



**HAL**  
open science

## **Exécutions sommaires, bourreaux et sentences arbitraires dans les Fables théâtrales de Carlo Gozzi: la scène comme métier du sang ?**

Cécile Berger

### ► To cite this version:

Cécile Berger. Exécutions sommaires, bourreaux et sentences arbitraires dans les Fables théâtrales de Carlo Gozzi: la scène comme métier du sang ?. Costanza JORI, Corinne LUCAS FIORATO, Jennifer RUIMI, Hélène TROPE (eds.), Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XVe-XVIIIe siècles, Dijon, Orbis Tertius, 2024, p. 337-359., Orbis Tertius, 2024, Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XVe-XVIIIe siècles, 978-2-36783-399-6. <hal-04855301>

**HAL Id: hal-04855301**

**<https://hal.science/hal-04855301v1>**

Submitted on 24 Dec 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.



Copyright - All rights reserved

PROFESSIONS ET MÉTIERS DU SANG  
DANS L'EUROPE ROMANE  
DES XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES



Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato,  
Jennifer Ruimi, Hélène Trop  . (ed.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

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*)<sup>1</sup>, le sang apparaît en revanche dès la seconde, la même année (octobre 1761) dans *Il corvo*<sup>2</sup>. 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'inspire<sup>3</sup>, et dont on sait combien elle était riche de récits où le sang et la cruauté avaient largement leur place<sup>4</sup>. Force est de constater que l'intégralité des *Fables théâtrales* de Gozzi<sup>5</sup> 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 Piermarco, 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](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)<sup>6</sup> 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)<sup>7</sup>. Dans *Il re cervo* (II, 5)<sup>8</sup>, 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 cerf<sup>9</sup>. Dans *Laugellino belverde*, en 1765, le poignard prodigieusement maculé de sang est annonciateur de la mort de Renzo (III, 10)<sup>10</sup> 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)<sup>11</sup>. 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'Armillia jaillit sur la statue de Jennaro (*Il corvo*, V, 5)<sup>12</sup> ; 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)<sup>13</sup>.

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<sup>er</sup> 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*<sup>14</sup> (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 Decroisette 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)<sup>15</sup>.

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)<sup>16</sup>. 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 faucon<sup>17</sup>. Mais à la scène suivante (I, 6)<sup>18</sup> 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)<sup>19</sup>.

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)<sup>20</sup>. 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)<sup>21</sup>.

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)<sup>22</sup>. 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)<sup>23</sup>.

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 incantatoire<sup>24</sup>. 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 »<sup>25</sup> 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 »<sup>26</sup>. 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 »<sup>27</sup>. 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 »<sup>28</sup>.

Chez Gozzi, la dimension sacrée réservée à la tragédie se révèle très bien adaptée au merveilleux du genre de la fable<sup>29</sup>. 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)<sup>30</sup>.

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 »<sup>31</sup> 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)<sup>32</sup>.

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 ! »<sup>33</sup>. 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'approbation<sup>34</sup>.

---

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 Basile<sup>35</sup>. 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*<sup>36</sup>. 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<sup>e</sup> nuit*, Traduction par Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, Le Normant, 1806, tome 2, p. 1-31.

tyran et époux de Zobeide<sup>37</sup>. 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)<sup>38</sup>. 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)<sup>39</sup>. 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)<sup>40</sup>.

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)<sup>41</sup>. 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 poitrine<sup>42</sup>.

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 »<sup>43</sup>, 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 »<sup>44</sup>. 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<sup>e</sup> siècle au xvii<sup>e</sup> siècle, et encore en vigueur au xviii<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, hantait probablement encore les esprits au XVIII<sup>e</sup> siècle si un tableau d'Eugène Delacroix datant de 1826-27 se charge encore de rappeler les Vénitiens à ce souvenir<sup>45</sup>. De manière générale, les exécutions capitales à Venise entre XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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 rares<sup>46</sup>, la vision du condamné par pendaison, traditionnellement exposé entre les deux colonnes de la Piazzetta<sup>47</sup>, 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<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle où elles enregistrent une baisse brutale jusqu'au XVIII<sup>e</sup> : la moyenne annuelle passa de 11/13 exécutions au XIV<sup>e</sup> siècle à 7/8 au siècle suivant, avec une légère remontée à 9/10 au XVI<sup>e</sup> siècle, une baisse brutale à 2/3 au XVII<sup>e</sup> et à un peu plus d'une au XVIII<sup>e</sup> (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-même<sup>48</sup>.

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<sup>e</sup> 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 vénitien<sup>49</sup> : 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 Straparola<sup>50</sup>, 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.

populaires<sup>51</sup> 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 vénitienne<sup>52</sup>.

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<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>)*, 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<sup>e</sup> 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 prostitution<sup>53</sup>.

Les fables de Gozzi et leur conservatisme<sup>54</sup> plus proches de l'esthétique théâtrale du xvii<sup>e</sup> siècle que du xviii<sup>e</sup> 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 Venise<sup>55</sup>.

---

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<sup>e</sup> 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 »<sup>56</sup> 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*<sup>57</sup> 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, rüés 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.

# TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 9

## INTRODUCTION

SANG ET MÉTIERS DANS L'EUROPE MÉDITERRANÉENNE  
DES XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> -XVIII <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> -XVIII <sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> 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 : 978-2-36783-399-6

ISSN : 2999-9731

[info@editionsorbistertius.com](mailto:info@editionsorbistertius.com)

[www.editionsorbistertius.com](http://www.editionsorbistertius.com)