leurs activités. Elle est l'auteur de plusieurs articles portant sur les liens entre lait et sang, et sur la fonction controversée de nourrice, parmi lesquels « Les couleurs de l'allaitement à partir de traités médicaux espagnols des XVI^e et XVII^e », in Franck Collard et Evelyne Samama (dir.), *Le corps polychrome : les couleurs de la santé. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, L'Harmattan, 2018 ; ou « Las nodrizas en los tratados médicos del Siglo de Oro: origen, composición y poderes de la leche », in Sophie Hirel et Hélène Thieulin-Pardo (dir.), *La leche polifónica. Estudios sobre las nodrizas en la Península ibérica (siglos XIII-XVI)*, Madrid, La Ergástula, 2021. Autres publications sur <<https://pleiade.univ-paris13.fr/profil/sarah.pech-pelletier>>.

Senior lecturer in Hispanic Studies at the University Sorbonne Paris Nord and a member of the PLEIADE research centre. Her research focuses on the history of late medieval and early modern Spain, and on the way children were perceived within society. In her latest work, she has explored medical theories on pregnancy, the virtues and dangers of blood, as well as on the diagnosis and treatments of childhood diseases. She is also interested in educational ideas and practices, which she differentiates by age, gender and social categories, and in representations of children and their activities. She is the author of several articles on the relation between milk and blood, and on the controversial function of the wet nurse, including « Les couleurs de l'allaitement à partir de traités médicaux espagnols des XVI^e et XVII^e », in Franck Collard et Evelyne Samama (dir.), *Le corps polychrome : les couleurs de la santé. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, L'Harmattan, 2018 ; or “Las nodrizas en los tratados médicos del Siglo de Oro: origen, composición y poderes de la leche”, in Sophie Hirel et Hélène Thieulin-Pardo (dir.), *La leche polifónica. Estudios sobre las nodrizas en la Península ibérica (siglos XIII-XVI)*, Madrid, La Ergástula, 2021. Other publications on <<https://pleiade.univ-paris13.fr/profil/sarah.pech-pelletier>>.

STANIS PEREZ

Co-directeur de l'axe « Corps, santé, société » à la MSH Paris Nord, membre du laboratoire PLEIADE (Université Sorbonne Paris-Nord) et du comité d'éthique de la fondation franco-américaine Foch-hôpital de Suresnes. Il est l'auteur de nombreux travaux et ouvrages dans les champs de l'histoire politique, médicale et culturelle parmi lesquels *Géohistoire des épidémies*, chez CNRS Editions, en 2023, *Le Fil d'Ariane. Lignes et pouvoir à l'âge classique*, chez Jérôme Millon, en 2022, ou encore, *Pandémies, des origines à la Covid-19*, avec le Pr Patrick Berche, en 2021, chez Perrin.

Research co-director at MSH Paris Nord (“Body, health, society”), member of PLEIADE laboratory (université Sorbonne Paris-Nord) and of the ethics committee of the Franco-American foundation Foch-Hôpital in Suresnes. He is the author of numerous works and books in the fields of political, medical and cultural history, including *Géohistoire des epidemies*, at CNRS Editions, *Le Fil d'Ariane. Lignes et pouvoir à l'âge classique* (Jérôme Millon, 2022) and also, *Pandémies, des origines à la Covid-19*, with Professor Patrick Berche (Perrin, 2021).

ROSSELLA RINALDI

(*Scuola Storica Nazionale — Archivio di Stato di Bologna*) Elle a étudié à l'Université de Bologne, à l'École Normale Supérieure de Pise, à l'*Istituto storico italiano per il Medio Evo* (Rome). Elle est spécialiste de l'histoire sociale et économique du Moyen Âge et s'intéresse en parallèle à l'histoire des femmes et du genre. Parmi ses récentes publications : *Nella città operosa. Artigiani e credito a Bologna Duecento e Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 2016 (dir. R. Rinaldi) ; *La fama delle donne. Pratiche femminili e società tra Medioevo ed Età moderna*, Roma, Viella, 2020 (volume coédité avec Vincenzo Lagioia et Maria Pia Paoli).

(*Scuola Storica Nazionale — Archivio di Stato di Bologna*) She has studied at the University of Bologna, *Scuola Normale Superiore* of Pisa, *Istituto storico italiano per il Medio Evo* (Rome). She is a scholar of the social and economic history in the Middle Age and she is also interested in women's history and gender history. Among her recent contributions : *Nella città operosa. Artigiani e credito a Bologna fra Duecento e Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 2016. Recently, she co-edited (with Vincenzo Lagioia and Maria Pia Paoli) *La fama delle donne. Pratiche femminili e società tra Medioevo ed Età moderna*, Roma, Viella, 2020.

JENNIFER RUIMI

Maîtresse de conférences en littérature française du XVIII^e siècle à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, rattachée à l'UMR 5186 « Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières » (IRCL). Auteure de *La Parade de société au XVIII^e siècle, une forme dramatique oubliée* (Honoré Champion, 2015), elle a aussi co-dirigé plusieurs volumes collectifs, dont *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés* aux éditions Orbis Tertius (2023). Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre théâtre et santé au XVIII^e siècle ; elle est à ce titre chercheuse associée à l'Institut des humanités en médecine de Lausanne.

Maîtresse de conférences in 18th-century French literature at Université Paul-Valéry Montpellier 3 / IRCL. She wrote *La Parade de société au XVIII^e siècle, une forme dramatique oubliée* (Honoré Champion, 2015) and co-edited several books, like *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés* aux éditions Orbis Tertius (2023). Her current researches are based on the study of the links between drama and health in 18th century; her works on medical humanities explain why she's also an associate researcher at the Institut des humanités en médecine of Lausanne.

ELENA TADDIA

Docteure en histoire à l'ENS de Lyon, est *Wellcome Trust Fellow*. Elle a principalement travaillé sur la notion d'archives, l'histoire du crime et l'histoire culturelle. Parmi ses publications elle a notamment dirigé *Eighteenth Century Archives of the Body*, dans *Epistémocritique*, <<http://www.epistemocritique.org>>, 2013, avec P. Fontana, *Corpi Manoscritti: archivi e corporalità nell'età moderna*, ECIG, 2017 et, à paraître en 2024 (avec P. Hepner et T. Le Marc'Hadour), *Infanticides. Perspectives historiques (Antiquité-19ème siècle). Infanticide. Historical perspectives (Antiquity-19th Century)*, Peter Lang.

Doctor in History at the ENS of Lyon, is *Wellcome Trust Fellow*. She mainly worked on the notion of archives, the history of crime and the cultural history. Among her publications, she notably directed *Eighteenth Century Archives of the Body*, dans *Epistémocritique*, <<http://www.epistemocritique.org>>, 2013, with P. Fontana, *Corpi Manoscritti: archivi e corporalità nell'età moderna*, ECIG, 2017 and to be published in 2024 (with P. Hepner and T. Le Marc'Hadour), *Infanticides. Perspectives historiques (Antiquité-19ème siècle). Infanticide. Historical perspectives (Antiquity-19th Century)*, Peter Lang.

HÉLÈNE TROPÉ

Professeure des universités à la Sorbonne Nouvelle, membre du CRES (*Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*) et de l'Équipe d'Accueil 3979-LECEMO (*Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale*), a dirigé les programmes et publications du CRES de 2009 à 2018. Membre de plusieurs associations internationales d'hispanistes (AIH, AISO, SIERS), elle est aussi Secrétaire générale de la Société des langues néo-latines. Spécialiste de l'Espagne classique, elle a publié nombre d'articles et d'essais sur l'histoire de la folie et des marginaux en Espagne ; les *Vies* d'écrivains et d'artistes ; le théâtre du Siècle d'or ; le sang dans l'Europe moderne ; les « *relaciones de sucesos* » ou premiers journaux (« canards ») de l'Espagne moderne. Récemment, coéditrice scientifique de *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Salamanca, Universidad, 2021 ; *Qui nous délivrera du Grand Alexandre le Grand ? Alexandre le Grand tourné en dérision de l'Antiquité à l'époque moderne*. Turnout, Brepols, 2022 ; *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*, Dijon, Orbis Tertius, 2023. Autres publications sur <<http://www.univ-paris3.fr/mme-trope-helene-29929.kjsp>>.

Professor at the Sorbonne Nouvelle University in Paris, is a member of the CRES (Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles) and the Équipe d'Accueil 3979-LECEMO (Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale). From 2009 to 2018 she directed CRES programs and publications. A member of several international associations of Hispanists (AIH, AISO, SIERS), she is also Secretary General of the Société des langues néo-latines. A specialist in classical Spain, she has published articles and essays on the history of madness and the marginalised in Spain; the Lives of Writers and Artists; the theatre of the Golden Age; blood in modern Europe; and the « *relaciones de sucesos* » or early newspapers (« canards ») of modern Spain. She recently co-edited *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Salamanca, Universidad, 2021; *Who will deliver us from the Great Alexander the Great? Alexander the Great mocked from Antiquity to the Modern Age*, Turnout, Brepols, 2022; *Figures du sang dans l'Europe moderne: symboles, sciences, sociétés*, Dijon, Orbis Tertius, 2023. Other publications on <<http://www.univ-paris3.fr/mme-trope-helene-29929.kjsp>>.

LYDIA VÁZQUEZ

Professeure des Universités à l'Université du Pays Basque en Espagne (UPV/EHU). Elle est spécialiste en Littérature française du XVIII^e siècle et en Littérature comparée France / Espagne, Littérature / Peinture. Par ailleurs elle est membre de l'Academia Europaea et traductrice (Français / Espagnol) d'auteurs et autrices du XVII^e siècle au XXI^e siècle, de Diderot, Rousseau, Sade à Annie Ernaux. Elle est autrice de nombreux articles et livres sur le XVIII^e siècle, sur Goya, entre autres, seule ou cosignant avec Juan Manuel Ibeas-Altamira dont : *Lumières amères* (Himeros, 2008, avec J. M. Ibeas-Altamira) ; *Perros y gatos del rococó* (ADE, 2013, avec J. M. Ibeas-Altamira) ; *L'Orgasme féminin au XVIII^e siècle* (Himeros, 2014).

Lydia Vázquez is a University Professor at the University of the Basque Country in Spain (UPV/EHU). She's a specialist in eighteenth-century French literature and comparative literature between France and Spain, literature and painting. She is also a member of the Academia Europaea and a translator (French/Spanish) of authors from the seventeenth to the twenty-first century, from Diderot, Rousseau and Sade to Annie Ernaux. She is the author of numerous articles and books on the eighteenth century, including one on Goya, either alone or co-authored with Juan Manuel Ibeas-Altamira: *Lumières amères* (Himeros, 2008, avec J. M. Ibeas-Altamira) ; *Perros y gatos del rococó* (ADE, 2013, avec avec J. M. Ibeas-Altamira), *L'Orgasme féminin au XVIII^e siècle* (Himeros, 2014).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 9

INTRODUCTION

SANG ET MÉTIERS DANS L'EUROPE MÉDITERRANÉENNE
DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES

Costanza JORI, Corinne LUCAS FIORATO, Jennifer RUIMI 13

PREMIÈRE PARTIE

PRATIQUES ET POLÉMIQUES PROFESSIONNELLES LIÉES AU SANG

ENCYCLOPÉDISME ET MÉTIERS LIÉS AU SANG :

LEONARDO FIORAVANTI ET TOMASO GARZONI

Corinne LUCAS FIORATO 37

LE TRAITÉ *IL BARBIERE* DU NAPOLITAIN TIBERIO MALFI (1626),

OU DU NOBLE ART DU BARBIER

Carlo Alberto GIROTTO 75

PROTOCOLES ET CONTROVERSES AUTOUR DE L'ART DE SAIGNER

À LA COUR DE LOUIS XIV

Stanis PEREZ 103

LES MÉDECINS ET CHIRURGIENS :

DES PROFESSIONNELS DE LA SANTÉ FACE À LA SAIGNÉE

À PARIS AU XVIII^e SIÈCLE

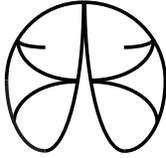
Isabelle COQUILLARD 119

« SANS PEUR DU SANG » : LE MÉDECIN LÉGISTE ET LE CÉROPLASTE <i>Elena TADDIA</i>	141
PURETÉ DE SANG ET EXERCICE DE LA MÉDECINE DANS L'ESPAGNE DES XV ^e -XVIII ^e SIÈCLES <i>Hélène TROPÉ</i>	161
LE MÉTIER DE NOURRICE DANS LA LITTÉRATURE MÉDICALE ESPAGNOLE DU SIÈCLE D'OR <i>Sarah PECH-PELLETIER</i>	179
COMMERCE FÉMININ DE SORTILÈGES MENSTRUELS (BOLOGNE, XVII ^e SIÈCLE) <i>Claudia PANCINO</i>	199
UN MÉDECIN SUR LE « THÉÂTRE DE SANG » FÉMININ : <i>LE TRAITÉ DES MALADIES DES FEMMES</i> DE CHAMBON DE MONTAUX (1784) <i>Jean-Christophe ABRAMOVICI</i>	217
LE SANG DANS LES VILLES, ENTRE MÉTIERS ET VIE DOMESTIQUE (ITALIE, XIII ^e -XVI ^e SIÈCLES) <i>Rossella RINALDI</i>	231
LE SANG ET LES MÉTIERS DE BOUCHE EN ITALIE ET EN FRANCE ENTRE MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE <i>Francesca PUCCI DONATI</i>	253

DEUXIÈME PARTIE
REGARDS EXTÉRIEURS (IMAGES, RÉCITS, SPECTACLES)
SUR DIVERSES ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES LIÉES AU SANG

SANG/S FOI NI LOI ? DES PICAROS ASSOIFFÉS DE RECONNAISSAN(G)CE <i>Cécile BERTIN-ELISABETH</i>	273
LE VISIBLE ET L'INVISIBLE : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA REPRÉSENTATION DU SANG DANS LES DEUX <i>BOUCHERIES</i> D'ANNIBALE CARRACCI <i>Ismène COTENSIN</i>	303
LA CHIRURGIE DANS LE BOUDOIR : SADE ET LA FASCINATION DU SANG <i>Vincent JOLIVET</i>	319
EXÉCUTIONS SOMMAIRES, BOURREAUX ET SENTENCES ARBITRAIRES DANS LES <i>FABLES THÉÂTRALES</i> DE CARLO GOZZI : LA SCÈNE COMME MÉTIER DU SANG ? <i>Cécile BERGER</i>	337
SPECTACLES SANGLANTS : REGARDS LITTÉRAIRES SUR LES BOUCHERS ET LES TUERIES À PARIS AU XVIII ^e SIÈCLE <i>Jennifer RUIMI</i>	361
GOYA : UN ARTISTE DE SANG, UN ARTISTE DU SANG <i>Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA</i>	381
GOYA ET LE MÉTIER DE PEINTRE : DU SANG À LA SANGUINE <i>Lydia VÁZQUEZ</i>	397

SANG COAGULÉ/SANG LIQUÉFIÉ : LES ARTS DE LA SCÈNE ET LE MIRACLE DE SAN GENNARO (NAPLES, XVII ^e -XVIII ^e SIÈCLES) <i>Costanza JORI</i>	409
LE SANG DES CONDAMNÉS : TRACE, TÉMOIGNAGE OU RELIQUE ? <i>Sophie HOUDARD</i>	435
GOUTTES DE SANG <i>Alain CANTILLON</i>	453
BIOBIBLIOGRAPHIES DES AUTEURS	475



PROFESSIONS ET MÉTIERS DU SANG DANS L'EUROPE ROMANE DES XV^e-XVIII^e SIÈCLES

Dans la continuité du volume *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés* (Orbis Tertius, 2022), cet ouvrage étudie diverses activités professionnelles liées au sang dans les espaces linguistiques et géopolitiques espagnols, français et italiens des xv^e-xviii^e siècles. Barbiers, bouchers, chirurgiens, anatomistes, légistes, etc. sont examinés à partir de documents de l'époque. Ces activités, touchant tant à la santé qu'à l'alimentation, à la justice, à la guerre et aux divertissements, sont d'abord abordées sous l'angle des pratiques et des nombreuses polémiques professionnelles dévoilant concrètement l'ampleur des conflits entre traditions (arts libéraux / arts mécaniques) et nouveautés techniques et scientifiques qui agitent l'Europe d'Ancien Régime. Les pratiques professionnelles interagissent aussi avec les représentations littéraires, théâtrales et figuratives contribuant dialectiquement à susciter, au fil du temps, transformations, involutions, évolutions particulièrement importantes dans l'approche de l'imaginaire collectif des métiers et professions en rapport avec le sang.

ISBN : 978-2-36783-383-5

ISSN : 2999-9731

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.com