

Mécaniques du vivant :
Savoir médical et représentations du corps humain (XVII^e–XIX^e siècle)

Introduction

Laurence Talairach-Vielmas
 (Université Toulouse 2 Le Mirail – CAS-EA 801)

Rafael Mandressi
 (CNRS, Centre Alexandre-Koyré – Histoire des sciences et des techniques)

Littérature et médecine. Voici deux champs disciplinaires dont le croisement ne devrait guère surprendre aujourd’hui. Depuis une trentaine d’années, l’étude des textes médicaux comme littérature et de la littérature comme dispositif de connaissance participant à la diffusion, voire à la constitution des savoirs médicaux, a donné lieu à de nombreux travaux, marquants pour certains d’entre eux¹. Une revue trimestrielle, publiée par les éditions de l’Université Johns Hopkins, est spécifiquement consacrée à les accueillir : *Literature and Medicine*, dont la première livraison date de 1982. L’année précédente, l’historien George Sebastian Rousseau avait publié un « état des lieux » de la question dans *Isis*, l’une des plus anciennes revues internationales d’histoire des sciences². En 1981, il y avait donc déjà matière à bilan. Il suffit, d’ailleurs, d’évoquer le nom de Jean Starobinski pour constater à quel point la puissance d’une œuvre a pu rendre fertile le terrain de rencontre du regard littéraire et de l’approche historique à l’heure de cerner la pensée et le discours médicaux.

Le recueil d’articles qui suit s’inscrit dans cette perspective, en revenant sur les liens entre le savoir des médecins et la construction des représentations du corps humain, en particulier à travers l’anatomie, le rôle majeur qu’elle joua dans la constitution du corps en tant qu’objet théorique, son empreinte ailleurs que dans les seuls écrits savants, les débats qu’elle suscita dès l’avènement de la pratique des dissections de cadavres humains. Le terme « anatomie » vient mettre en image, depuis la première modernité, des opérations de connaissance ; le modèle anatomique fait l’objet d’appropriations diverses dans les domaines les plus variés auxquels l’histoire culturelle peut s’intéresser. Il fournit la métaphore privilégiée pour dire la saisie du monde, il donne lieu à de véritables « genres » éditoriaux, telles les « anatomies » – littéraires, philosophiques, politiques – que l’on publie outre-Manche entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e avec une intensité sans

¹ On citera, à titre d’exemple et par ordre chronologique, Anne C. Vila, *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998 ; Alfrieda et Jackie Pigeaud (dir.), *Les Textes médicaux latins comme littérature*, Nantes, Presses Université de Nantes, 2000 ; Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001 ; Wolfgang Bongers et Tanja Olbrich (dir.), *Literatura, cultura, enfermedad*, Paidós, 2006 ; Andrea Carlino, et Alexandre Wenger (dir.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVI^e-XIX^e siècles)*, Genève, Droz, 2007.

² George S. Rousseau, « Literature and Medicine: The State of the Field », *Isis*, 72, 1981, p. 406-424.

précédent³. *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1577-1640) n'est, à cet égard, que la plus connue des expressions de ce phénomène⁴.

En instaurant une image du corps humain ouvert, morcelé, dévoilé, le savoir anatomique irrigue, à l'époque moderne, les façons de voir et de comprendre le réel : la connaissance procède par fragmentation, les pratiques savantes et de l'imaginaire intègrent le geste de découpage – on anatomise le monde comme l'on découpe un corps pour mieux le comprendre, pour en percer les arcanes et les mettre au jour. Le discours anatomique circule dans l'ensemble du champ culturel, devient l'outil par excellence pour toute entreprise vouée à projeter sur la surface de l'intelligibilité les « vérités » dissimulées sous les dehors immédiatement visibles des choses. D'où le basculement de l'anatomie, dès la seconde moitié du XVI^e siècle, vers un sens figuré qui ne cessera de s'amplifier tout au long des deux siècles suivants, voire au-delà. Du corps incisé par la lame du dissecteur s'échappe ainsi une substance anthropologique, culturelle, symbolique, qui ira imprégner, entre autres, la littérature et les arts à partir de la Renaissance ; les corps qui s'y dessinent, inévitablement serait-on tenté de dire, sont ceux sur lesquels les stratégies épistémologiques liées à la dissection ont stabilisé un regard spécifique : des corps segmentés, architecturés, secs, mécaniques.

C'est pour reprendre, prolonger et évaluer le dialogue entre ces champs du savoir et de la culture que les articles qui suivent ont été réunis. Issus de deux journées d'étude qui ont examiné les liens entre les développements historiques de la pensée médicale et la vision du corps humain entre le XVII^e et le XIX^e siècles⁵, les contributions proposent un voyage au pays du corps, un corps parfois malmené par la science anatomique, dépecé, excorié, ou encore un corps marqué par les stigmates de la maladie. Si la physiologie humorale perdure jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, comme le souligne Didier Foucault, qui étudie l'évolution des conceptions du système cérébro-nerveux de la physiologie ancienne aux Lumières pour expliquer les activités sensorimotrices, les articles montrent comment le corps humain s'inscrit de plus en plus dans une vision mécaniciste au fil des siècles. Sang, phlegme, bile jaune ou noire entrent en compétition avec de nouvelles images qui transforment le corps-chaudière en divers circuits et pompes, dont la théorie des animaux-machines de Descartes n'est qu'un avatar. La figure du corps mécanique redéfinit l'homme comme un assemblage de pièces amovibles. En outre, l'opacité relative des profondeurs du corps humain cède peu à peu sous le scalpel, une épaisseur est traversée et rendue visible jusqu'à l'ossature, faisant apparaître un nouvel objet, un nouveau corps réaménagé dans ses modes d'existence sociale et ses significations. Il fait irruption non seulement dans les traités d'anatomie mais aussi dans d'autres mises en récit : la scène littéraire participe activement à son inscription dans la trame plus vaste des représentations socialement partagées ; elle nourrit aussi, en retour la pensée médicale elle-même.

La manifestation scientifique qui a donné lieu à ce recueil d'articles a réuni médecins, philosophes, historiens de la médecine, chercheurs en littérature anglaise, allemande et

³ Voir Devon L. Hodges, *Renaissance Fictions of Anatomy*, Amherst (Massachusetts), University of Massachusetts Press, 1985.

⁴ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy, what it is. With all the kindes, causes, symptomes, prognostickes, and severall cures of it. In three maine partitions... Philosophically, medicinally, historically, opened and cut up. By Democritus Junior*, Oxford, Henry Cripps, 1621.

⁵ « Mécaniques du Vivant : Savoir médical et représentations du corps humain XVII^e–XIX^e siècle », Journées d'étude EXPLORA (CAS – EA 801/Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse), organisées dans le cadre du projet inter-MSH « Savoirs littéraires, savoirs scientifiques », 5-6 décembre 2011, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse/Musée d'Histoire de la Médecine de Toulouse.

française afin d'engager une réflexion épistémologique sur la diffusion et l'impact de disciplines et champs liés aux savoirs médicaux sur les représentations littéraires entre le XVII^e et le XIX^e siècles. En suivant le passage des idées et des enjeux médicaux dans les constructions littéraires du corps humain, les articles illustrent le rôle du récit littéraire, la littérature apparaissant comme un témoin privilégié des cartographies mouvantes du corps, un indice des nouveaux modèles épistémologiques que le texte met constamment en scène à travers ses stratégies narratives et personnages. Ainsi, en retraçant les trajectoires des matériaux savants dans les œuvres littéraires, les articles soulignent les transformations d'un corps indivisible à un corps fragmenté, disséqué, simiesque ou même transparent.

Comme le met en exergue Nathalie Rivère de Carle, l'esthétique anatomique fait partie de l'imaginaire dès la Renaissance. La scène culturelle se voit marquée par une nouvelle vision de l'intériorité du corps humain. La culture de la Renaissance, « culture de la dissection », offre, en effet, une véritable « poétique de la dissection »⁶. Dans le théâtre de la Renaissance, le combat entre théologie, anatomie et théâtre place le corps, objet de curiosité, d'exploration, de connaissance et d'enseignement, au centre des débats. En partant du mythe de Marsyas, le premier écorché de l'histoire de la littérature, Rivère de Carle montre comment le théâtre anglais de la Renaissance exploite la mécanique de l'enveloppe externe du vivant dans son exploration d'une subjectivité entre norme et marginalité. Son article confronte anatomistes (Vésale, Valverde), peintres (Michel-Ange, David), poètes (Dante) et dramaturges (Shakespeare, Middleton, Preston), afin de mettre en lumière diverses représentations de l'expérience excoriative. Pour Frédérique Fouassier, en revanche, ce sont les nombreuses allusions et références à la syphilis dans les pièces de la Renaissance qui donnent au théâtre une valeur documentaire pour l'historien de la médecine, renseignant sur la connaissance de la maladie, mais utilisant également la syphilis de manière métaphorique, notamment pour dénoncer la corruption morale de leurs contemporains. C'est pourquoi, selon Fouassier, les pièces de Shakespeare et les comédies citadines fournissent une critique sociale bien plus complexe et problématique que la stigmatisation des pauvres et des vagabonds que l'on trouve dans certains traités médicaux, comme, par exemple, dans *A Short and Profitable Treatise Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus by Unctions* (1579) du barbier-chirurgien William Clowes. La vie urbaine, sa débauche et ses faux-semblants sont dénoncés, et la syphilis sert de révélateur de la corruption des classes pourtant identifiées comme respectables.

Laurence Dahan-Gaïda nous emmène ensuite au cœur du XIX^e siècle et se penche sur Georg Büchner (1813-1837). A la fois médecin et poète, Büchner est passionné par l'anatomie et la physiologie, notamment par celles du cerveau. Sa tragédie, *Woyzeck* (1837), porte un regard acéré sur la médecine de son temps. En croisant l'étude de ses écrits scientifiques et de son œuvre théâtrale, Dahan-Gaïda montre à quel point son écriture se révèle inséparable de ses conceptions médicales, scellant ainsi l'unité de la vie et de la connaissance. En accordant « la primauté au nerf », Büchner semble trouver ses principes dans la physiologie, comme d'autres avant lui dans la religion ou l'éthique, utilisant l'autopsie à la fois comme mode de représentation et comme image désenchantée de la condition humaine.

Gisèle Séginger s'interroge ensuite sur les rapports de Gérard de Nerval et Gustave Flaubert aux savoirs médicaux de l'époque sur le rêve et la folie. Son article illustre combien ces derniers nourrissent des œuvres littéraires comme *Aurélia* (1855), dans le cas de Nerval,

⁶ L'expression appartient à Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York, Routledge [1995] 1996, p. 44. Traduction des auteurs.

ou *La Tentation* (1874-1903) et *Salammbô* (1862-1874), dans celui de Flaubert, qui les utilisent pour donner une vraisemblance à leurs représentations, sans pour autant adhérer à l'idéologie positiviste. Si les hallucinations et les savoirs médicaux sur le rêve et la folie alimentent les fictions de Nerval et Flaubert, Gaïd Girard nous propose, pour sa part, une étude sur le mesmérisme, qui connut un succès fulgurant en Europe au XIX^e siècle et particulièrement en Grande-Bretagne et en Irlande, dans les années 1830 à 1860. Phénomène à la fois médical et culturel, le mesmérisme met en question le lien entre corps et psychisme humain. En examinant des articles publiés dans le *Dublin University Magazine* entre 1840 et 1850, Girard s'attache à montrer combien le *rapport* mesmérique implique un rapport de force inégal non seulement du point de vue psychique mais aussi du point de vue des positions sociales et culturelles dans lesquels les corps se trouvent emprisonnés.

Tout au long du XIX^e siècle, les clinis d'œil à l'anatomie dans les œuvres littéraires marchent souvent de pair avec les recherches de savants fous en physiologie. L'article suivant, de Laurence Talairach-Vielmas, examine le cas du roman à sensation, littérature populaire de l'Angleterre victorienne qui naît dans les années 1860, et qui se nourrit des peurs liées au médical. Dans *Armada* (1866), de Wilkie Collins, pathologies et thérapeutiques foisonnent, l'intrigue mêlant professionnels de la médecine et charlatans, et les spécimens exposés dans les bocaux dans les cabinets médicaux sont autant d'allusions à la recherche en physiologie, qui expérimente à outrance sur le corps (humain ou animal) et le dissèque à souhait. Mais le roman s'amuse aussi à déjouer le médical, utilisant tout particulièrement des clinis d'œil à l'anatomo-pathologie et à la dissection pour mettre en lumière les limites du regard médical et sa définition de l'humain.

Enfin, les deux derniers articles nous mènent au tournant du XIX^e siècle, à une époque où se développent des questionnements épistémologiques autour du corps, comme l'explique Hélène Machinal, tandis que les sciences remettent en question une iconographie validée par des siècles de croyance religieuse, ou que la découverte des rayons X par le physicien allemand Wilhem Conrad Röntgen en 1895 réactive le mythe de l'invisibilité, comme le montre Pierre Lile dans son étude du roman de Jules Verne, *Le Secret de Wilhem Storitz*, qui s'inspire de la découverte de Röntgen. Ce dernier article, qui revient sur l'histoire de l'image du corps transparent, n'est pas sans évoquer des prolongements possibles dans un questionnement plus contemporain sur l'imagerie médicale.

Système cérébronerveux et activités sensorimotrices de la physiologie ancienne au mécanisme des Lumières

Didier Foucault

(Université de Toulouse 2 Le Mirail – Framespa/CNRS - UMR 5136)

Mots-clés : anatomie, cerveau, Descartes, esprit animal, galénisme, Lumières, nerfs, physiologie, système cérébronerveux

Résumé : Si la médecine ancienne est souvent définie comme une médecine « humorale », c'est avant tout parce que la théorie des quatre humeurs, dont l'équilibre garantirait la bonne santé, est à la base de la réflexion pathologique et de la thérapeutique. En revanche, si l'on se situe sur le plan de la physiologie, le paradigme humoral n'a plus guère de pertinence. Le but de cet article est, après avoir présenté le système cérébronerveux tel que le concevait la physiologie ancienne, d'examiner ce qu'en ont conservé et transformé les théories mécanistes du cartésianisme et des penseurs des Lumières pour expliquer les activités sensorimotrices.

Le présent travail trouve son point de départ dans la conclusion d'un article paru en 2007 dans le *Bulletin du Centre d'étude d'histoire de la médecine*, intitulé « Nature, fonction et mouvement du sang dans *La Physiologie* de Fernel »¹. J'y soulignais notamment que « cette physiologie, souvent qualifiée d'humorale, est plutôt une physiologie des esprits, car ce sont eux qui, en réalité, commandent les principales fonctions vitales du genre humain ». Et je résumais ce propos à l'aide d'un tableau synthétique :

	<i>Système hépatoveineux</i>	<i>Système cardioartériel</i>	<i>Système cérébronerveux</i>
<i>Origine du système</i>	Foie	Cœur (gauche)	Cerveau
<i>Vaisseaux</i>	Veines	Artères	Nerfs
<i>Fluide transporté</i>	Sang (+ autres humeurs + esprit naturel)	Esprit vital (esprit naturel + sang + air + chaleur vitale)	Esprit animal
<i>Fonction physiologique</i>	Nutrition de l'organisme	Maintien de la chaleur vitale dans le corps	Activités sensorimotrices

Si, dans l'article précité, j'avais exposé comment étaient organisés et comment fonctionnaient les deux premiers systèmes – qui ne sont pas propres à Fernel mais qu'il a empruntés à la médecine ancienne, telle qu'elle s'est développée dans le sillage

¹ Didier Foucault, « Nature, fonction et mouvement du sang dans *La Physiologie* de Fernel », *Bulletin du Centre d'étude d'histoire de la médecine* (juillet 2007), p. 7-28.

d'Hippocrate et de Galien –, le troisième n'était qu'esquissé à partir de ses connections avec le système « cardioartériel ».

Je me propose ici de compléter cette étude en débutant par une présentation anatomique du système « cérébroneurveux », tel que l'ont décrit les médecins de l'Époque moderne, afin de déterminer jusqu'où les progrès dans la dissection comme dans l'observation microscopique ont permis d'avoir une meilleure connaissance des organes et des tissus qui en font partie. Je présenterai ensuite la théorie physiologique qui, mettant en relation cerveau et nerfs, tentait d'expliquer par quel processus un être vivant pouvait percevoir et traiter les informations du monde extérieur afin de commander aux muscles des réactions appropriées. Dans une troisième partie, en ayant en mémoire que la construction théorique des systèmes « hépatoveineux » et « cardioartériel » s'est trouvée ruinée par la publication des travaux de Harvey sur la circulation sanguine en 1628, je m'interrogerai sur les raisons de la survivance, dans une partie du monde médical qualifié de « novateur » et adepte des principes mécanistes, du paradigme spirituel pour expliquer les activités sensorimotrices du cerveau et de ses prolongements nerveux.

État des connaissances anatomiques du cerveau et des nerfs

La structure générale du cerveau est, depuis l'Antiquité, relativement bien décrite. L'intérêt porté à cet organe tient notamment au fait qu'il est situé en position éminente en regard des autres parties du corps et qu'il se trouve doté de nombreuses facultés, dont certaines distinguent l'homme du reste du monde vivant. Autant de données qui rappellent implicitement aux médecins chrétiens la place particulière que le Créateur lui a réservée :

Le cerveau (siège de la sagesse, domicile du jugement, auteur de la raison, officine de la mémoire, organe de toutes les puissances de l'âme, en dignité le premier) est situé au plus haut lieu, comme en un tribunal, pour voir et user commodément des sens extérieurs, qui distribue de son office le sentiment et mouvement aux parties du corps, qui ont besoin de sentir et mouvoir.²

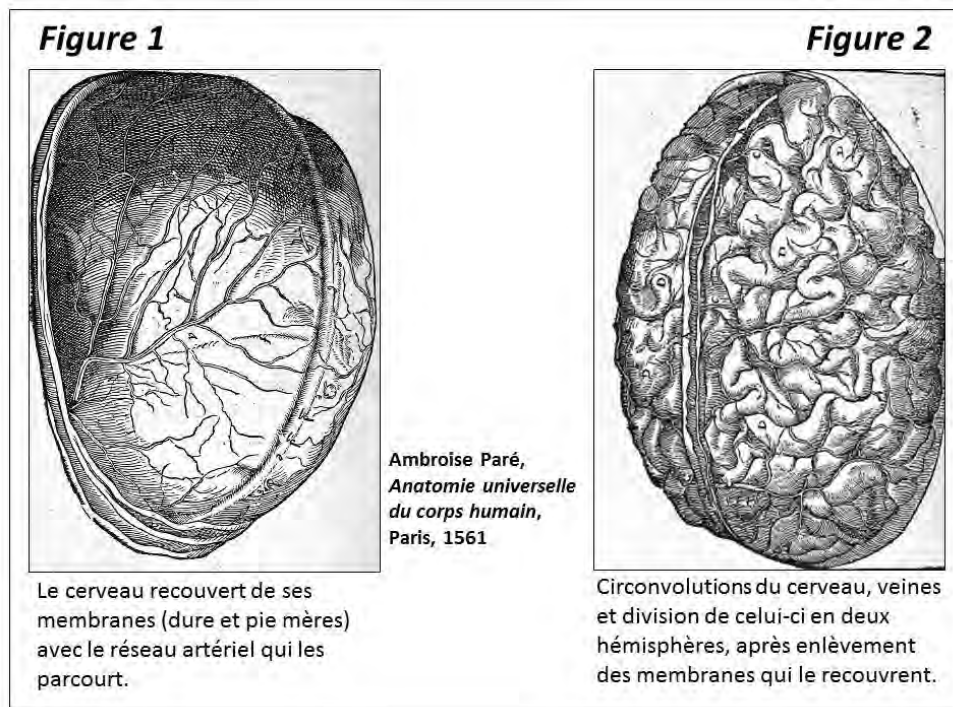
À l'Époque moderne, surtout à partir des travaux de Vésale, l'anatomie a été le secteur de la médecine où les progrès ont été les plus nombreux et les plus féconds³. De simple illustration des traités des anciens, la dissection est devenue, au XVI^e siècle, le moyen d'observer l'organisation intime du corps humain et de mettre à jour de nombreuses particularités organiques – vaisseaux, tissus, glandes... – inconnues jusqu'alors. Les savants du XVII^e et surtout du XVIII^e, en scrutant avec soin le cerveau, ont pu ainsi faire de manière plus précise la description de ses différentes parties⁴.

² Pierre Pigray, *Épître des préceptes de médecine et chirurgie, avec ample déclaration des remèdes propres aux maladies*, Lyon, 1619, p. 14.

³ Voir notamment Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

⁴ Pour donner un ordre d'idée de ces progrès, le traité de Félix Vicq d'Azyr (*Traité d'anatomie et de physiologie*, Paris, 1786) comporte 68 pages de planches et 111 de commentaires *in folio*, alors que la partie consacrée au cerveau dans celui d'Ambroise Paré (*Anatomie universelle du corps humain*, Paris, 1561) ne compte que 54 pages (dont 9 de planches) *in 8°*.

Si l'on suit la démarche de l'opérateur, la première observation s'effectue, après enlèvement de la calotte crânienne. L'on distingue alors l'enveloppe du cerveau, formée de la « dure mère » et de la « pie mère » (ou méninges), ses circonvolutions externes, le réseau de vaisseaux qui les parcourent, tout comme la séparation des deux hémisphères par le sinus cérébral longé par le « torcular » (ou « presseoir ») d'Hérophile... Les gravures des traités anatomiques, à l'exemple de celles publiées par Vésale ou Ambroise Paré (*figures 1 et 2*), sont un bon témoignage de l'état des connaissances à la Renaissance.

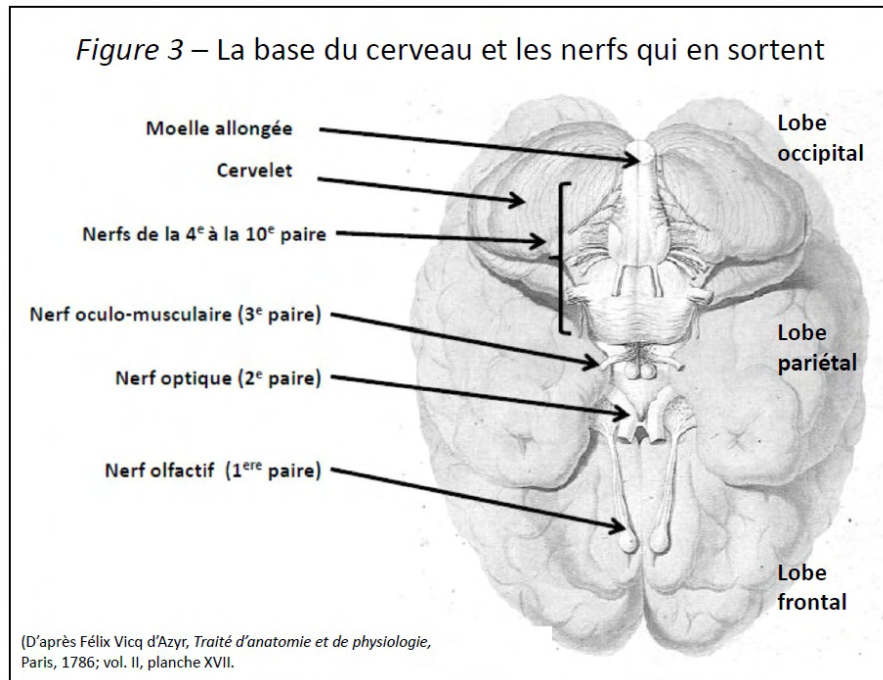


Étudiant plus en détail la structure des enveloppes du cerveau, leurs successeurs ont mis en évidence, entre dure et pie mères, l'existence d'une troisième membrane qualifiée d'« arachnoïde », ils ont décrit les canaux qui percent la dure mère et repéré avec précision le cours des vaisseaux sanguins comme la figure des diverses circonvolutions du cerveau... De l'aqueduc de Sylvius (Jacques Dubois), aux anfractuosités de Tarin, en passant par le corps glanduleux de Pacchioni, les artères sphéno-épineuse de Winslow et méningée de Haller, nombre de médecins ont ainsi laissé à la postérité leur nom attaché aux découvertes réalisées sur la partie supérieure du cortex cérébral...

Après décollement du cerveau de sa gangue méningée et en coupant la moelle épinière (ou « moelle allongée »), les nerfs et les vaisseaux qui le relient au reste de l'organisme, il est possible d'en examiner la face inférieure (*figure 3*)⁵. Le tronc cérébral et le cervelet apparaissent alors nettement, ainsi que les lobes qui divisent le cerveau

⁵ L'enlèvement du cerveau pour le disséquer est une pratique qui s'est surtout répandue à partir de la seconde moitié du siècle. L'Anglais Thomas Willis, auteur de la *Cerebri Anatome* (Londres, 1664) est un des premiers à procéder ainsi. Selon la méthode plus traditionnelle, les coupes étaient réalisées sur le cerveau *in situ*. Willis a fait franchir un pas important à la description anatomique du cerveau. Son nom reste attaché au « polygone » (anastomose des artères de la base du cerveau) qu'il a décrit. Il est à l'origine de l'emploi d'expressions comme « neurologie » ou « acte réflexe ». Sur ce dernier point, voir Georges Canguilhem, *La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, (1955) 1994.

proprement dit. Enfin, une série de paires de nerfs – sept pour Ambroise Paré qui suit Galien, une dizaine au XVIII^e siècle – sont identifiées, et cela, en dépit de la ténuité et de l’entremêlement des six derniers filets au sortir de la partie postérieure. Il n’est qu’à lire Vicq d’Azyr – secrétaire perpétuel de la Société royale de médecine –, pour mesurer combien ces identifications demeurent encore problématiques à la fin de l’Ancien régime et combien elles se trouvent compliquées par l’absence d’une nomenclature consensuelle entre les savants⁶.



Au temps de Paré, les principaux éléments qui composent l’encéphale sont déjà bien repérés. Ainsi en est-il des ventricules, même si leur description demeure sommaire et hésitante :

Les deux premiers et plus grands sont mis et colloqués au cerveau antérieur. Le tiers sous iceux, tout au milieu du cerveau. Le quart et dernier est sur la descente de la nuque, lequel on attribue totalement au cérébelle [cervelet], pour ce qu’on dit que la nuque semble plus prendre dudit cérébelle que du cerveau.⁷

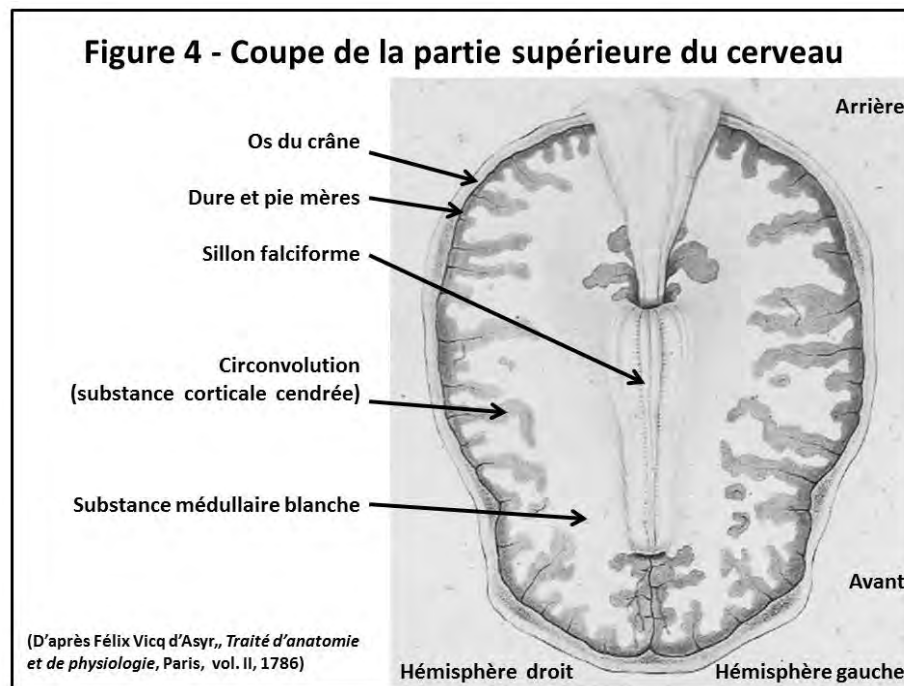
⁶ Après avoir présenté les dix paires de nerfs communément admises, Vicq d’Azyr apporte plusieurs correctifs à cette liste, puis remarque : « Qui ne voit pas combien il serait difficile de graver tous ces changements dans sa mémoire, d’appeler, par exemple, la dixième paire celle que l’on connaît sous le nom de 8^e, et la 11^e celle qui est actuellement la 9^e paire ? D’ailleurs de pareils noms ne donnent aucune idée des usages auxquels ces nerfs peuvent servir, ni des parties auxquelles ils se distribuent » ! (Félix Vicq d’Azyr, *Traité d’anatomie et de physiologie, op. cit.*, t. I^{er}, commentaire de la planche XVII, p. 48). Même constat à propos des lobes du cerveau : « Les anciens distinguaient trois lobes dans chaque hémisphère cérébral. Haller n’en a admis que deux ; il vaudrait mieux n’en admettre aucun mais diviser la surface convexe du cerveau en trois régions, la frontale, la pariétale et l’occipitale, qui répondraient aux lobes antérieurs, moyens et postérieurs » (*Ibid.*, commentaire de la planche III, p. 4).

⁷ Ambroise Paré, *Anatomie universelle du corps humain, op. cit.*, p. CXXXI v^o.

Il en va de même des deux substances constituant l'essentiel de la matière du cerveau (*figure 4*). La grise (ou cendrée) forme le cortex et ses circonvolutions qui s'enfoncent le long des sillons. La médullaire, blanche, emplit le « centre ovale » de Vieussens qui s'étend dans les deux hémisphères, mais Vicq d'Asyr préfère parler à son sujet de « centre ovale latéral », en dissociant les volumes de matière blanche de part et d'autre du sillon falciforme. Un examen attentif montre que ces deux substances ne sont point de consistance uniforme.

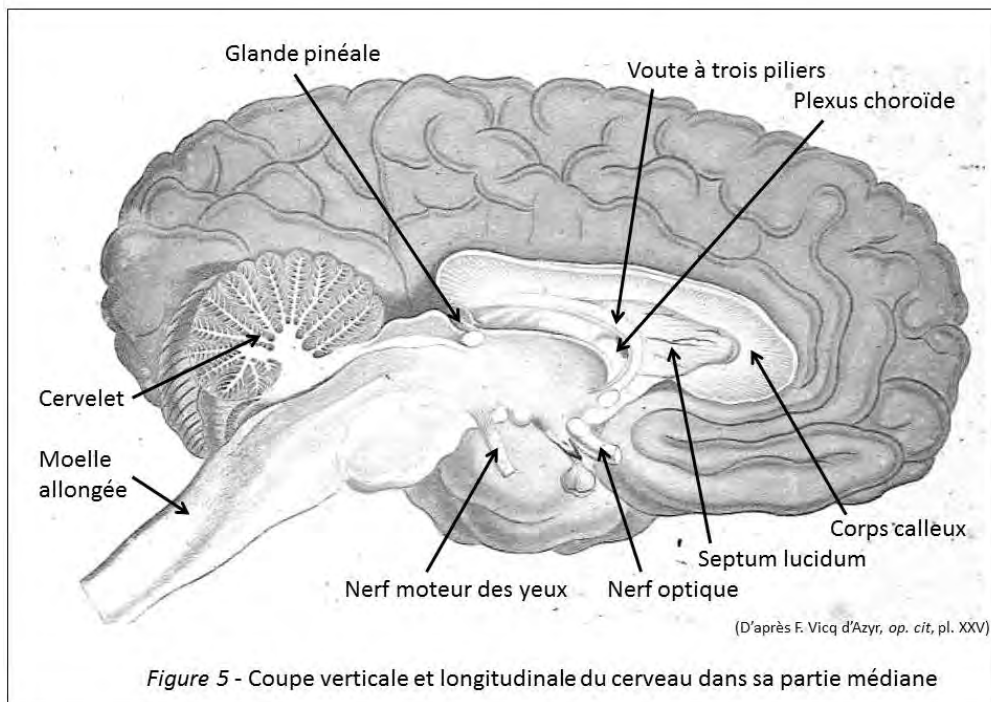
[Le cerveau a], vers sa surface, une substance corticale ou cendrée faite d'une infinité de petits grains qu'on retrouve dans tous les sécrétoires. Sa partie médullaire est composée de filières, dont les directions sont visibles, quoique la finesse de leur cavité échappe à tout l'art du microscope.⁸

Ces remarques permettent de postuler que les fibres nerveuses pourraient prendre naissance dans le cortex et se prolonger dans la substance médullaire.



Des investigations plus poussées à l'intérieur du cerveau révèlent ensuite à l'opérateur toute la complexité de cet organe (*figure 5*). Plusieurs générations de savants, aidés de dessinateurs et de graveurs, ont tenté d'en fixer la cartographie, car c'est au cœur de cette zone qu'ont été enregistrés les acquis les plus notables de l'anatomie cérébrale à l'Époque moderne.

⁸ Claude Le Cat, *Traité de l'existence, de la nature et des propriétés du fluide des nerfs et principalement de son action dans le mouvement musculaire*, Berlin, 1765, p. 25.



Le corps calleux a plus de consistance que le reste du cerveau. Il forme une voute et présente une structure fibreuse, considérée comme de nature nerveuse. Selon Raphaël Sabatier, ces fibres ne devraient pas se croiser entre elles ; les observations du Suisse Albrecht von Haller, elles, mettent en évidence une connexion transversale qui les ferait communiquer d'un hémisphère à l'autre. Sous le corps calleux, *septum lucidum*, plexus choroïde, voûte à trois piliers, corps cannelés, cavités digitales, corne d'Amon, glande pinéale – et une foule d'autres microstructures à la nomenclature fluctuante – se révèlent progressivement aux anatomistes et soulèvent plus de questions qu'elles n'en résolvent. D'autant que certaines données, longtemps considérées comme parfaitement établies, pouvaient se trouver remises en cause par une étude anatomique centrée sur l'homme, et non pas, comme c'était le cas au temps de Galien, sur les mammifères supérieurs. Ainsi en est-il du « rets admirable », dont – nous y reviendrons – la fonction était tout sauf secondaire dans la physiologie ancienne. L'article qui lui est consacré dans *l'Encyclopédie* montre le degré de perplexité du monde savant à son sujet :

Petit plexus ou lacis de vaisseaux qui entoure la glande pituitaire [...].

Le rets admirable est très apparent dans les brutes mais il n'existe point dans l'homme, ou il est si petit qu'on doute de son existence.

Willis dit que ce lacis est composé d'artères, de veines et de fibres nerveuses.

Vieussens assure qu'il n'est fait que d'artères ; et d'autres, d'artères et de petites veines. Il avance avec plusieurs autres anatomistes, qu'il n'y a point de rets admirable dans l'homme, dans le cheval, dans le chien, mais qu'on le trouve dans le veau, dans la brebis, dans la chèvre.

Il a été décrit par Galien, qui l'ayant trouvé dans plusieurs animaux qu'il a disséqués, a cru qu'il existait aussi dans l'homme ; mais celui-ci n'en a point. Il est vrai seulement qu'aux côtés de la

glande pituitaire, où ils disent qu'il y est, on observe que les artères carotides y font une double flexion...⁹

À supposer que chacun de ces composants soit bien identifié, quelle fonction lui attribuer à l'intérieur d'un organe dont la complexité semble s'accroître et même se démultiplier au fur et à mesure des découvertes ?

Pour apporter des réponses à ces interrogations, il fallait se pencher sur les nerfs qui convergent vers l'encéphale.

Leurs grandes ramifications, prenant leurs racines dans le cerveau, le cervelet ainsi que la moelle épinière, ont été mises en évidence pendant l'Antiquité. Les médecins médiévaux y ont eu accès grâce à un traité de Galien qui en a dressé la liste¹⁰. Chaque paire se divise ensuite, jusqu'à s'immiscer dans la moindre partie du corps. Les gravures de la *Fabrica* de Vésale en donnent une représentation figurée qui en suit le cours sur de longues distances et révèle un réseau d'ampleur et de structure comparables à ceux des artères et des veines (figure 6).



⁹ Louis de Jaucourt, « Rets », in Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (t. 14, p. 222), cité d’après la mise en ligne de l’University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2011 Edition), Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

¹⁰ On pourra consulter la récente édition d’Ivan Garofalo et Armelle Debru (éd.), Galien, *L’Anatomie des nerfs. L’anatomie des veines et des artères*, Belles Lettres, Paris, 2008.

En fait, c'est aux deux extrémités des nerfs que la capacité des médecins à étayer de manière incontestable la conception qu'ils se faisaient de leur fonction sensorimotrice trouvait ses limites.

Aux certitudes des traditionnalistes longtemps majoritaires, les « novateurs » du XVII^e siècle, qui, dans le sillage de Harvey, de Galilée ou de Descartes, n'adhèrent plus aveuglément aux théories des anciens, ont conscience de se heurter aux limites des potentialités heuristiques de la dissection, telle qu'elle s'effectue dans les conditions matérielles et techniques de leur temps. Invité à exposer ses vues sur l'anatomie du cerveau devant une assemblée de médecins français réunis autour de Thévenot, le Danois Sténon se montre d'une extrême prudence. L'homme de l'art se trouve vite dans l'impasse. Et cela de quelque manière qu'il procède pour guider son scalpel :

Si la substance du cerveau nous est peu connue, la vraie manière de le disséquer ne l'est pas davantage.

Je ne parle pas de celle qui nous coupe le cerveau en lamelle ; il y a longtemps qu'on a reconnu qu'elle ne donne pas grand éclaircissement à l'anatomie.

L'autre dissection qui se fait en développant les replis, est un peu plus artiste ; mais elle ne nous montre que le dehors de ce que nous voulons savoir, et cela encore fort imparfaitement.

La troisième, qui ajoute au développement des replis une séparation du corps gris d'avec la substance blanche, passe un peu plus outre ; elle ne pénètre point toutefois plus avant que jusqu'à la surface de la moelle.

Pour moi, je retiens que la vraie dissection serait de continuer les filets des nerfs au travers de la substance du cerveau, pour voir par où ils passent et où ils aboutissent. Il est vrai que cette manière est pleine de tant de difficultés, que je ne sais si on oserait jamais espérer d'en venir à bout.¹¹

La principale difficulté est donc de ne pouvoir suivre avec précision la manière dont le cerveau (ou ses prolongements dans le cervelet et la moelle épinière) est pénétré par les nerfs. À un certain stade de l'observation, ces derniers semblent comme se fondre dans la masse indistincte de la matière blanche tout en trouvant leur origine dans la substance corticale. Les médecins les plus avisés postulent qu'il se passe là des opérations aussi mystérieuses que décisives pour les multiples fonctions qu'assume cet organe. En quoi consistent-elles ? Sténon, le scrupuleux Sténon, rechigne à aller plus avant, sachant que d'autres n'auront pas de semblables préventions à l'égard des hypothèses hasardeuses :

Vous voyez sur la surface des diversités qui méritent de l'admiration ; mais quand vous venez à pénétrer jusqu'au-dedans, vous n'y voyez goutte ; tout ce que vous pouvez dire, c'est qu'il y a deux substances différentes, l'une grisâtre et l'autre blanche ; que la blanche est continue aux nerfs qui se distribuent dans tout le corps ; que la grisâtre sert en quelques endroits comme d'écorce pour la substance blanche et qu'en d'autres, elle sépare les filaments blancs les uns des autres.

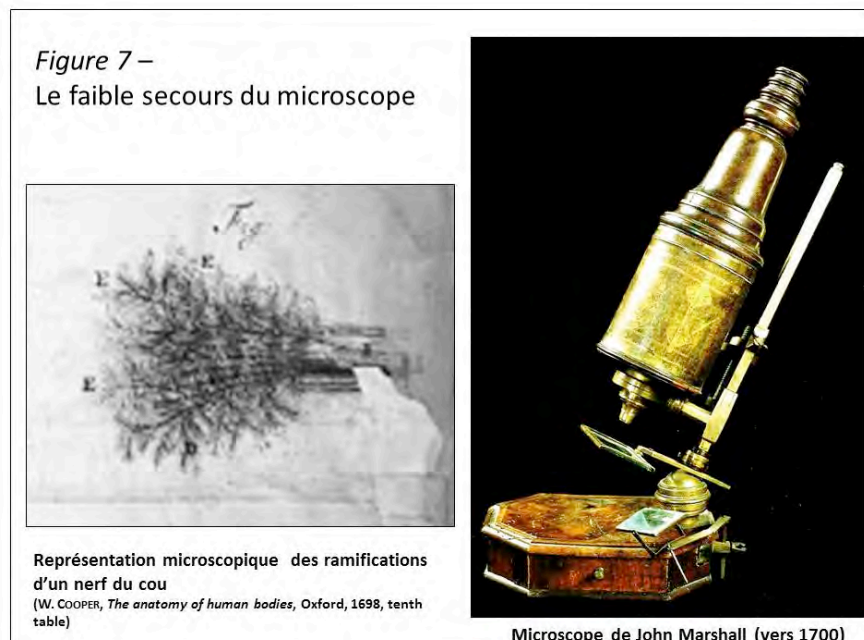
Si on vous demande, Messieurs, ce que c'est que ces substances, de quelle manière les nerfs se joignent dans la substance blanche, jusqu'où les extrémités des nerfs y avancent, c'est là où

¹¹ *Discours de Monsieur Sténon sur l'anatomie du cerveau à Messieurs de l'assemblée qui se fait chez Monsieur Thévenot*, Paris, 1669, p. 9.

l'on doit avouer son ignorance si l'on ne veut augmenter le nombre de ceux qui préfèrent l'admiration du public à la bonne foi. Car, de dire que la substance blanche n'est qu'un corps uniforme, comme serait de la cire, où il n'y a point d'artifice caché, ce serait avoir un sentiment trop bas du plus beau chef-d'œuvre de la nature. Nous sommes assurés que partout où il y a des fibres dans le corps, partout elles observent une certaine conduite entre elles, plus ou moins composée, selon les opérations auxquelles elles sont destinées. [...] Nous admirons l'artifice des fibres dans chaque muscle ; combien les devons-nous admirer davantage dans le cerveau, où ces fibres renfermées dans un si petit espace font chacune leur opération, sans confusion et sans désordre.¹²

Certes, non sans s'être heurté à la réticence du monde médical pendant le second tiers du XVII^e siècle, le microscope a donné au savant un nouveau moyen pour pallier les carences de sa vue. Toutefois, les tentatives qui ont été faites avec des instruments dont la résolution demeurait faible n'ont pas réglé fondamentalement le problème¹³. Elles ont simplement déplacé le seuil où le cours des nerfs finissait par échapper au regard de l'observateur. À l'une comme à l'autre des extrémités de ces fibres, les efforts de Pierre Brisseau, médecin major des hôpitaux du roi, ou de William Cooper (*figure 7*) se sont avérés, au bout du compte, décevants :

Le microscope peut faire voir cette continuité des fibres dans les nerfs, dans leurs plexus, dans leurs ganglions, dans l'épine, dans la moelle allongée, et quoiqu'on ne la puisse suivre dans le corps calleux à cause de leur délicatesse et de leur entrelacement, il est à croire qu'elle y est la même et qu'elle n'a point d'interruption depuis la glande jusqu'à l'extrémité du moindre nerf.¹⁴



¹² *Ibid.*, p. 3-5.

¹³ Pour donner un ordre d'idée, le microscope mis au point par l'Anglais John Marshall en 1693 (*figure 7*) permettait de grossir 1500 fois l'objet observé, ce qui constituait un important progrès par rapport aux instruments antérieurs.

¹⁴ Pierre Brisseau, *Traité des mouvemens sympathiques*, Mons 1692, p. 6.

Quatre décennies plus tard, Tissot, le célèbre médecin de Lausanne, en témoignant des progrès de l'observation microscopique, n'affiche pas plus d'optimisme quant à la possibilité de pouvoir un jour se faire une idée exacte de la nature des nerfs :

Chacun de ces filets vu au microscope se divise en un grand nombre d'autres ; l'on n'a point encore trouvé les bornes de cette division, et il est démontré par un calcul aisé que chaque fibre de la rétine, qui n'est que le nerf optique de l'homme développé en membrane, au lieu d'être enveloppé en cylindre, ne peut pas avoir la 32 400 partie d'un cheveu du diamètre ; et dans un petit animal, elle est 1 166 400 fois plus petite que ce même cheveu.

Aussi, tous les physiologistes, d'après Leeuwenhoek, qui le premier a développé cette subdivision des filets nerveux, désespèrent que jamais on parvienne aux dernières divisions.¹⁵

Les nerfs dans la physiologie ancienne : des vaisseaux qui transportent l'esprit animal

En dépit de ses avancées, l'anatomie, même aidée du microscope, n'a ainsi apporté aux médecins de l'Ancien régime aucune certitude empirique pouvant étayer – ou renverser – la théorie qui depuis l'Antiquité semblait la mieux à même de rendre compte des fonctions des nerfs.

Je limiterai ici mon propos à l'étude de la fonction sensorimotrice. Celle-ci est en effet reconnue par les savants comme commune au règne animal et à l'espèce humaine. Elle ne fait donc pas appel à d'autres facteurs que physiologiques. Ce qui n'est pas le cas des facultés « intellectives », considérées alors, pour des raisons tant scientifiques que religieuses, comme le propre de l'homme et potentiellement liées à une âme immatérielle. Et si le mot « esprit » peut aujourd'hui prêter à confusion, pour aucun des médecins qui l'emploient en ces temps¹⁶, il ne s'agit d'autre chose que d'un fluide naturel dont l'origine se trouve dans l'organisme.

Dans la physiologie ancienne, artères et veines déversent leurs contenus respectifs dans le cerveau, mais seules les artères sont connectées avec une troisième catégorie de vaisseaux, les nerfs, en concourant ainsi à la formation de l'esprit animal. Le sang, transporté *via* les veines, serait trop lourd et trop épais pour être sublimé en ce dernier, alors que l'« esprit vital » artériel, mélange subtil et léger, composé principalement d'air, de chaleur vitale et d'un peu de sang, aurait toutes les qualités pour cela :

¹⁵ Samuel Auguste Tissot, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, Avignon, 1800, t. 1, p. 255 (1^{ère} édition : Lausanne, 1780).

¹⁶ Rappelons qu'« esprit » dérive du latin *spiritus*, le *pneuma* (souffle) des stoïciens, récupéré par la médecine galénique. On prendra également garde que le mot « âme » (*anima/animus*) renvoie étymologiquement aussi bien à la faculté de se mouvoir qu'à celle de penser. Si certains médecins anciens – comme Galien, qui se sépare d'Aristote mais que suivront les chrétiens pour des raisons théologiques évidentes – considèrent que l'âme « intellectuelle » est éternelle, tout le monde s'accorde pour admettre que les deux autres âmes – la « végétative » (source des fonctions vitales élémentaires) et l'« animale » (liée aux activités sensorimotrices) – sont purement matérielles et périssent avec le corps.

Le cerveau, qui est d'une nature froide et d'une consistance molle, devant bien plutôt être nourri d'un sang artériel, chaud et subtil, que du sang des veines, qui, étant fort épais, aurait beaucoup de peine à passer au travers de sa substance.¹⁷

La mise en relation des deux systèmes s'effectuerait depuis la partie basse du cerveau où confluent les artères carotides en formant – pensait-on – l'entrelacs du « rets admirable » :

Nature a produit et bâti une division d'artères en petits filets entrelacés ensemble en diverse forme, passant l'un par-dessus l'autre, par plusieurs fois se coupant et divisant, maintenant en une sorte, maintenant en autre, avec plusieurs circonvolutions et entortillures, comme un petit labyrinthe, faisant une merveilleuse texture en manière de filet ou rets. Et pour cette cause a été appelé des anciens rets admirable, et a été ainsi fait afin que l'esprit y fasse plus longue demeure pour y être mieux agité et élaboré, subtilisé et mis en extrême perfection...¹⁸

Bref, par un processus purement conjecturel que nul médecin n'a pu véritablement vérifier, l'on admet que les parties les plus légères, les plus déliées, de l'esprit vital se trouveraient comme filtrées et transformées en esprit animal :

Le premier des instruments, c'est l'esprit animal, premièrement fait et engendré de l'esprit vital qui est porté et élevé dedans le rets admirable par les artères du cerveau et puis en après changé et converti en esprit animal par la vertu et la force naturelle du cerveau dedans l'autre rets interne du cerveau, qui est nommé le second ; là, brillant et doué d'une nouvelle forme, espèce et dignité, il acquiert les vertus et les facultés de l'âme sensitive et, par cette splendeur et cet éclat, il se prépare et se dispose à faire toutes ses fonctions et ses actions, les ventricules et les conduits internes du cerveau sont remplis de celui-ci, d'où comme une fontaine abondante il s'écoule par les conduits et petits canaux des nerfs dans les organes ou les instruments des sens et dedans les muscles moteurs.¹⁹

Les ventricules du cerveau auraient alors deux fonctions. Riolan rappelle ainsi que « les ventricules antérieurs et supérieurs du cerveau sont les réservoirs des esprits »²⁰. Ce qui les distingue des ventricules inférieurs :

Du concours de ces deux ventricules [...] il se forme un conduit ou canal, qui fait le troisième ventricule, vers le bas duquel on trouve un trou qui va dedans l'égout ou la coane, pour rejeter dans le gosier, vers le palais, la sérosité pituiteuse qui pourrait nuire au cerveau.²¹

¹⁷ Jean Riolan, *Manuel anatomique et pathologique*, Paris, 1661, p. 383.

¹⁸ Ambroise Paré, *Anatomie universelle du corps humain*, *op. cit.*, p. CXLIX.

¹⁹ Jean Fernel, *La Medicina* (Paris, 1554), cité d'après la réédition récente : *La Physiologie*, traduction française de Charles de Saint-Germain (1660), Fayard, Corpus des œuvres philosophiques en langue française, Paris, 2001, p. 510-511.

²⁰ Jean Riolan, *Manuel anatomique et pathologique*, *op. cit.*, p. 389-390.

²¹ *Ibid.*, p. 385-386. La pituite, l'une des quatre humeurs fondamentales de la médecine ancienne, trouve ainsi son origine dans le cerveau. Elle s'écoulerait principalement du ventricule inférieur vers le palais et la gorge.

La pesanteur est un facteur explicatif majeur : déjà, à sa sortie du cœur par l'aorte, l'esprit vital en subit les effets. Les particules les plus lourdes sont attirées vers le bas, les plus légères vers les carotides et la tête²². Du rets admirable aux « glandes » du cortex, la sublimation se poursuit en évacuant les « excréments », trop graves, qui s'écoulent vers le ventricule inférieur. L'esprit animal, ainsi formé et épuré jusqu'à devenir imperceptible pour l'observateur, devient propre à faire son œuvre dans les tuyaux minuscules des nerfs.

Il faudrait de longues pages pour traiter de la nature précise de cet esprit animal. Les médecins se sont perdus en conjectures à son sujet. S'agit-il d'une substance « aquatique », « aérée », « ignée », « éthérée », « séreuse », « albumineuse », « huileuse », « vineuse », « sulfureuse », ou – pourquoi pas – « électrique » (l'électrothérapie est en vogue dans la seconde moitié du siècle des Lumières), voire « lumineuse » ? Chacun y va de son explication, que réfute avec passion d'autres savants ; lesquels, à leur tour, ne se montrent guère plus persuasifs en exposant leurs propres hypothèses²³ ! Contentons-nous ici d'un constat : en dépit de leurs divergences, les tenants du paradigme spirituel s'accordent sur le fait que l'esprit trouve son origine dans le cerveau et est ensuite propulsé dans les fins canaux des fibres nerveuses jusque dans les plus infimes parties de l'organisme. Pour cela, cette substance doit jouir de propriétés particulières, en regard des effets constatés empiriquement ou expérimentalement. Haller, qui a pratiqué de nombreuses expériences sur des animaux pour étudier l'irritabilité et la sensibilité²⁴, en dresse un inventaire précis :

Ce liquide invisible et impalpable doit avoir des attributs, sans lesquels il ne saurait s'acquitter de sa fonction. Il doit être extrêmement subtil, puisqu'il a des canaux de la plus grande finesse à parcourir : extrêmement mobile, puisqu'il va dans le moment même animer un muscle éloigné [...].

Le *fluide nerveux* doit avoir une force suffisante pour servir d'un puissant stimulus à la fibre musculaire, dont la contraction suit sans intervalle l'affluence de ce *fluide*. Malgré sa mobilité et sa vitesse, il doit être attaché aux nerfs et ne pas les abandonner, ni se répandre dans la cellulose qui enveloppe le nerf.²⁵

Selon quel mécanisme cerveau et nerfs agissent-ils de concert, étant acquis, comme on disait alors, qu'ils sont « les organes du sentiment et du mouvement » ?

En remarquant que les nerfs transmettent des informations – visuelles, auditives, tactiles, olfactives ou gustatives – au cerveau et que celles-ci provoquent – volontairement

Elle pourrait également être évacuée directement à partir des ventricules supérieurs vers le nez. La santé, reposant sur le maintien de l'équilibre humoral, toute perturbation, qualitative comme quantitative, affectant la pituite aurait des conséquences pathologiques : qui n'a jamais eu de « rhume de cerveau » avec abondance d'écoulement nasal ? Dans les années 1960, le slogan d'une célèbre marque d'analgésique ne proclamait-il pas encore : « Aspro dégage le cerveau » ?

²² Rappelons que dans la physique ancienne le « grave » et le « léger » sont des « qualités » antagoniques de la matière. Par « un mouvement naturel », l'air et le feu, éléments légers, rejoignent leurs « lieux propres » respectifs en s'élevant ; l'eau et la terre, étant des « graves », retrouvent le leur en tombant.

²³ De bons exemples de ces controverses dans Claude Le Cat, *Traité de l'existence*, op. cit., p. 25 et suivantes et dans Samuel Auguste Tissot, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, op. cit., p. 315 et s.

²⁴ Voir notamment Albrecht von Haller, *Mémoires sur la nature sensible et irritable des parties du corps animal*, Lausanne, 1756-1760, 4 t.

²⁵ Albrecht von Haller, « Fluide nerveux », in Charles-Joseph Panckoucke, Jean-Baptiste Robinet, *Supplément à l'Encyclopédie*, Amsterdam, t. 3, 1776, p. 57.

ou non – une réaction dans divers muscles, le schéma explicatif doit rendre compte d'un double déplacement de l'esprit animal : de la partie stimulée vers le cerveau et de ce dernier dans différentes directions du corps²⁶.

De manière logique – car l'explication demeure strictement spéculative – cela suppose que ce fluide puisse se mouvoir d'une extrémité à l'autre de la fibre nerveuse rapidement et sans encombre. Il convient pour cela d'écarter plusieurs erreurs dans lesquelles sont tombés certains médecins. La première serait de confondre le nerf, tel qu'il apparaît à sa sortie du cerveau ou de la moelle, avec le faisceau de fibres microscopiques qui le composent. Étant donné que la plus infime partie du corps possède une sensibilité – un « sentiment » – propre, l'on doit admettre que chaque fibre joue un rôle spécifique, indépendamment de celles qui sont rassemblées dans la même gaine qu'elle. La seconde serait de croire en l'existence d'anastomoses entre ces fibres, notamment aux endroits où elles se rassemblent en plexus. Pierre Brisseau est formel sur ces deux points et en donne la justification :

Cette liqueur s'appelle esprit animal et le canal excrétoire s'appelle nerf, ou plutôt fibre nerveuse, parce qu'il en entre toujours plusieurs dans la composition du moindre nerf. Ces fibres partent toutes de la circonférence du cerveau vers son centre, ou par leur assemblage elles forment le corps calleux, et ensuite la moelle allongée, puis enfin des nerfs qui sont autant de paquets d'un certain nombre de ces fibres enveloppées de la production des deux membranes du cerveau.

Mon sentiment est que toutes ces fibres se croisent et s'entrelacent différemment dans le corps calleux sans s'y confondre, c'est-à-dire qu'elles gardent toujours la continuité de leur canal depuis la glande jusqu'à l'extrémité du moindre nerf, et que la liqueur contenue dans une fibre n'entre jamais dans l'autre.²⁷

La faculté sensitive a une double fonction. La première, dite « externe », repose sur la perception par la fibre nerveuse de la stimulation provoquée par un objet particulier – fût-ce de la lumière ou du son. Cette information – « image » ou « espèce » (*species*) – est transmise instantanément au cerveau, le long du canal nerveux et par l'entremise de l'esprit

²⁶ Le même conduit nerveux assure ces deux fonctions. Le médecin d'Henri IV, André Du Laurens, est très clair sur ce point : « Un même nerf est doué de la faculté de sentir et de mouvoir. Mais il sera tantôt au sentiment et tantôt au mouvement » (*Toutes les œuvres de M. André Du Laurens*, traduites en français par Théophile Gelée, Paris, 1631, p. 96 r°).

²⁷ Pierre Brisseau, *Traité des mouvements sympathiques*, *op. cit.*, p. 4. Ce que Brisseau affirme à propos du corps calleux vaut également pour les nodules nerveux que les dissections ont mis en évidence en différentes parties du corps. Des anastomoses en leur sein provoqueraient des divarications qui empêcheraient l'esprit de suivre un cours unique et le propulseraient dans diverses directions. Un tel schéma serait incompatible avec la fonction sensorimotrice que chaque fibre est censée accomplir en un endroit bien particulier de l'organisme : Les fibres « qui se sont séparées dans la distribution des nerfs peuvent bien se rejoindre encore dans leur chemin et même s'entortiller ensemble pour former des ganglions, plexus, ou lacis ; mais je tiens que jamais elles ne se communiquent ni ne s'anastomosent. Lorsque plusieurs nerfs se rejoignent en un, il n'y a que leur enveloppe qui s'anastomose, et lorsqu'un se divise en plusieurs rameaux, ce ne sont point ses fibres en particulier qui se divisent, la division n'est que dans leur enveloppe » ; *Ibid.*, p. 5. Toutefois, Haller objectera à cette vue trop tranchée : « Y a-t-il des anastomoses entre les nerfs ? Il y a des phénomènes qui semblent le supposer. On a vu, et les observations sont nombreuses, qu'un nerf retranché avait causé la paralysie d'une main, d'un doigt. Au bout d'un certain temps assez considérable à la vérité, le mouvement est revenu » (Albrecht von Haller, « Fluide, nerveux », *op. cit.*, p. 58).

animal. Entre alors en jeu la seconde fonction, dite interne. Fonction d'identification de l'objet concerné :

Les philosophes l'appellent *sens premier et sens commun*, lequel juge de toutes les différences des objets. Car étant assis en la substance du cerveau comme un siège judicial, il contemple les espèces des choses qui lui sont portées par les sens externes, et discerne le doux de l'amer, le blanc d'avec le noir...²⁸

Le processus s'achève lorsqu'interviennent les facultés animales dites, « princesses » ou « nobles » :

Les facultés princesses suivent cette faculté sensitive interne de près ; et premièrement l'imagination, laquelle conçoit, appréhende et retient les mêmes espèces que le sens commun, mais plus pures et séparées de la communion et présence de la matière, afin que les objets qui émouvaient les sens, s'étant écoulés, leurs vestiges et semblances puissent néanmoins subsister en nous quelques temps. Nous appelons cette conception et appréhension des images, et espèces des objets sensibles, *phantasme et imagination*. C'est par le moyen d'icelle que la faculté intelligente, c'est-à-dire la raison, est réveillée et incitée à contempler les idées des choses universelles ; lesquelles finalement, elle baille à la mémoire, comme à la gardienne de toutes les notions.²⁹

Laissons de côté l'examen de ces facultés princesses qui renvoient à la complexe question de l'âme intellectuelle. Contentons-nous de signaler qu'elles interviennent – consciemment ou non – comme point de départ de l'activité motrice des nerfs et de l'esprit animal. C'est en effet à l'initiative du cerveau que l'esprit animal est envoyé dans un tout petit nombre de vaisseaux nerveux qui, de manière très précise, conduisent vers le (ou les) muscle(s) chargé(s) d'accomplir le mouvement déterminé par la volonté³⁰.

Comment s'opère ensuite la liaison nerf/muscle ?

Les nerfs pénètrent les tendons et les muscles. C'est à eux que l'on doit attribuer la structure fibreuse du muscle qui, par ailleurs, est composé de « chair » et reçoit les apports de veines et d'artères. Si l'on s'en tient à la physiologie galénique traditionnelle, telle que l'expose, par exemple Du Laurens, c'est par la vertu propre – une de ces fameuses « facultés » du finalisme de Galien – de l'esprit animal que le muscle se met en mouvement :

Le cerveau commande, le nerf porte le commandement, et le muscle obéit ; le cerveau raisonne sur l'objet appétible, pour savoir s'il est utile ou dommageable, et s'il doit être poursuivi ou fui : d'ici procède le commencement du mouvement ; le nerf, porteur des esprits,

²⁸ Du Laurens, *Toutes les œuvres de M. André Du Laurens, op. cit.*, p. 338.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ La notion de « mouvement volontaire » inclut les actions inconscientes, comme les mouvements réalisés pendant le sommeil ou les réflexes : « La volonté est double, l'une se fait avec élection et choix, et l'autre qui se fait de l'instinct : la première reluit en ceux qui veillent, et l'autre en ceux qui dorment ou qui font quelque chose sans y être ententifs » (*Ibid.*, p. 111 v°). Dans l'un comme dans l'autre cas, c'est le cerveau qui lance le commandement de l'action.

porte la faculté de mouvoir, et le muscle, éclairé des rayons des esprits se retire aussitôt et meut immédiatement la partie en diverses façons selon le commandement de la volonté.³¹

Le recours à la « faculté animale » permet ainsi de se passer d'une quelconque explication d'ordre mécanique. En revanche, lorsque le muscle se relâche, aucune faculté n'agissant, c'est à un phénomène purement physique que l'on fait appel pour expliquer le mouvement qui ramène le muscle dans sa position initiale : « la faculté le lève en haut, et la pesanteur le déprime en bas »³².

Récupération du paradigme spirituel par le courant iatromécaniste

Le « nouvel esprit scientifique » qui, non sans conflits, s'installe au début du XVII^e siècle et l'emporte vers la fin de celui-ci, porte un coup fatal à de nombreuses théories que les savants avaient empruntées aux Grecs. De Galilée à Newton, la physique et l'astronomie se sont trouvées aux avant-postes du combat des « novateurs ». De leur côté, Bacon et Descartes ont renversé les antiques paradigmes philosophiques sur lesquels reposait la science du passé. À l'aube du Siècle des Lumières, Aristote et Ptolémée – qui dominaient de leur haute stature la pensée occidentale – sont tombés de leur piédestal. Et s'ils trouvent encore grâce au sein de quelques universités ou auprès de la hiérarchie de l'Église, il n'est, dans la « République des Lettres », plus un citoyen digne de ce nom qui s'aviserait de mettre ses travaux sous leur protection.

La situation de la médecine, en regard de cette entrée de la science occidentale dans la modernité, est rien moins qu'ambiguë. D'abord parce que sous ce vocable, l'on entend aussi bien l'« art » de guérir – qui ne peut être rangé parmi les sciences – qu'un ensemble de disciplines théoriques – donc à vocation scientifique – qui sont loin de former un tout homogène. Certes, des qualificatifs commodes – hippocratique, galénique, humorale – donnent à l'anatomie, à la physiologie, à la pathologie et à la thérapeutique, un semblant d'unité doctrinale, mais lorsqu'on se donne la peine de rechercher ce qui les rattache vraiment l'une à l'autre, leurs liens s'avèrent bien fragiles. Le polymorphisme de la médecine, la relative autonomie de chacune de ses composantes, tout comme la nécessité – toute pratique – de répondre aux attentes quotidiennes des malades, ont créé un contexte complexe, peu compatible avec les oppositions épistémologiques binaires que sous-entendent des notions comme : « révolution scientifique » ou « querelle des anciens et des modernes »...³³

Le sort réservé au système cérébro-nerveux traditionnel au cours de cette période, offre une bonne illustration des atteroiements du monde médical, tenté de quitter le port rassurant du galénisme, mais en mal de cap bien déterminé pour voguer en toute quiétude au grand large de la modernité.

³¹ *Ibid.*, p. 112 r°. Alors que Du Laurens ne semble pas chercher une cause matérielle au phénomène, d'autres, comme Fernel, pensent que l'esprit pénètre les fibres musculaires pour les gonfler (voir *supra*, note 19).

³² *Ibid.*, p.113 r°.

³³ Ces notions ne sont pas dépourvues de pertinence quand on parle de « révolution astronomique » ou quand on évoque le rejet de l'autorité et de la supériorité des anciens dans les sciences, la philosophie, les arts ou la littérature. Ce qui est en jeu, ici, c'est la tentation de constituer, à partir d'un tel schéma, un paradigme qui s'imposerait *a priori* à tous les champs de la vie intellectuelle – la médecine, notamment, pour la partie qui nous intéresse.

Ainsi, alors que se fissure de toutes parts le socle millénaire, le schéma qui a été décrit ci-dessus continue-t-il, moyennant quelques retouches, à jouir d'une large faveur dans le monde médical.

Quelles sont les raisons d'une telle longévité ?

La principale tient au fait que la découverte – la seule peut-être qui mérite d'être considérée alors comme révolutionnaire –, à savoir la circulation sanguine, n'a guère eu de conséquences pour ce système. Les deux autres, en revanche, ont été totalement disqualifiées. La théorie ancienne faisait procéder le sang du foie et l'esprit vital du cœur droit. Elle supposait un déplacement à sens unique de ces deux fluides, depuis l'organe qui leur donnait naissance vers toutes les parties du corps. À l'exception de l'hypothétique passage d'une faible quantité de sang du ventricule droit vers le gauche, les deux systèmes fonctionnaient de manière indépendante. Harvey soutient – et surtout démontre expérimentalement – que veines et artères forment un seul système sanguin. Le cœur en est le moteur. Le sang s'en échappe et y retourne à l'issue d'un double processus circulatoire. Telle quelle, cette nouvelle théorie n'affecte que marginalement l'idée que l'on se faisait du système cérébro-nerveux. Il suffisait de considérer que les carotides apportent le sang artériel à la tête et que les jugulaires ramènent le sang veineux au cœur. De fait, les novateurs ont effectué le correctif sans considérer que cela renverserait le reste de l'édifice³⁴.

Feuilletons le traité d'anatomie de Dionis, à qui, pour contrer le conservatisme de la faculté et exposer la théorie harveyenne, Louis XIV avait ouvert le Jardin royal. De manière presque naturelle, l'on y lit que « le cerveau a un mouvement de diastole et de systole, de même que le cœur : quand il se dilate, il reçoit l'esprit vital des artères, et lorsqu'il se resserre, il pousse l'esprit animal dans les nerfs »³⁵. Ailleurs, on trouve que le sang qui n'a pu être employé dans le cerveau est recueilli avant d'être « versé dans les veines jugulaires, qui le reportent au cœur, afin de circuler derechef »³⁶. Le cerveau se trouve ainsi, en regard de l'esprit animal, en position analogue à celle du cœur vis-à-vis du sang. La comparaison entre les deux viscères, loin de fragiliser l'ancien système, le renforce à partir de considérations inspirées par le nouvel esprit scientifique :

La tête est située au lieu le plus élevé du corps, afin que le cerveau qui doit envoyer un suc animal à toutes les parties par le moyen des nerfs, le puisse faire commodément de haut en bas, parce qu'étant une substance peu solide, et nullement capable de forte impulsion, il lui aurait été impossible de le faire autrement ; en quoi il diffère du cœur, qui pousse sans peine le sang artériel jusqu'au sommet de la tête, parce qu'il est au contraire d'une substance solide et ferme, et qu'il a des fibres très fortes.³⁷

³⁴ Un certain nombre de médecins se sont cependant demandé si on ne pouvait pas envisager une « circulation de l'esprit » semblable en tout point à celle du sang. Ils ont cherché quel mécanisme ferait revenir l'esprit animal au cerveau afin de le réapprovisionner. Ils pensaient que sa production à partir du sang artériel était trop lente pour compenser sa consommation dans les muscles lors de mouvements violents et répétés. Voir, par exemple, Pierre Brisseau, *Traité des mouvements sympathiques*, op. cit., p. 129 et s.

³⁵ Pierre Dionis, *L'Anatomie de l'homme suivant la circulation du sang, et les dernières découvertes démontrées au Jardin royal*, Paris, 1690, p. 381.

³⁶ *Ibid.*, p. 378.

³⁷ *Ibid.*, p. 368-369.

Le recours aux mystérieuses et occultes « facultés » galéniques était également de nature à heurter les sensibilités rationalistes, de plus en plus tournées vers les paradigmes mécanistes. Là encore, l'obstacle était aisément franchissable. D'autant que les médecins disposaient d'un allié de poids en la personne de Descartes. Passionné de médecine, le philosophe a réalisé tout au long de sa vie des recherches qui ont été publiées après sa mort en 1650. Et même si sur certains points (le rôle de la glande pinéale comme siège de l'âme, le fonctionnement du cœur comme chaudière et non comme muscle...) ses conceptions soulevaient des réserves parmi les spécialistes, sur la question des activités sensorimotrices, il présentait un point de vue mécaniste qui, tout en reprenant l'essentiel de la conception ancienne, lui donnait un contenu propre à rencontrer l'adhésion des novateurs.

De fait, Descartes gauchit cette dernière. Il conserve les « esprits animaux » (en préférant utiliser le pluriel). Il les fait procéder du sang artériel dont les particules sont triées en fonction de leur taille. Les plus « grossières » sont ainsi ralenties dans les lacis du rets admirable au profit des plus petites qui s'en trouvent accélérées. Comme – pour lui – la chaleur est une manifestation de l'agitation des composants de la matière, les plus ténues d'entre elles en viennent à produire « un certain vent très subtil, où plutôt une flamme très vive et très pure, qu'on nomme les *esprits animaux* »³⁸.

Avec un grand luxe de détails – qui faisaient défaut aux traités médicaux – le philosophe s'attache à décrire, étape par étape, l'ensemble des mécanismes qui entrent en jeu. Pour les résumer, il use d'une métaphore propre à les rendre concrets et plausibles, celle des « grottes et [...] fontaines qui sont aux jardins de nos rois » :

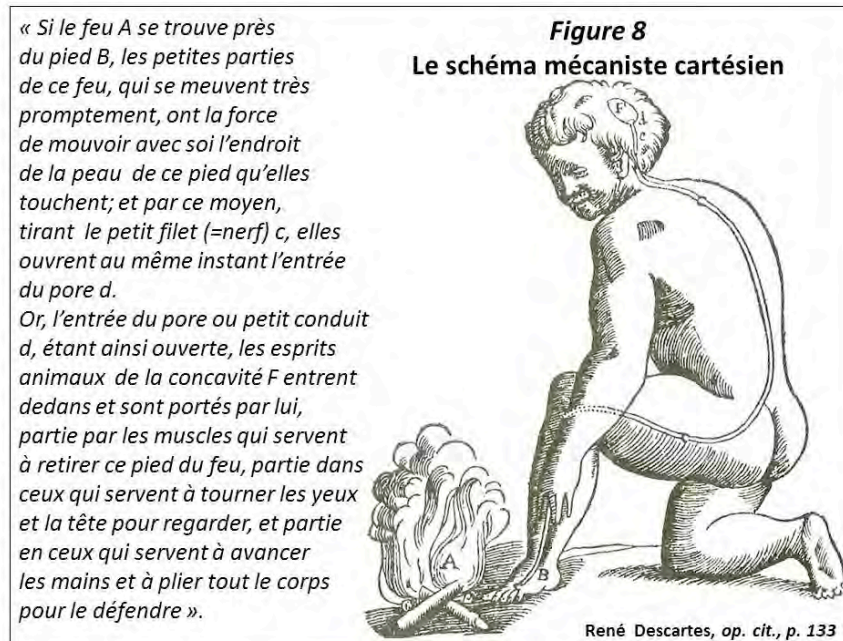
Véritablement, l'on peut fort bien comparer les nerfs de la machine que je vous décris, aux tuyaux des machines de ces fontaines ; ses muscles et ses tendons, aux autres divers engins et ressorts qui servent à les mouvoir ; ses esprits animaux, à l'eau qui les remue, dont le cœur est la source et les concavités du cerveau sont les regards. [...] Les objets extérieurs, qui par leur seule présence agissent contre les organes de ces sens, et qui par ce moyen la déterminent à se mouvoir en plusieurs diverses façons, selon que les parties de son cerveau sont disposées, sont comme des étrangers qui, entrant dans quelques-unes des grottes de ces fontaines, causent eux-mêmes sans y penser les mouvements qui s'y font en leur présence ; car ils n'y peuvent entrer qu'en marchant sur certains carreaux tellement disposés, que, par exemple, ils s'approchent d'une Diane qui se baigne, ils la feront cacher dans les roseaux, [...] selon le caprice des ingénieurs qui l'ont faite. Et enfin, quand l'*âme raisonnable* sera en cette machine, elle y aura son siège principal dans le cerveau, et sera là comme le fontainier, qui doit être dans les regards où se vont rendre tous les tuyaux de ces machines, quand il veut exciter, ou empêcher, ou changer en quelque façon leurs mouvements.³⁹

Volontaires (et donc commandés par l'âme raisonnable, immatérielle et logée dans la glande pinéale, d'où partiraient tous les conduits nerveux) ou involontaires (comme dans la *figure 8*), les activités sensorimotrices dépendent des nerfs, vaisseaux creux où se déplacent, dans un sens ou dans l'autre, les esprits animaux. Quant au mouvement musculaire proprement dit, il n'est que le produit de ce déplacement de fluide. Nerfs et fibres musculaires se prolongeant, les premiers insufflent leur contenu dans les seconds pour les

³⁸ « L'homme » (Leyde, 1667), in René Descartes, *Le Monde. L'homme*, Annie Bitbol-Hespériès et Jean-Pierre Verdet (éd.), Éditions du Seuil, 1996, p. 126.

³⁹ *Ibid.*

gonfler, car les esprits animaux « ont la force de changer la figure des muscles en qui les nerfs sont insérés, et par ce moyen de faire mouvoir tous les membres »⁴⁰.



L'engouement du monde savant pour le cartésianisme, en France, en Hollande, en Suède, en Italie et dans une partie de l'Allemagne, a favorisé la propagation de ces idées. Les cartésiens modérés mettaient en avant la reconnaissance de l'immortalité de l'âme humaine par le philosophe. Son mécanisme dualiste ne pouvait donc pas être considéré comme dangereux pour le christianisme. À l'inverse, les plus radicaux, ceux qui dérivèrent vers le matérialisme mécaniste et athée, considéraient qu'il n'y avait aucune raison de séparer ainsi le genre humain du reste du monde vivant. Au même titre que Descartes admettait le principe de l'« animal machine », ils avançaient la thèse de l'« homme machine ».

Dernière raison de la longévité de la théorie reposant sur l'esprit animal : la ruine du principe d'autorité au profit de pratiques expérimentales rigoureuses ne lui a pas causé de graves dommages. Mieux, cela lui a, de manière assez paradoxale, assuré une longue survie.

Certes, l'absence de preuve établissant de manière incontestable, tant la structure tubulaire des nerfs que l'existence du fluide baptisé esprit animal, a favorisé la recherche de théories de substitution. Celle qui s'est montrée la plus menaçante postule que les nerfs fonctionneraient comme des cordes tendues communiquant avec le cerveau en vibrant.

Cette théorie a des origines antiques⁴¹. Elle a retrouvé des sectateurs à la Renaissance en la personne du Piémontais Argenterius et du Montpelliérain Barthélemy Cabrol. Au XVII^e siècle, le Lorrain Charles Pison, un des premiers théoriciens de l'origine nerveuse de l'hystérie, la reprit à son compte mais, pas plus que par le passé, il ne reçut l'assentiment de la communauté médicale. Il en alla différemment au XVIII^e. Le Hollandais Govard Bidloo, les Français Alexis Littré et Daniel Sauvage, l'Anglais William Cowper, le Napolitain Ludovicus de Clarellis parmi d'autres revinrent à la charge avec plus de succès. Il faut dire que cette théorie vibratoire – qui renvoyait à la métaphore du clavecin et à ses résonances

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Je résume ici la présentation historique que fait Samuel Auguste Tissot, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, *op. cit.*, p. 199 et s.

harmoniques – fut bien accueillie par les philosophes matérialistes. Leur intérêt tenait moins à sa pertinence pour expliquer les activités sensorimotrices qu'à sa commodité pour rendre compte des phénomènes psychiques sans l'intervention d'une âme immatérielle. On la retrouve dans *l'Entretien entre d'Alembert et Diderot* comme dans *L'Homme machine* de La Mettrie. Au prix d'importantes retouches pour l'accorder avec le principe selon lequel l'âme agirait directement sur toutes les parties du corps, l'animisme de Georg Ernest Stahl s'en inspire également, en drainant derrière lui des savants allemands, anglais ou français.

Haller, qui a vivement combattu la théorie vibratoire des nerfs, en a synthétisé correctement les principaux caractères :

Depuis un siècle plusieurs auteurs ont cru que c'était en qualité de cordes élastiques, que l'impression des sens y excitait des oscillations ; que ces ébranlements portés jusqu'au cerveau, y produisaient le sentiment ; et que la volonté excitait à son tour des tremblements élastiques dans les cordes nerveuses, dont le mouvement des muscles était l'effet. Quand on a avancé cette hypothèse, on a cru que les nerfs étaient enveloppés dans une production de la dure-mère, élastique elle-même ; que ces cordes étaient tendues, et que rendues à elles-mêmes, elles se relâchaient, comme ferait une corde sonore ; on les a supposées susceptibles d'oscillation, et faites pour répondre par leur tremblement à l'impression de l'extrémité nerveuse étendue dans les organes des sens. Ce sont les adversaires des esprits animaux, et les auteurs de l'hypothèse animastique qui ont soutenu cette hypothèse.⁴²

En dépit de succès partiels enregistrés par ses adversaires, force est de constater que la conception ancienne d'un fluide subtil se déplaçant dans les canaux nerveux a bien tenu le choc, soutenue par des savants de renom, comme Le Cat, Haller ou Tissot ; lesquels n'ont pas hésité à monter aux créneaux pour la défendre. En fait, c'est plutôt sur sa périphérie que les remises en cause ont eu le plus de conséquences mais sans vraiment la toucher au cœur⁴³.

Newton, inspiré par ses travaux d'optique, imagine, par exemple, les nerfs remplis d'un « éther » qui communiquerait les vibrations perçues depuis le monde extérieur jusqu'au cerveau. Pour Willis, l'esprit vital arrive bien au muscle, mais il ne le pénètre pas pour le gonfler. Par un processus chimique, il provoquerait une sorte de déflagration – comparable à celle de la poudre à canon ! – qui, elle, banderait l'organe. Haller, à l'issue de nombreuses vivisections d'animaux⁴⁴, dissocie « sensibilité », propre aux nerfs, et « irritabilité » – autrement dit la contractibilité – propre aux muscles. Celle-ci ne devrait rien aux nerfs et au cerveau, comme en témoignent les mouvements qu'on observe sur des animaux décapités. Toutefois, le savant suisse ne nie pas l'action de l'esprit animal :

⁴² Albrecht von Haller, « Fluide nerveux », *op. cit.*, p. 56.

⁴³ Pour compléter cette partie, on peut toujours se référer aux précieuses pages rédigées par Georges Canguilhem pour *l'Histoire générale des sciences*, René Taton (dir.) (Paris, 1958). Voir la réédition du livre : « La science moderne de 1450 à 1800 », PUF-Quadrige, 1995, t. 2, p. 629 et s.

⁴⁴ Voir leur compte-rendu dans les *Mémoires sur la nature sensible et irritable des parties du corps animal*, *op. cit.*

La manière dont ce *fluide* concourt au mouvement musculaire, me paraît très simple ; il sert de stimulus qui augmente la force contractive, naturelle, celle même qu'on appelle *irritabilité*.⁴⁵

En contestant le fond de la thèse de Haller, Robert Whytt, un médecin de la prestigieuse école d'Édimbourg, soutient une théorie novatrice et féconde, qui rehausse, dans le même temps, la dignité de l'esprit animal. Si des animaux sans tête continuent de bouger, ce n'est pas parce que le muscle possède en lui la force de se mouvoir, mais parce que l'impulsion nerveuse provient de la moelle épinière, pas du cerveau !

La moelle épinière ne semble pas être uniquement une prolongation du cerveau et du cervelet ; mais il est probable qu'elle prépare un fluide nerveux par elle-même, et que c'est par cette raison que les mouvements vitaux et autres durent encore pendant plusieurs mois dans une tortue dont a coupé la tête.⁴⁶

De fait, en regard de ce que l'on sait du cerveau et des nerfs, la faiblesse de la théorie vibratoire est patente : la lecture des textes de Haller ou de Tissot est, de ce point de vue, très convaincante. Sur le terrain même où ses partisans ont engagé le combat – celui, moderne, d'un organisme vivant fonctionnant comme une machine et non plus sur celui de l'autorité des anciens – les arguments en faveur d'un esprit vital coulant dans les nerfs paraissent plus probables. Aussi, de manière purement négative et sans rien ajouter pour établir solidement que cela fonctionne réellement ainsi, à la fin de l'Ancien régime encore, la majorité des savants continuent-ils d'accorder leur crédit à cette manière de voir...

Faute de mieux, pourrait-on dire !

* * *

En 1780, Tissot pouvait encore faire de son *Traité des nerfs* un véritable plaidoyer en faveur de la théorie spirituelle du système cérébroneurveux. Mais c'étaient là les dernières passes d'armes de joutes qui, aux ambitieuses générations suivantes, apparaîtront comme des combats d'arrière-garde.

Non qu'on en sache plus qu'auparavant au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles... Mais puisqu'aucune preuve expérimentale ne donne de certitude positive, pourquoi perdre son temps avec des spéculations qui risqueraient de ne pas tenir le choc des découvertes futures ? Le scepticisme qu'expriment désormais les figures dominantes du monde médical – tel celui d'Antoine Portal – ne ferme pas les portes de l'avenir. Par sa prudence épistémologique, il exprime plutôt leur volonté de se débarrasser – à l'exemple de ce qui venait d'advenir sur le plan politique – des derniers oripeaux de l'ancien régime médical :

Ce n'est que par conjecture qu'on admet une cavité dans chaque fibre nerveuse : aucun moyen physique n'en a démontré l'existence ; et sans doute que cette opinion vient de ce qu'on a comparé le cerveau à une glande [...]. Mais comme les comparaisons ont induit si

⁴⁵ Albrecht von Haller, « Fluide nerveux », *op. cit.*, p. 58.

⁴⁶ Robert Whytt, *Essay on the vital and other involuntary motions of an animal* (1751), cité in G. Canguilhem, *Histoire générale des sciences*, *op. cit.*, p. 641.

souvent en erreur, celle-ci pourrait bien tromper encore. [...] Ne suffit-il pas de savoir que les expériences sur les animaux vivants et les observations pathologiques sur l'homme, prouvent que ces parties sont également sensibles ? Faut-il ensuite, pour expliquer cette sensibilité des nerfs, recourir à des esprits [...] et à d'autres hypothèses, qui, pour vraisemblable, n'en sont peut-être pas plus vraies ?⁴⁷

BIBLIOGRAPHIE

- BRISSEAU Pierre, *Traité des mouvemens sympathiques*, Mons, Ernest de la Roche, 1692.
- CANGUILHEM Georges, *La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, (1955) 1994.
- COWPER William, *The Anatomy of Human Bodies*, Sam. Smith and Benj. Walford, Oxford, 1698.
- DESCARTES René, *Le Monde. L'homme*, éd. Annie Bitbol-Hespériès et Jean-Pierre Verdet, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- DIONIS Pierre, *L'Anatomie de l'homme suivant la circulation du sang, et les dernières découvertes démontrées au Jardin royal*, Paris, Laurent d'Houry, 1690.
- DU LAURENS André, *Toutes les œuvres*, Théophile Gelée trad., Paris, Raphaël du Petit Val, 1631.
- FERNEL Jean, *La Physiologie* (1554), trad. Charles de Saint-Germain (1660), Fayard, Corpus des œuvres philosophiques en langue française, Paris, 2001.
- FOUCAULT Didier, « Nature, fonction et mouvement du sang dans *La Physiologie* de Fernel », *Bulletin du Centre d'étude d'histoire de la médecine* (juillet 2007): 7-28.
- GALIEN, *L'Anatomie des nerfs. L'anatomie des veines et des artères*, Ivan Garofalo et Armelle Debru éd., Paris, Belles Lettres, 2008.
- HALLER Albrecht von, *Mémoires sur la nature sensible et irritable des parties du corps animal*, Lausanne, Sigismond d'Arnay, 1756-1760, 4 t.
- , « Fluide nerveux », in PANCKOUCKE Charles-Joseph, ROBINET Jean-Baptiste, *Supplément à l'Encyclopédie*, Amsterdam, Rey, 1776, t. 3, p. 56-58.
- JAUCOURT Louis de, « Rets », in DIDEROT Denis, ALEMBERT Jean le Rond d', *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751, t. 14, p. 222-223) ; mis en ligne par l'University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2011 Edition), Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

⁴⁷ Antoine Portal, *Cours d'anatomie médicale*, Paris, 1804, t. 4, p. 133.

LE CAT Claude, *Traité de l'existence, de la nature et des propriétés du fluide des nerfs et principalement de son action dans le mouvement musculaire*, Berlin, 1765.

MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

PARE Ambroise, *Anatomie universelle du corps humain*, Paris, Jehan Le Royer, 1561.

PIGRAY Pierre, *Epitome des préceptes de médecine et chirurgie, avec ample déclaration des remèdes propres aux maladies*, Lyon, P. Rigaud, 1619.

PORTAL Antoine, *Cours d'anatomie médicale*, Paris, Baudouin, 1804, 5 vol.

RIOLAN Jean, *Les Œuvres anatomiques*, Paris, Denys Moreau, 1661.

STENON Nicolas (STENSENS Niels), *Discours de Monsieur Sténon sur l'anatomie du cerveau à Messieurs de l'assemblée qui se fait chez Monsieur Thévenot*, Paris, Robert de Ninville, 1669.

TATON René, *La Science moderne de 1450 à 1800*, PUF-Quadrige, 1995 (*Histoire générale des sciences*, Paris, 1958, t. 2).

TISSOT Samuel Auguste, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, Avignon, 1800, 2 t. en 3 vol. (Lausanne, 1780).

VICQ d'AZYR Félix, *Traité d'anatomie et de physiologie*, Paris, François Didot l'aîné, 1786, vol I et II.

WHYTT Robert, *Essay on the vital and other involuntary motions of an animal*, Edinburgh, Hamilton, Balfour and Neill, 1751.

WILLIS Thomas, *Cerebri Anatome*, Ja. Flesher, London, 1664.

Sous la lame, point d'essence ? L'excoriation dans le théâtre de la Renaissance

Nathalie Rivere de Carles
(Université Toulouse 2 Le Mirail — CAS-EA 801)

Mots-clés : anatomie, Dante, David, écorché, excoriation, excorporation, Marsyas, Michel-Ange, Middleton, peau, peinture, poésie, Renaissance, Shakespeare, théâtre, Vésale

Résumé : Théologie, anatomie et théâtre s'affrontent à la Renaissance au sujet de la valeur conférée au corps. Objet de curiosité, d'exploration, de connaissance et d'enseignement, le corps est souvent réduit à une matérialité passive que résume Richard Holmes par cette phrase « Under the knife, there is no self » / *Sous la lame, il n'y a point d'essence*. En partant du mythe de Marsyas, le premier écorché de l'histoire de la littérature, nous offrons d'explorer comment le théâtre anglais de la Renaissance exploite la mécanique de l'enveloppe externe du vivant dans son exploration d'une subjectivité entre norme et marginalité. Confrontant anatomistes (Vésale, Valverde), peintres (Michel-Ange, David), poètes (Dante) et dramaturges (Shakespeare, Middleton, Preston), cet article montrera la dynamique de dépassement ontologique transgressif caractérisant les diverses représentations de l'expérience excoriative à la Renaissance.

Ecorchement et excoriation : du supplice à la science et retour

Objet de curiosité, d'exploration, de connaissance et d'enseignement, le corps est souvent réduit à une matérialité passive que résume Richard Holmes par cette phrase « Under the knife, there is no self » / *Sous la lame, il n'y a point d'essence*. Si la question de l'essence est à débattre ou à nuancer, cette citation rappelle où commence l'expérience anatomique. L'intérêt pour cette dernière réside souvent dans la dissection, mais c'est l'incision et donc le rapport à la peau, que débute le questionnement d'une subjectivité du corps anatomisé.

Comme l'illustrent les letrines pour la lettre V du *De humani corporis fabrica* de Vésale, l'expérience anatomique possède comme référent le mythe de Marsyas. L'anatomiste est disciple apollonien tenant le couteau d'une exploration à la fois rétributive et épistémologique, tandis que le corps anatomisé est héritier de Marsyas, premier écorché de l'histoire de la littérature. L'anatomie commence donc dans son rapport à la peau. C'est par l'observation de son traitement anatomique et esthétique que nous tenterons de montrer l'évolution progressive du rapport de l'anatomie à l'ontologie.

L'anatomiste incise d'abord puis écorche, avant de disséquer. Nous nous intéresserons à la pratique de l'écorchement et ses deux cadres d'utilisation : l'exploration anatomique et le châtement judiciaire. Dans un contexte d'épistémologie médicale, le travail sur la peau est envisagé comme une étape liminaire à plus amples connaissances. L'écorchement est souvent traité de façon rapide ou anecdotique dans les manuels

d'anatomie¹. Toutefois, il est véritablement emblématique du dépassement de la méthode analogique galénique à l'époque moderne pour faire place à des pratiques anatomiques plus précises. L'expérience excoriative est affaire de connaissance directe de l'espèce humaine et non d'importation d'observations d'espèces animales voisines. Dans un contexte judiciaire, l'écorchement est question de perte. Le crime initial est une perte éthique déstabilisant la communauté. Le châtement qui s'en suit imite la dynamique initiale de perte, en défaisant le sujet criminel de son humanité. L'excoriation punitive déclassé l'écorché, ramené au règne animal, le seul dans l'acception galénique pouvant constituer le lieu anatomique.

Confronter les changements méthodologiques des anatomistes à la Renaissance et le traitement judiciaire de la peau et du corps, montre une stabilisation éthique progressive de l'écorchement et une inversion du rapport à l'être. Les anatomistes de la Renaissance inscrivent le geste anatomique dans la connaissance et tentent de l'éloigner d'une cruauté rétributive théâtralisée. Toutefois, l'expérience excoriative en tant qu'archétype culturel double est reprise dans les arts et la littérature dans sa dimension éthique et existentielle tout autant qu'épistémologique. Le théâtre est l'art le plus adéquat à souligner ce syncrétisme épistémologique, puisqu'il est à la fois lieu et fiction. Il est le point de jonction du spectacle cruel de l'écorchement public du criminel et de la diffusion et l'évolution des pratiques anatomiques.

A l'ère médiévale, les rôles de l'expérience anatomique étaient codifiés à la manière d'une œuvre dramatique. Le rôle de l'anatomiste était réparti sur trois intervenants : le *lector*, le *demonstrator*, et le *sector*². La Renaissance a vu évoluer cette structure qui va regrouper ces trois rôles. Cette fusion s'accompagne d'une volonté architecturale de construire des lieux publics d'anatomie, des théâtres où se rencontrent science et spectateurs³. Vésale encourage, d'une part, la fusion des rôles dans le seul anatomiste qui doit être capable de savoir, de pédagogie et de pratique, et, d'autre part, critique sévèrement la pratique de l'anatomie publique⁴. Cette position souligne l'évolution interprétative du corps anatomisé ou anatomisant à la Renaissance. Le sujet qu'il soit anatomisé et anatomisant est perçu dans une tension ontologique entre subjectivité collective et individuelle.

Dans son ouvrage, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* Susan Zimmerman défend le concept du corps comme entité semi-animée, générative et indéterminée et affirme que cette conception est déjà présente à l'ère médiévale et va continuer à se développer *a contrario* des discours de la première modernité tendant à scléroser les clivages corps/esprit, animé/inanimé. C'est dans cette perspective synchronique que nous allons tenter d'analyser le trope excoriatif dans le théâtre de la Renaissance. En partant de l'expérience initiale de Marsyas et de l'accessoirisation de la peau dans une dynamique d'édification rétributive, nous verrons comment le théâtre anglais sous Elisabeth I^{re} et Jacques I^{er} réinterprète progressivement la peau et son rôle ontologique à l'aune des évolutions de la pensée théologique et scientifique. L'excoriation n'est pas

¹ Valverde inclue dans ses descriptions des notes sur la technique utilisée pour retirer la peau (*Anatomia*, 1559, fol 37v-38v). Il en va de même d'Alessandro Benedetti (*Anatomice*, p. 99) et Nicolo Massa (*Liber Introductorius Anatomiae siue Dissectionis Corporis Humani* (Venice, 1536), tr. angl. Lind, *Studies*, p. 174-253).

² Organisation d'une séance d'anatomie médiévale : Le *lector* est le médecin qui siège en hauteur et lit l'anatomie de Galien en latin, le *demonstrator* traduit en langage vernaculaire et montre l'organe concerné sur le corps et le *sector* (souvent un barbier) incise et dissèque le cadavre.

³ Voir Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 91-95.

⁴ Voir la préface d'Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Johann Oporinus, 1543.

seulement une expérience de dissolution ontologique. Il faudra considérer l'excoriation dans une acception plus large que celle du processus d'écorchement total ou partiel du corps humain. L'expérience excoriative recouvre aussi l'observation des lésions, abrasions et autres écorchures plus réduites infligées au derme humain. Ainsi, nous envisagerons non seulement la peau écorchée, mais aussi la peau lacérée ou ulcérée par l'homme ou la maladie. C'est à travers l'expression dramatique de la peau excoriée que nous montrerons son rôle d'instrument inattendu d'une singularisation du sujet. La peau excoriée est le lieu d'une transition depuis l'incorporation rétributive d'une marge par la norme à une forme d'excorporation individuante.

Excoriation anatomique, punitive, et dissolution ontologique

Envisager l'excoriation à la Renaissance signifie la considérer sous deux angles connexes : le scientifique et le judiciaire. Les deux cadres d'excoriation diffèrent principalement en termes d'état du sujet écorché et de temporalité du processus. L'écorchement dans un théâtre d'anatomie est un préambule à la dissection censée se dérouler *post-mortem* et lutte contre la dégradation du cadavre. L'excoriation punitive, quant à elle, se passe *in vivo* et suppose une dilatation suffisante du temps pour permettre l'édification douloureuse de l'écorché et des spectateurs de son supplice.

Dans le premier cas, l'anatomiste suivait un ordre de dissection de la peau en rapport à la progression de la putréfaction soit : ventre (inférieur, moyen, supérieur), extrémités, tête. L'écorchement consistait donc à retirer les trois couches de la peau jusqu'au fascia musculaire à l'aide d'un bistouri convexe. L'anatomiste entaille longitudinalement la peau et la graisse sous-cutanée puis prolonge le trait de coupe par deux incisions latérales longeant souvent des cartilages osseux, puis dissèque la peau et la graisse. L'ordre de dissection, imposé par les difficultés de conservation du cadavre, n'est pas pour autant toujours l'ordre choisi. Ainsi, il était fréquent que les étudiants en médecine commencent par la tête de façon à rendre le cadavre (parfois dérobé) méconnaissable ou à lui faire perdre sa singularité humaine. Le processus de dépersonnalisation pragmatique ou émotionnel est le facteur commun entre la pratique anatomique et la pratique judiciaire.

En ce qui concerne l'excoriation punitive, il est difficile de connaître très précisément le *modus operandi* du bourreau en charge d'un écorchement. Les divers récits ou jugements mettent en avant deux méthodes à l'efficacité douteuse. Il s'agirait d'inciser soit le dessous des pieds, soit le sommet du crâne et de tirer sur la peau pour l'arracher. Cette technique résumée à un retroussement du corps humain comme un simple gant, contribue certes à une réification du corps du condamné. Toutefois, la suggestion d'un retroussement d'un seul coup donne une fausse impression de rapidité et de facilité technique. Le supplice est long et complexe, le corps doit être incisé à de nombreuses reprises et le travail sur le derme se fait par zones corporelles séparées entre autres par les articulations⁵. De plus, l'écorchement *in vivo* s'envisage dans la dilatation du temps, écho de l'étalement rétributif de la peau, et non dans une fulgurance spectaculaire.

⁵ Comme en témoignent des illustrations telles que le tableau de Gérard David (Fig. 1) ou la gravure du supplice de Barthélémy dans le *Missel : Martyre de saint Barthélémy* de la Cathédrale Saint-Jean de Lyon, conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, (1401-1450), B013, folio 289, folio 279.

En outre, l'excoriation rétributive pouvait être envisagée dans une dynamique punitive séquentielle⁶. Ainsi, l'écorchement n'était qu'une partie du supplice et n'était pas obligatoirement pratiquée *in vivo*. Cependant, même intégrée dans une pratique séquentielle, l'excoriation est un instrument d'amplification temporelle du supplice et de la dégradation. Le but est une souffrance expiatoire du sujet criminel. Mais c'est surtout une expérience collective de l'outrage qui accentue la dépersonnalisation du sujet excorié. C'est cette notion de perte ontologique qui fait se rejoindre dans un premier temps les pratiques scientifique et punitive, et qui va caractériser l'expression littéraire et artistique de l'excoriation.

En effet, cette dynamique de dépersonnalisation punitive trouve son écho dans la littérature de la Renaissance et ses reprises d'un mythe faisant du corps le lieu et la matière d'une écriture de la souffrance expiatoire. Ce mythe est celui de Marsyas, satyre qui, ayant trouvé la flûte d'Athéna, décida de se mesurer à Apollon, perdit face au dieu de l'Olympe et paya son audace en subissant le supplice de l'écorché. Apollon, dieu de la musique, est aussi Argurotoxos (celui qui porte l'arc d'argent), le dieu vengeur. L'image du corps écorché de Marsyas est marquée du sceau de la faute de l'humain envers le divin⁷. La Renaissance exploite l'image souffrante de Marsyas dans les moindres détails. Lorsque Golding traduit le récit du mythe dans les *Métamorphoses*, il prolonge l'anatomie ovidienne soulignant l'importance d'une écriture du supplice dans la littérature de l'époque.

Detectique patent **nervi** trepidaeque sine ulla / Pelle micant **venae** ;
salientia **viscera** possis / Et perlucetes numerare in **pectore fibras**⁸

the **sinewes** lay discovered to the eye, / The **quivering veynes** without a
skin lay beating nakedly. / The **panting bowels** in his bulke ye might have
numbred well, / And in **his brest** the shere **small strings** a man might
easily tell⁹

L'introduction du verbe « raconter » (« tell ») dans la description renaissance place celle-ci dans une esthétique consciente du châtiment douloureux, mais aussi dans une perspective d'amplification. Dans le texte d'origine Marsyas est œuvre de précision anatomique, tandis que la traduction de Golding, placée sous le signe de la réécriture, amplifie la souffrance expiatoire via un enrichissement de la description du corps écorché. Palimpseste original du discours excoriatif, le mythe de Marsyas dans sa réécriture

⁶ Voir les divers récits du supplice de Saint Barthélémy dans Jacques de Voragine, *La Légende Dorée* (1476), Paris, GF-Flammarion, 1997.

⁷ Cette tonalité expiatoire se retrouve dans un épigramme d'Archias de Mytilène : «There you hang, / Satyr that dwelt on Celaenae's headland, because you / Stood up to unseemly strife with Phoebus » [Te voilà pendu, / Satyre des terres de Célène / Pour, téméraire, t'être mesuré à Phébus], tiré de A. S. F. Gow et D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, xvii n°1. [traduction de l'auteur].

⁸ Ovide, *Métamorphoses*, (VI. 389-391). Traduction française du passage du livre VI concernant l'ordalie de Marsyas : « ses muscles, mis à nu, sont visibles ; on voit ses veines où le sang bat, et qu'aucune peau ne recouvre, tressauter, on pourrait compter les palpitations de ses viscères et, dans sa poitrine, les fibres, entre lesquelles passe le jour ». Ovide, *Les Métamorphoses*, tr. fr., Joseph Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1966, VI, p. 380-411, p. 166.

⁹ Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, 1567, Londres, Centaur Press, 1961, VI., p. 495-498.

renaissance est le lieu d'une jonction des discours anatomique, éthique et ontologique. La traduction de Golding place le lecteur dans un théâtre d'anatomie et fait office de *lector* et de *demonstrator*. Si la chronologie des incisions n'est pas véritablement apparente, puisque le corps est montré comme écorché de façon synchronique, l'ordre de présentation est intéressant. Le lecteur est invité à regarder d'abord la tête, puis le ventre inférieur, puis le torse. L'incision n'est pas évoquée, mais la méthodologie et le but de l'exploration sont clairement posés. Tout en s'inspirant très directement du texte d'Ovide, Golding met en évidence la méthode de dissection pénétrante du derme vers le fascia musculaire ainsi que l'identification plus précise de la forme et de la texture musculaire par l'ajout d'adjectifs. L'expérience est anatomique et collective dans les deux textes et le sujet écorché s'en trouve dégradé et presque effacé. Si l'on prend le récit du supplice traduit par Golding dans son ensemble¹⁰, l'effacement du sujet est amplifié par une double perspective commune à l'anatomiste et au bourreau. Au début de son ordalie, Marsyas voit son corps déchiré, crie à l'injustice dans la version latine et la version anglaise¹¹. Cependant, la version de Golding diffère du texte d'origine en ce qu'elle étoffe la méthode d'excoriation et de dépersonnalisation en précisant que le visage du satyre est recouvert par la peau écorchée de son torse¹². A partir de ce moment-là le sujet est rendu anonyme, prêt à n'être qu'objet d'observation anatomique et emblème expiatoire.

Si la prose intègre à de nombreuses reprises l'image souffrante de Marsyas comme symbole d'un *hubris* puni, cette dernière semble se faire plus rare au théâtre du moins dans son intégrité originelle. Le théâtre dissout la référence au satyre pour ne laisser place qu'au seul trope de l'excoriation punitive. L'expression scénique de l'anatomie punitive est en grande majorité pendant la période élisabéthaine confinée au niveau verbal. Le verbe « flay » (« écorcher ») revient souvent dans les pièces élisabéthaines et jacobéennes et se trouve lié à la vengeance expiatoire subie en retour d'une offense aux puissances régnautes dans les cieux ou sur la terre. Il est souvent conjugué avec la pendaison permettant la mise à plat de la chair avant sa recreation emblématique douloureuse par le biais d'une peau écorchée. Toutefois, il est une pièce de l'ère pré-shakespearienne qui offre une vision intéressante de l'excoriation en ce qu'elle conjugue verbe et matérialisation scénique : *The Life of Cambises, King of Persia* (c. 1558-1570), de Thomas Preston.

¹⁰ « Why fleaest thou me so,
Alas he cride it irketh me. Alas a sorie pipe
Deserveth not so cruelly my skin from me to stripe.
For all his crying ore his eares quight pulled was his skin.
Nought else he was than one whole wounde. The griesly bloud did spin
From every part, the sinewes lay discovered to the eye,
The quivering veynes without a skin lay beating nakedly.
The panting bowels in his bulke ye might have numbred well,
And in his brest the shere small strings a man might easily tell ».
Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, op.cit. v., p. 490-499.

¹¹ « Quid me mihi detrahis » (Ovide) / « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? dit-il » (Chamonard) / « Why fleaest thou me so, / Alas he cride » (Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, op.cit.).

¹² La version latine décrit l'écorchement comme suit : « clamanti cutis est summos direpta per artus, / nec quicquam nisi vulnus erat », c'est à dire « Pendant qu'il criait, on lui arrachait la peau sur tous les membres » (Ovide, *Les Métamorphoses*, tr. fr., Joseph Chamonard, op.cit.). La version de Golding s'éloigne tout en s'inspirant de la pratique anatomique de disséquer pour dissimuler le visage de l'écorché : « For all his crying ore his eares quight pulled was his skin », Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, op. cit, p. 128. [En dépit de ses cris, on lui rabat la peau par-dessus les oreilles].

On lui donne un coup d'épée derrière la nuque pour le tuer.

PRAXASPES Regardez, Ô mon Roi, comme son corps sans vie saigne.

KING Cette noble mise ne lui convient pas.

Qu'on retrousse sa peau et lui en couvre les oreilles.

Que sa mort soit aussi vile et méprisable

Aux yeux de mes sujets

Que le fut sa vie de ladre cruel.

On l'écorche à l'aide d'une fausse peau.

OTIAN Quel enfant de la nature pourrait ainsi supporter

De voir de son père la mise écorchée.

Oh, quel chagrin m'étreint là!¹³

L'intrigue de la pièce s'articule autour de l'exercice marginal du pouvoir et de sa cruelle punition. Un épisode important de la pièce montre un personnage d'usurpateur, Sisamnes, qui prendra la place du roi Cambises parti à la guerre et de la punition du tyran d'usurpation dont la dégradation physique et ontologique prend la forme d'une excoriation. Cette scène montre une dramaturgie de l'excoriation *post mortem* précise, graduée et signifiante : après avoir brisé le cou du condamné, il faudra l'écorcher en partant du bas et rabattre la peau par-dessus ses oreilles et donc couvrir sa tête. La peau écorchée et son nouveau positionnement constituent une véritable épistémologie histologique du crime : le cou supportant la tête est brisé, le corps est défait de son costume d'humain et la peau vient cacher/faire disparaître la tête. La peau permet l'écriture symbolique de la dégradation sociale et ontologique du criminel (la peau écorchée évoque un costume que l'on retirerait à celui ayant usurpé les codes somptuaires), et rappelle le lieu que le criminel a outragé, la tête du royaume.

D'un point de vue théâtral, la didascalie « *Flea him with a false skin / On l'écorche à l'aide d'une fausse peau* » suggère qu'une peau tannée, pré-écorchée et singularisée servira de support à l'édification. Si l'art dramatique de la douleur atteint son apogée par la volonté de vraisemblance contenue dans la didascalie, la peau se voit investie d'un rôle nouveau. Elle n'est pas seulement un réceptacle de la colère divine et le lieu d'une exemplarité expiatoire. Son accessoirisation la singularise et suggère que la peau est plus que l'instrument d'une dissolution punitive de l'être.

L'interprétation picturale de Gérard David du Jugement de Sisamnes, présente l'ordalie de l'usurpateur décrite par Preston de façon synchronique. En effet, comme dans la

¹³ [Traduction du présent auteur] Texte original: *Smite him in the neck with a sword to signifie his death.*

PRAXASPES Beholde, O king, how he doth bleed, being of his life bereft!

KING In this wise he shall not yet be left. Pull his skin over his eares to make his death more vile.

A wretch he was, a cruell theefe, my commons to beguile!

Flea him with a false skin.

OTIAN What childe is he of natures mould could bide the same to see, –

His father flead in this wise?

Oh, how it greeveth me! (v. 461-466)

pièce de Preston, on voit l'excoriation *in vivo* et le devenir de la peau présentés quasi simultanément. Dans le tableau le premier plan offre une vision du supplice intégrant à la fois les éléments anatomiques et rétributifs. Il faut noter que les bourreaux sont au nombre de quatre, rappelant ainsi la division des rôles entre *lector*, *demonstrator* et *sector* dans les théâtres d'anatomie jusqu'à Vésale. Leur façon de s'affairer sur diverses zones du corps (torse et membres), évoque l'ordre de dissection d'un corps post-mortem. A ces éléments culturels issus des planches illustratives des divers traités anatomiques médiévaux et renaissants s'ajoute l'expression symbolique de l'écorchement punitif *in vivo*. Ainsi, l'impression d'interrompre une action *in medias res* et la démultiplication des bourreaux sont deux manières de réintroduire le temps dans le tableau. En effet, le supplice a déjà commencé depuis suffisamment longtemps pour qu'une jambe soit à nu, et la présence des quatre bourreaux ou barbiers participe de la même expansion temporelle de l'ordalie. Enfin, le choix de garder la tête intacte et découverte, et d'imprimer une douleur résignée aux traits du visage de Sisamnes contribue à placer l'excoriation dans un cadre hyperbolique de dégradation de l'être. Ce dernier n'est pas le refuge de l'anonymat, mais doit subir, voir et laisser voir la perte d'une ontologie sociale et humaine.

Par ailleurs, l'arrière-plan à droite offre à voir le devenir de la peau de Sisamnes utilisée comme draperie de prestige et d'édification ornant le trône royal sur lequel siège son propre fils, Otian, héritier désigné de Cambises. En tant qu'objet singularisé autonome, la peau est certes moralisée mais peut être envisagée différemment.



Fig. 1. Gerard David, *The Flaying of Sisamnes* (1498) conservé à Brugges. (Photo de l'auteur)

La peau constitue le lien symbolique tactile d'un épisode à l'autre pour le spectateur. Elle est aussi l'instrument d'un resserrement entre le corps anatomisé, l'anatomiste, et les spectateurs du théâtre d'anatomie de par la fonction haptique qu'elle confère à l'expérience théâtrale. La littéralisation de *l'objet peau* permet au théâtre d'exploiter à la fois le sens éthique mais aussi d'augmenter l'expérience sensorielle du spectateur et donc d'augmenter sa subjectivité. En effet, si le sujet écorché est dissout, sa peau, une fois autonome, devient une toile universelle, une marge incorporée par la norme. Cette vision de l'excoriation n'est pas limitée à une forme de spatialisation morale optique. Cette expérience épistémologique qu'est l'excoriation au théâtre est d'ordre synesthésique en ce que l'objet peau permet de spatialiser le crime et sa rédemption en termes de toucher ou d'illusion du toucher et non plus seulement en termes visuels.

L'appréhension du crime et la dissolution du corps criminel ne signifient pas seulement une domination de celui qui tient le scalpel et la punition de l'excorié, mais améliore la subjectivité du spectateur. Epistémologiquement le spectateur est mis face au reflet de ses tentations criminelles, mais surtout d'un point de vue anatomique et ontologique, le spectateur est surtout confronté à une dynamique de singularisation de la peau. Cette dernière gagne progressivement en autonomie. Sa dissociation scénique du

reste du corps la libère de la temporalité limitée du corps humain et la pose comme un objet d'intensification subjective et d'amplification épistémologique durable. Dès lors, il serait intéressant d'envisager l'excoriation sous son aspect créatif, comme un instrument d'accroissement du sujet. Ces expériences épistémiques et d'amplification de l'être ne s'adressent plus seulement au spectateur ou sujet excoriant, mais aussi au sujet excorié.

Excoriation créative : réappropriation d'une subjectivité ?

Rends-moi, doux Apollon, pour ce dernier labeur
un vase bien rempli de ta propre vertu,
que je sois digne enfin de ton laurier aimé.

J'ai pu me contenter jusqu'à présent d'un seul
des sommets du Parnasse : il me faut maintenant
qu'il resplendisse plus fort ou moins, selon les lieux.

Pénètre dans mon sein, partage-moi ton souffle,
comme au jour d'autrefois où **ton chant eut le don
de tirer Marsyas du fourreau de ses membres.**¹⁴

Si Marsyas a fait l'objet d'une interprétation expiatoire, son utilisation littéraire et artistique n'est pas limitée à l'expérience d'une douleur rétributive. En effet, lorsque Dante fait référence à Marsyas dans le livre I du *Paradis*, il faut comprendre l'excoriation du satyre comme un dévoilement épiphanique initiant un processus créatif. Le Parnasse a deux sommets, celui des Muses et celui d'Apollon ; et Dante envisage le sacrifice de Marsyas comme l'accomplissement d'une ascension créative bien supérieure à celle des Muses. L'excoriation est envisagée comme une expérience créative unissant Apollon à son rival, une incorporation de l'anatomiste et de la matière anatomisée. L'excoriation est perçue dès lors en termes d'expansion subjective. La peau fait office d'interface associative qui vient augmenter le sujet absorbant / excoriant ainsi que le sujet absorbé / excorié.

La dissection de la peau et son autonomisation par rapport au reste du corps peut être le lieu non d'une dissolution de l'être mais d'une identité reconstituée, retrouvée, restructurée de celui en contact avec la peau excoriée. Dans *La Tragédie de l'échange (The Changeling)* de Thomas Middleton et William Rowley, la première scène fait figurer un échange entre les deux personnages principaux, Beatrice et De Flores, autour d'une peau excoriée transformée, celle d'une paire de gants :

[Elle laisse tomber son gant]

VERMANDERO Regarde, ma fille, ton gant est tombé.

Attends, ne bouge pas ; De Flores, rendez-vous un peu utile.

[Vermandero, Alsemero, Jasperino et les serviteurs sortent]

DE FLORES Voici, madame. *[Il lui tend le gant]*

BEATRICE Maudit soit votre officieux empressement !

¹⁴ Dante, *La Divine Comédie*, Tome III, *Le Paradis*, Chant I.

Qui vous a ordonné de vous baisser ? Je ne toucherai plus **jamais ces gants !**

Voilà, à cause de celui-là, je me débarrasse de celui-ci.

[Elle enlève l'autre gant et le jette par terre.]

Prenez-le et qu'ils vous arrachent la peau.

[Beatrice et Diaphanta sortent.]

DEFLORES Voici un gage précieux mais accompagné d'une malédiction !

Oh ! **Je sais qu'elle préférerait que ma peau serve de cuir**

A ses escarpins de bal plutôt que de me voir

Mettre les doigts dans ses gants. Je sais qu'elle me hait,

Pourtant je ne peux m'empêcher de l'aimer.

Tant pis au risque de la contrarier, je ne la quitterai plus ;

Même si je n'obtiens rien d'autre, je suivrai mon bon plaisir.

(1.1.228-240)

Middleton a tiré son inspiration pour écrire cette scène d'un épisode réputé s'être déroulé à la cours de Jacques I^{er}. La rumeur voulait que Lady Frances Howard, tentant d'attirer l'attention du Prince Henry, ait laissé tomber un gant au passage du prince, espérant qu'il le ramasse. Ce dernier toutefois avait décliné de le ramasser, clamant haut et fort qu'il ne portait pas les gants qu'autres mains auraient « élargis »¹⁵. Les gants sont identifiés comme une peau de substitution pour le sexe féminin. Cette comparaison de l'utérus et du gant figure déjà dans les écrits de Vésale. L'anatomiste évoque le sexe male comme un retroussé du sexe féminin¹⁶. La nature métaphorique et analogique de certaines parties du discours anatomique semble subsister et prolonge le processus de réification du sujet.

Toutefois, dans le contexte de la pièce, ils ne sont plus une forme métaphorique d'excoriation rétributive envers le sujet féminin à la vertu douteuse. Au contraire, Middleton retourne l'épisode de départ et fait du sujet féminin non plus le destinataire mais l'origine de l'insulte tandis que le sujet masculin s'en trouve affligé. Le gant, tout comme le jeu fondé sur l'inversion des genres sur la scène renaissante anglaise, permet une amplification de la subjectivité féminine. Non seulement Beatrice décide de faire de la peau tannée du gant un avatar de son corps, mais elle en fait aussi une arme contre un désir non sollicité. La peau écorchée devient alors l'instrument du supplice symbolique de De Flores, amoureux ignoré de la diabolique Beatrice. Cependant, le processus de réappropriation oblique d'une subjectivité n'est pas limité au seul domaine du genre, puisque De Flores accepte de son côté le présent douloureux d'une peau excoriée qui fait écho à sa propre peau excoriée par la gale. De Flores accepte la cruelle requête d'une expiation excoriative auto-infligée, car il en fait l'expression d'une subjectivité obstinée, d'une affirmation de son désir : « mon bon plaisir ».

Dans les deux cas, l'humiliation que constitue l'excoriation est resémiotisée en une exacerbation impertinente d'un désir individuel. Cette scène fait figurer le trope de la peau attaquée, trouée, lacérée de façon hyperbolique. Non seulement les gants figurent une excoriation passée, mais Beatrice évoque une excoriation expiatoire à venir que De Flores renforce en la transformant en expérience érotique. Cette mutation de l'excoriation en

¹⁵ George Abbot, *The case of impotency as debated in England: in that remarkable tryal an. 1613 between Robert, Earl of Essex, and the Lady Frances Howard, who, after eight years marriage, commenc'd a suit against him for impotency*, London, E. Curll, 1715, p. 166-185.

¹⁶ Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, op. cit., p. 32-33.

plaisir narcissique et morbide, montre que la peau excoriée est l'instrument d'une exacerbation du pouvoir du sujet excoriant aussi bien qu'excorié.

Lacérations exogènes : la tentative du dépassement

La dynamique de l'excoriation pourrait alors s'envisager non seulement sous la forme endogène d'une incorporation du marginal à un ordre collectif, mais aussi sous forme exogène, d'une autonomisation de la marge par la déchirure. En effet, dans le cas de De Flores, la diffusion de la dynamique excoriative n'est pas seulement tournée vers lui-même. En tant que personnage, il est défini par sa laideur due à une peau comparée à un « marigot peuplé de crapauds » (2.1.58). Il est défini par une affection sérieuse de l'épiderme qui le défigure. On suppose qu'il souffre d'une forme de gale qui associe âpreté du cuir, petits ulcères et démangeaisons. Ces ulcères rendent de la sanie puis se couvrent de croûtes et lorsque les démangeaisons se font plus fortes, le sommeil est perturbé et on parle de gale férine ou sauvage¹⁷. Les lésions de la peau de De Flores font œuvre stéganographique dans cette pièce. L'intensité grandissante de la cruauté du personnage, qui culminera dans la destruction du corps de la suivante de Beatrice par le feu, montre que le pouvoir mortifère du personnage réside déjà dans cette peau excoriée par la maladie.

Ce qui pourrait passer pour une malédiction pour le personnage est en fait le moteur de toute l'intrigue dramatique. Si le visage de De Flores est en proie à la gale férine, il semble que l'image de la peau sauvage et dangereuse se déploie par contamination dans toute la pièce pour lui imprimer le rythme particulier de la souffrance métamorphique du personnage. Nous avons à faire à une peau prédatrice qui métamorphose les personnages, comme le soulignent les paroles menaçantes de Franciscus : « Quant aux rapides lycanthropes qui rôdent alentour, / Nous déchirerons leur peau de loup pour sauver les moutons » (3.3.93-94). Ainsi, la peau de De Flores devient le palimpseste d'une folie meurtrière qui s'exprime dans l'intrigue secondaire de la pièce. Franciscus devient lui-même le lycanthrope cannibale qui déchire la peau de loup, et cette dernière constitue à la fois un écho ironique du visage de De Flores et l'annonce de sa destruction par lacération à la fin de la pièce. L'excoriation n'est plus seulement punitive, la peau devient le symbole d'un pouvoir métamorphique, dynamique et génératif. Celui-ci envahit toute la pièce et pousse les personnages à laisser s'exprimer leurs désirs morbides.

Pour reprendre les termes de Walter Benjamin au sujet du *Trauerspiel* : « la tentation réside dans l'illusion de la liberté et l'exploration de l'interdit, dans la rupture avec la communauté »¹⁸. La mutation férine et progressive de De Flores de par sa peau malade et la reprise par Beatrice du trope de l'excoriation de cette même peau malade pour actualiser son pouvoir montrent que l'art de l'incision, de la lacération d'une peau réelle ou imaginaire est une dynamique exogène du franchissement des limites histologiques, éthiques et ontologiques. Cette mutation s'applique autant au sujet excorié qu'au sujet excoriant. L'excoriation est une expérience réformatrice qui dans les tragédies de vengeance ou domestiques ne semble pas tendre vers un apaisement moral, mais s'inscrire dans la dynamique ascendante d'un dépassement de l'être, de l'humain.

¹⁷ Johann Friedrich von Herrenschand, *Traité des principales et des plus fréquentes maladies externes et internes*, Paris, Poinçot, 1788.

¹⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, tr. fr. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 135.

Michel-Ange lui-même reprend la métaphore de l'art comme incision, comme lacération. L'excoriation est une expérience mystique et esthétique qui culmine dans sa représentation de Saint Bartholomée tenant sa propre peau sur laquelle est gravé un portrait du peintre en Apollon. Tel le saint offrant sa peau à son créateur, l'artiste offre sa toile à ses spectateurs. Dans l'œuvre de Michel-Ange, le dépassement ontologique ne franchit pas la barrière éthique. Le sujet humain s'offre en s'effaçant au divin. L'excorporation est vécue comme une incorporation soumise dans le divin. Toutefois, dans le théâtre anglais de la Renaissance, la dynamique d'excorporation ou de décorporation impliquée par le processus d'excoriation déroge à l'orthodoxie de cette excoriation seulement subie.

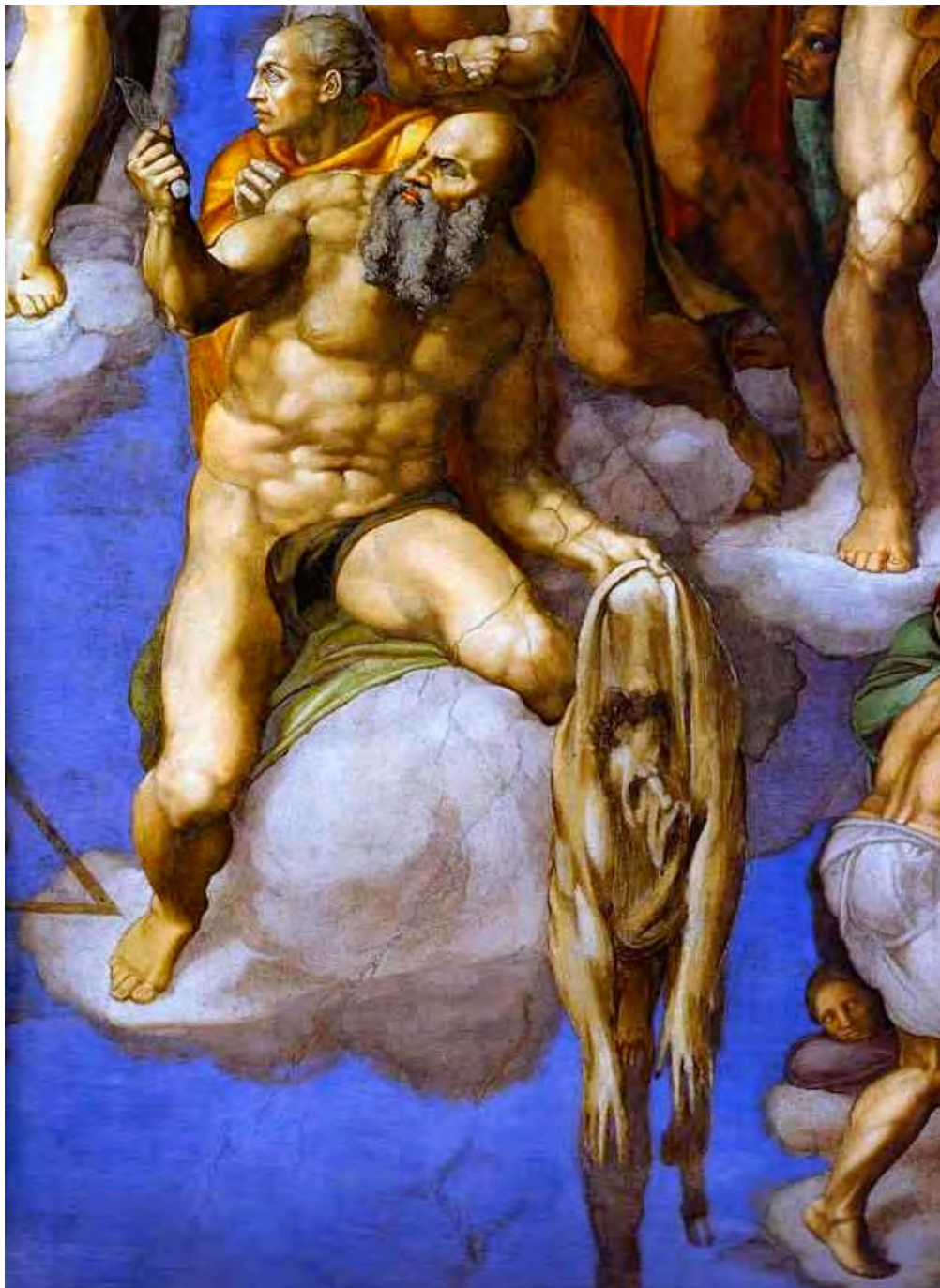


Fig. 2. Michel-Ange, Le Jugement Dernier (détail). (1534-1541), Chapelle Sixtine, Vatican.

Ainsi, voit-on l'excoriation comme une expérience de singularisation et d'autonomisation non de la seule peau mais du corps qu'elle recouvrait. On voit se développer une double lecture parfois paradoxale de l'excoriation non plus comme une punition d'un hubris, mais comme mode d'existence singulier évoluant vers une transcendance. De ce fait, ne pourrait-on envisager l'excoriation comme un phénomène de décorporation ? Ce dernier impliquerait alors un dépassement de la valeur universelle d'un parangon anatomique pour revenir vers une subjectivité plus singulière et tendant vers le divin.

L'exploration anatomique de la peau par le biais de ses abrasions et de ses lésions excoriatives peut être successivement vue comme une forme d'éducation rétributive ou d'exploration réformatrice permettant l'émergence timide d'une subjectivité sexuelle plus individuée. On pourrait toutefois envisager l'excoriation dans une dynamique de réforme non seulement de l'individu par une norme, mais aussi de l'ambition d'une marge (la peau excoriée) réformatrice de la norme et affirmant sa singularité. C'est ce qui semble être à l'œuvre dans l'utilisation d'une stratégie dramaturgique fondée sur le trope excoriatif dans *La Tragédie de Coriolan* par William Shakespeare. Ce dernier construit le personnage principal de la pièce sur un principe de superposition des identités. Cette caractérisation tégumentaire consiste à accompagner le développement du protagoniste et de la pièce en épaississant le tissu ontologique du personnage. Ainsi, son nom passe de Caius Martius, à Martius, à Coriolan, et son identité se complexifie par le biais de l'enrichissement de l'enveloppe nominale devenue peau ontologique symbolique.

Le traitement histologique du héros tragique n'est plus seule œuvre intertextuelle distanciée, puisque Shakespeare construit son personnage sur un palimpseste onomastique et visuel de nature histologique. Lors de l'entrée sur scène de Martius à la scène 7 de l'acte 1, Shakespeare convoque oralement et visuellement le mythe de Marsyas¹⁹ :

Entre Martius, couvert de sang
 COMINIUS Qui vient là-bas,
Que l'on dirait écorché vif? Ô dieux! Il porte
 L'empreinte de Martius, et je l'ai déjà vu
 Ainsi auparavant. [...]
 MARTIUS Suis-je arrivé trop tard?
 COMINIUS **Oui, si vous venez vêtu de votre sang**
 Et non du sang des autres.

¹⁹ *Enter Martius, bloody.*

COMINIUS Who's yonder,
 That does appear as he were flayed? O Gods!
 He has the stamp of Martius, and I have
 Before-time seen him thus. [...]
 MARTIUS Come I too late?
 COMINIUS Ay, if you come not in the blood of others,
 But mantled in your own.
 William Shakespeare, *Coriolanus* (1608), I.7. 21-32.

Martius entre en scène couvert de sang, et son frère d'arme Cominius peine à le reconnaître sous son identité d'écorché vif. D'un point de vue dramaturgique, l'excoriation est mimée de façon paradoxale, puisqu'elle ne consiste pas en l'extraction du tégument mais en l'application d'une couche dermique symbolique supplémentaire, celle du maquillage ou du sang animal. C'était déjà le cas avec la fausse peau de Sisamnes, mais dans *Coriolan*, la dramaturgie excoriative est plus intime de par le type de contact entre le sang et la peau de l'acteur. Cette intimité est particulièrement intense dans le cas d'une utilisation de sang animal, car la relation avec la peau relève plus de l'absorption pigmentaire que de la superposition.

L'entrée de Martius couvert de ce liquide singeant la disparition de la peau, de l'enveloppe structurant l'identité externe de l'individu, montre combien l'excoriation est une tentative de contrôler l'identité par dissolution, mais aussi de transcender l'identité. En effet, Martius est une évocation de Marsyas à cause de son apparence d'écorché et l'homophonie en anglais entre Martius et Marsyas. Pourtant il n'est pas seulement l'évocation du satyre impertinent ayant défié un dieu, il est aussi le dieu Mars, le guerrier divin. L'illusion de la peau excoriée de Martius ne peut s'envisager seulement comme une expérience rétributive et proleptique de la chute du héros tragique orgueilleux. La peau excoriée représente une autre forme d'*hubris* qui est la tentation d'une excorporation transcendante et d'un dépassement de l'humain à l'aune du divin. La peau écorchée symbolique de Martius définit la déchirure de la peau comme une expérience interdite du divin. La manipulation de ce corps écorché qui, à la manière des planches vésaliennes, s'expose comme vivant dans la mort, a pour principe initial une épistémologie intime et pour finalité, la tentation d'une coalescence de l'humain (Marsyas) et du divin (Mars).

Lorsque Puttenham définit le personnage de l'*overreacher*, il souligne que tel homme tient un discours superlatif qui se pose au-delà des limites du crédible²⁰. La présentation dramaturgique de l'écorché est placée sous le régime de l'hyperbole visuelle : le défaut de peau du personnage est remplacé par un renforcement tégumentaire de l'acteur, la mort est étrangement vivante. Ces ruptures de la vraisemblance participent de la représentation d'une finalité de l'expérience excoriative qui placerait l'exploration de soi dans une tension vers le divin. On peut comprendre Martius, l'écorché symbolique, comme un personnage purement excessif qui s'inflige déjà le traitement dévolu à l'arrogant Marsyas, présenté par William Caxton dans son *Ovide Moralisé* comme un emblème de vanité. Toutefois, la fin de la pièce montre Martius s'imposant l'épreuve de la mort par transperçement de la chair par le glaive d'un adversaire jaloux. Le caractère délibéré du geste subi vient infirmer la simple analyse de Martius comme un avatar dramatique d'un satyre arrogant et blasphème. A la Renaissance, le mythe de Marsyas, l'impertinent, est souvent synonyme d'oubli de soi. Il fait partie des personnages mythologiques tels qu'Arachné ou Thamyris, dont le crime est de ne pas accepter leur simple humanité²¹. Néanmoins, Shakespeare modifie le palimpseste du mythe d'origine au contact de son héros tragique. En effet, il donne à son personnage la possibilité de s'infliger la punition de la dissolution tragique et confère au héros tragique une subjectivité plus grande. Ainsi, l'expérience excoriative n'est pas seulement celle de l'oubli

²⁰ « one is when we speake in the superlative and beyond the limites of credit, that is by the figure which the Greeks call Hiperbole, the Latine Dentiens, or the lying figure. I for his immoderate excesse call him the over reacher », Définition de l'hyperbole, « Hiperbole. Or the Over reacher, otherwise called the loud lyer », par George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 1589, Facsimile Reproduction, The Kent State University Press, 1970, p. 202.

²¹ Thomas Walkington, *The Optick Glasse of Humors* (1607 B4r).

de soi, mais intègre un nouvel élément : la réaffirmation paradoxale d'une subjectivité tentant de se dépasser²².

MARTIUS Ce seront

Les plus prêts à la faire. S'il est ici quelqu'un –

Mais en douter serait péché – **qui aime la peinture**

Dont on me voit enduit; quelqu'un qui craigne moins

Pour sa personne que pour sa bonne renommée;

Pour qui mourir en brave vaut mieux que vivre mal,

Et à qui sa patrie est plus chère que lui-même,

Que lui seul, ou tous ceux qui sont du même avis,

Il brandit son épée

Brandisse ainsi l'épée pour montrer ce qu'il pense,

Et qu'il suive Martius.

Tous l'acclament et brandissent leur épée, puis certains le soulèvent dans leurs bras et tous lancent en l'air leurs bonnets.

Lorsque l'on s'attache à lire le commentaire que Martius fait de sa sanglante apparence, on comprend que l'excoriation n'est plus subie mais recherchée. Martius s'emblématise délibérément (« *painting* » / « *la peinture dont on me voit enduit* ») en écorché pour unir Mars et Marsyas et transcender son pouvoir sur ses soldats. Même si telle stratégie peut être perçue comme dangereuse pour l'être, elle témoigne d'une tentative d'excorporation conduisant à la transcendance de l'essence qui trouvera un écho plus grand dans les expériences anatomiques des siècles qui suivront.

Loin des planches anatomiques montrant un spectacle de corps partiellement disséqués s'offrant eux-mêmes à la prédation oculaire du spectateur et semblant aider l'anatomiste dans sa tâche, l'interprétation de l'excoriation de Marsyas dans *La Tragédie de Coriolan* participe de prémisses d'une individuation du sujet. La peau faussement excoriée ou réellement lacérée de Martius est ici le lieu symbolique d'une indissociation entre corporéité et essence.

²² MARTIUS [...] Those are they

That most are willing. If such be here –

As it were sin to doubt – that love this painting

Wherein you see me smeared; if any fear

Lesser his person than an ill report;

If any think brave death outweighs bad life,

And that his country's dearer than himself,

Let him alone, or so many so minded,

[He waves his sword]

Wave thus to express his disposition,

And follow Martius.

They all shout and wave their swords, take him up in their arms and cast up their caps.

O, me alone! Make you a sword of me?

[...]

COMINIUS

March on, my fellows.

Make good this ostentation, and you shall

Divide in all with us.

William Shakespeare, *Coriolanus* (1605-1608), I.7. 63-88.

Lorsque John Donne écrit « Les hommes sont pareils aux éponges qui pour reverser doivent d'abord recevoir »²³, il semble décrire l'expérience excoriative telle qu'elle s'envisage sur la scène théâtrale anglaise de la Renaissance. L'excoriation est déterminée par la nature poreuse de la peau et il faut considérer la scarification, l'ulcération ou l'écorchure partielle ou complète comme des modes non seulement endogènes mais exogènes. La réception de la blessure excoriative est en fait la nécessaire déchirure facilitant le passage vers l'extérieur. Loin d'annihiler ou d'asservir l'essence de l'écorché, elle lui permet peut-être de se frayer un passage vers un nouvel infini.

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, tr. fr. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009.

CAXTON William, *The Metamorphoses of Ovid Translated by William Caxton, 1480*, Douglas Bush (ed.), New York, Braziller, Cambridge, Magdalene College, 1968.

DANTE, *La Divine Comédie*, tr. fr. André Pezard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

DONNE John, *The Complete English Poems*, A. J. Smith (ed.), London, Penguin, 2004.

GOLDING Arthur, « Shakespeare's Ovid », *Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses (1567)*, London, Centaur Press, 1961.

HERRENSCHWAND Johann Friedrich von, *Traité des principales et des plus fréquentes maladies externes et internes*, Paris, Poinçot, 1788.

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

MIDDLETON Thomas & ROWLEY William, *La Tragédie de l'Echange*, dans le *Théâtre Elisabethain* Vol. II, tr. fr. de Marie-Anne de Kisch et François Laroque, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2009.

OVIDE, *Métamorphoses*, tr. fr. Joseph Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1966.

P. OVIDIUS Naso, *Metamorphoses*, tr. fr. Georges Lafaye, Paris, Guillaume Budé, 1928.

PRESTON Thomas, *A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth, conteyning the life of Cambises king of Percia*, London, John Alde, 1570?, STC (2) 20287, STC/ 349:12.

²³ « Men are sponges, which to pour out, receive » est tiré du poème, « *To Sir Henry Wotton* ».

SHAKESPEARE William, *La Tragédie de Coriolan*, tr. fr. de Louis Lecocq, Collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 1996.

VÉSALE André, *De corporis humani fabrica*, Bâle, 1543, édition moderne avec préface de Jackie Pigeaud, Paris, les Belles Lettres / Turin, Nino Aragno Editore, 2001.

ZIMMERMAN Susan, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

Le Corps syphilitique dans le théâtre anglais de la Renaissance

Frédérique Fouassier
(Université de Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance)

Mots-clés : Angleterre, Renaissance, syphilis, théâtre

Résumé : La syphilis fait des ravages en Europe (en particulier en Angleterre) à partir de la fin du XV^e siècle, pour connaître une apogée au milieu du XVI^e. Elle est à l'origine d'une « grande peur » qui traumatise les esprits et marque profondément les consciences. L'épidémie est d'une telle ampleur qu'elle fait partie du quotidien des contemporains de Shakespeare et de Jonson. La connaissance de la maladie et son traitement progressent vite, et les traités à son sujet se multiplient. Cependant, de nombreuses zones d'ombre demeurent, essentiellement dues au fait que beaucoup des symptômes de la syphilis sont également caractéristiques d'autres maladies « honteuses » qui font de nombreuses victimes, comme la lèpre. Si la syphilis traumatise autant, c'est non seulement en raison des douleurs physiques qu'elle engendre, mais aussi parce que ceux qui en souffrent apparaissent aux yeux de leurs concitoyens comme des individus au comportement dépravé dont le corps porte les marques visibles de la conduite licencieuse. En effet, si au début, on pense que la maladie se transmet par l'air (comme la peste), le mode sexuel de contamination est rapidement décelé et désigne le patient comme coupable de fornication, vice particulièrement grave et honteux dans une société où la légitimité des héritiers assure la bonne transmission du capital et des titres. Les symptômes dermatologiques notamment trahissent la dépravation de membres prétendument respectables et influents de la société et révèlent la corruption de la société urbaine dans laquelle il n'est désormais plus possible de mentir. Ces préoccupations sont au cœur du quotidien des contemporains de Shakespeare et se retrouvent par conséquent tout naturellement dans la littérature de l'époque, notamment la littérature dramatique. Il s'agit ici de mettre en perspective l'état et l'évolution des connaissances médicales sur la syphilis dans l'Angleterre de la Renaissance et le portrait qui est fait de la maladie dans la littérature de l'époque, essentiellement dans les pièces de théâtre. On remarquera notamment que les descriptions du corps des syphilitiques abondent, et qu'elles participent au comique des pièces, un humour noir, carnavalesque, teinté de morbidité.

Dans le pamphlet de Robert Greene, *A Disputation Between a He-cony-catcher and a She-cony-catcher* (1592), la prostituée Nan tente de convaincre le voleur Lawrence qu'elle est la plus nuisible d'eux deux au royaume. L'un de ses arguments de poids est que

in conversing with [prostitutes], [men] fish for diseases, sickness, sores incurable, ulcers bursting out of the joints, and salt rheums, which by the humour of that villainy, leapt from Naples into France, and from France into the bowels of England; which make many cry out in their bones, whilst Goodman Surgeon laughs in his purse; a thing to be feared while men live, as Hell is to be dreaded after death, for it not only infecteth the body, consumeth the soul, and

waste[th] wealth and worship, but engraves a perpetual shame in the forehead of the party so abused.

en conversant avec [les prostituées], [les hommes] pêchent des maladies, des maux, des plaies incurables, des ulcères qui leur sortent des articulations en éclatant et des rhumes, qui, au gré de l'humeur de ce mal infâme, ont bondi depuis Naples en France, puis de France dans les entrailles de l'Angleterre ; si bien que les os de beaucoup hurlent de douleur, tandis que la bourse de monsieur le docteur se gausse. Cette chose est autant à craindre quand on est vivant que l'Enfer est à redouter après la mort, car non seulement elle infecte le corps, consume l'âme et dilapide économies et réputation, mais elle grave une honte perpétuelle sur le front de celui qui en est atteint.¹

Cette citation résume les questions liées à la syphilis que l'on retrouve de manière récurrente dans la littérature de l'époque, à savoir les prostituées comme agents de contamination, les symptômes de la maladie, la question de son origine géographique, sa dimension morale et sociale et l'attitude de la profession médicale.

Le premier traité sur la syphilis a été écrit par Grünpeck d'Augsbourg en 1496, bien qu'elle fût diagnostiquée plus tôt. Le nom « syphilis » vient d'un poème de Fracastor écrit en 1530, *Syphilis, sive morbus gallicus* (« La syphilis ou le mal français »). La maladie fut ensuite l'objet de nombreux traités médicaux dans toute l'Europe, et notamment du premier ouvrage anglais en langue vernaculaire sur le sujet, *A Short and Profitable Treatise Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus by Unctions* (1579), du barbier-chirurgien William Clowes. Le mot « syphilis » n'apparaît jamais dans la littérature de l'époque, qu'elle soit médicale ou de fiction, probablement en raison de son aspect trop technique et peu parlant pour la majorité des contemporains de Shakespeare. On recense en revanche une foule d'expressions plus ou moins imagées pour la désigner. Si bien que la manière dont on évoque la maladie en dit moins long sur sa nature intrinsèque que sur les conditions économiques, médicales, sociales, religieuses ou morales dans lesquelles elle apparaît.

La syphilis fait des ravages en Europe à partir de la fin du XV^e siècle, pour connaître une apogée au milieu du XVI^e siècle. Elle est beaucoup plus redoutable à la Renaissance qu'aujourd'hui et est à l'origine d'une « grande peur » qui marque profondément les esprits. Même si à l'époque de Shakespeare les symptômes de la syphilis ont déjà perdu de leur intensité, probablement en raison d'une conjonction de facteurs², la syphilis reste particulièrement virulente en Angleterre, et progresse de manière alarmante, en particulier dans la ville marchande en pleine expansion qu'est Londres. Clowes précise avoir traité plus de mille syphilitiques en cinq ans au St Bartholomew Hospital, où, au cours des dix dernières années, un patient sur deux en moyenne venait se faire soigner contre la syphilis³. Cette propagation fulgurante de la maladie représente selon le médecin un grand danger (et une honte) pour la nation⁴. En Angleterre, comme en Europe continentale, les autorités ouvrent

¹ Robert Greene, *A Disputation Between a He-cony-catcher and a She-cony-catcher*, in A. V. Judges (ed.), *The Elizabethan Underworld: A Collection of Tudor and Early Stuart Tracts and Ballads*, London, Routledge & Kegan Paul, 1930, p. 206. La traduction est de l'auteur.

² En particulier l'amélioration des conditions de vie et d'hygiène et à l'adaptation de la bactérie à son milieu.

³ William Clowes, *A Briefe and Necessary Treatise, Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus, or Lues Venerea, by Unctions and Other approved Waies of Curing*, London, Thomas East for T. Cadman, 1585, fol. 1^v, fol. 2.

⁴ William Clowes, *A Briefe and Necessary Treatise, Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus, or Lues Venerea by Unctions and Other approved Waies of Curing*, London, John Daye, 1579, sig. B1.v.

des hôpitaux pour les syphilitiques. A travers cette mesure, il s'agit aussi de dissimuler aux yeux du public les stigmates défigurants et effrayants de la maladie. Les patients étaient frappés d'ostracisme, autant par peur de la contamination physique que morale. Quand les médecins acceptaient de les soigner, ils les faisaient passer par une porte dérobée pour ne pas effrayer les autres malades.

Si la syphilis traumatise autant, c'est non seulement en raison des douleurs physiques qu'elle engendre, mais aussi parce que ceux qui en souffrent passent aux yeux de leurs concitoyens pour des individus au comportement dépravé, dont le corps porte les marques visibles de la conduite licencieuse. En effet, si au début, on pense que la maladie se transmet par l'air (comme la peste), le mode sexuel de contamination est rapidement identifié et désigne le patient comme coupable de fornication, vice particulièrement problématique dans une société où la loi de primogéniture rend essentielle la légitimité des héritiers. Les symptômes dermatologiques notamment trahissent la dépravation de membres influents et prétendument respectables de la société et révèlent la corruption de la société urbaine dans laquelle il n'est désormais plus possible de mentir.

Ces préoccupations sont au cœur du quotidien des contemporains de Shakespeare et se retrouvent par conséquent tout naturellement dans la littérature, notamment le théâtre. La syphilis est, de loin, la maladie la plus représentée sur la scène renaissante, d'une part en raison de sa relative nouveauté et de son aspect sensationnel et terrifiant, mais aussi parce qu'elle permet d'articuler des questions d'ordre moral et social. Le texte dramatique constitue un indice épistémologique précieux quant à l'évolution de la manière de penser la maladie. Au premier plan, on trouve l'usage symbolique et métaphorique que font les dramaturges de la syphilis grâce aux images qu'ils tissent en réseau, réseaux essentiels à l'économie des pièces, dont ils garantissent notamment l'unité. Nous nous proposons ici d'étudier successivement les trois aspects de la dimension documentaire des pièces de théâtre, de la syphilis en tant que jauge de corruption morale et de la maladie comme instrument de critique sociale.

Les pièces de théâtre, en particulier celles de Shakespeare, nous renseignent sur l'étendue de la connaissance de la maladie dans l'Angleterre de la Renaissance. En ce qui concerne les modes de contamination, on trouve dans *Mesure pour Mesure* (1604) l'une des premières références de la littérature anglaise quant à la transmission par le fait de boire dans le même verre qu'un malade, lorsque Lucio déclare au gentilhomme syphilitique : « Whilst I live, [I will] forget to drink after thee » (« Tant que je vivrai, j'oublierai de boire après toi », 5.1.110). Cette allusion est également présente chez Montaigne et chez Erasme. Ce dernier mentionne aussi le baiser, l'haleine, ou le fait de toucher une personne contaminée⁵. On trouve dans *Timon d'Athènes* de Shakespeare (1607-1608 ; 4.3.3) et dans *Every Man in His Humour* de Ben Jonson (1598 ; 2.3.59-60) la théorie courante à l'époque (et erronée) selon laquelle la maladie se transmet par les miasmes présents dans l'air. En ce qui concerne les symptômes, Shakespeare décrit de manière très précise les déformations et les souffrances que subit le corps du patient syphilitique, notamment dans *Timon d'Athènes*, à travers le discours de Timon aux courtisanes à qui il demande de répandre la maladie sur la cité :

Consumption sow
In hollow bones of man; strike their sharp shins,

⁵ Erasme, *Coniugium Impar*, 1529.

And mar men's spurring. Crack the lawyer's voice,
 That he may never more false title plead
 Nor sound his quilllets shrilly. Hoar the flamen,
 That scolds against the quality of flesh
 And not believes himself. Down with the nose –
 Down with it flat; take the bridge quite away –
 Of him that, his particular to foresee,
 Smells from the general weal. Make curled-pate ruffians bald,
 And let the unscarred braggarts of the war
 Derive some pain from you. Plague all,
 That your activity may defeat and quell
 The source of all erection.

Implantez la nécrose
 Au creux des os, que l'homme ait les tibias nouveaux,
 Gâchez-leur toute monte. Enrouez l'avocat –
 Et finis à jamais ses plaidoyers spécieux,
 Ses distinguos stridents ! Couvrez de lèpre pâle
 Le flamine qui vitupère le plaisir charnel
 Mais n'en croit pas un mot. Adieu le nez ! Rongé
 Ras le visage ! Otez-moi tout ce cartilage
 Chez qui, chassant pour soi, s'écarte de la piste
 Du bien commun. Filez la pelade aux crapules
 Bouclées ; aux planqués qui jouent les foudres de guerre
 Apprenez la souffrance. Infectez tout le monde,
 Pour que par votre action soit détruite et tarie
 La source de toute érection. (4.3.151-164)

Tous les symptômes énumérés ici sont décrits sans exception dans les traités médicaux de la Renaissance. Seule manque la cécité. On trouve une énumération très complète également bien plus tôt, dans l'intermède anonyme *Nice Wanton* (c. 1550) et dans *Every Man In His Humour* de Jonson (2.3.57-64), avec une insistance toute particulière sur la maladie mentale⁶.

On trouve également dans les pièces de nombreuses références aux remèdes utilisés pour soigner la maladie. De gros progrès furent faits dans ce domaine au XVI^e siècle, même si ces traitements en étaient encore au stade expérimental. Ils consistaient essentiellement en l'utilisation de composés de mercure appliqués directement sur la peau ou administrés par fumigation sous forme de bains de vapeur. Bien que ces remèdes aient souvent eu des

⁶ Plusieurs décennies auparavant, Rabelais a décrit nombre des symptômes du mal français dans *Pantagruel* (1532). La fragilité osseuse est également mentionnée dans nombre d'autres pièces, notamment *Mesure pour Mesure* et *Troilus et Cressida* de Shakespeare (c. 1602) à travers « the incurable bone-ache », « l'incurable maladie des os », 5.1.22) et *La Foire de la Saint Barthélémy* de Ben Jonson (1614). Les escarres et les affections cutanées apparaissent également dans la seconde partie d'*Henri IV* de Shakespeare (1598), où Falstaff les désigne de manière ironique comme des bijoux et des ornements (« brooches, pearls and ouches », 2.4.40), seuls trésors que les hommes gagnent à fréquenter les prostituées selon lui, ainsi que dans *La Foire de la Saint Barthélémy*. On trouve mention des tumeurs et des pustules, ainsi que des affections des os et des articulations liés à la syphilis dans quasiment tous les ouvrages médicaux de l'époque. Le symptôme mentionné le plus fréquemment est la calvitie.

effets secondaires des plus déplaisants (parfois aussi nuisibles que la maladie elle-même), on obtenait néanmoins dans d'assez nombreux cas des résultats plutôt satisfaisants. De tous les remèdes utilisés, ce sont les bains à la vapeur de mercure qui sont mentionnés le plus souvent dans les pièces. On rencontre ainsi par exemple dans *Henri V* de Shakespeare (1599) l'expression « the powd'ring tub of infamy » (« l'infâme baignoire poudrée », 2.1.72), le terme « poudrée » renvoyant à la poussière produite par la condensation de la vapeur de mercure sur le corps du patient. On trouve une expression similaire dans *Mesure pour Mesure*, lorsque Lucio traite la souteneuse Mistress Overdone de « maquerele poudrée » dans sa baignoire (3.2.56)⁷.

Si le corps syphilitique est très présent sur la scène élisabéthaine et jacobéenne à travers le langage, il n'est en revanche guère montré. On peut se demander si la maladie était représentée de manière visuelle et si oui, les moyens utilisés pour la figurer (maquillage pour les symptômes dermatologiques, imitation des tremblements des jambes par exemple). Ces informations sont maintenant hors de notre portée et nous ne pouvons que nous contenter de suppositions. On remarque également que le corps syphilitique présente de grandes similitudes avec celui d'autres malades, notamment les lépreux. Il convient de préciser que le débat quant à déterminer si la syphilis était une maladie à part entière ou une affection liée à d'autres maladies est demeuré en grande partie irrésolu au XVI^e siècle. Les symptômes de la syphilis étant souvent similaires à ceux d'autres maladies, de nombreux auteurs médicaux ont essentiellement axé leurs recherches sur les moyens de différencier la syphilis de la lèpre et de la vérole notamment. En outre, malgré de gros progrès dans la pensée médicale et la connaissance de la maladie, la plupart des médecins et des auteurs médicaux de la Renaissance continuaient de réfléchir selon le modèle de la théorie des humeurs et voyaient ainsi la syphilis comme un trouble physiologique de l'équilibre et de la circulation des humeurs.

Une fonction particulière du corps syphilitique est qu'il permet d'articuler un des débats les plus vigoureux quant à la maladie, à savoir son origine géographique. Ainsi, dans *La Comédie des Erreurs* de Shakespeare (c. 1589), lorsque Dromio évoque sa bien-aimée Nell (nom courant des prostituées de l'époque), il décrit son corps en renvoyant de manière métaphorique à différents pays. Après une description des plus grivoise de l'anatomie de la jeune femme qui fait passer le spectateur par l'Irlande, l'Ecosse, l'Angleterre, la France et l'Espagne, Antipholus s'enquiert : « Where America, the Indies? » (« Et l'Amérique, les Indes ? »), ce à quoi Dromio répond : « O sir, upon her nose, all o'er embellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain, who sent whole armadas of carracks to be ballast at her nose » (« Oh! Monsieur, sur son nez, tout orné qu'il est de rubis, d'escarboucles, de saphirs, laissant pendre l'éclat de leur splendeur au souffle torride de l'Espagne, quoi envoyait des flottes entières de caraques se faire charger sous son nez ! », 3.2.115-120). Les déclarations de Dromio opèrent à plusieurs niveaux : la référence aux rubis et aux saphirs renvoie aux grandes richesses rapportées du Nouveau Monde par les explorateurs. Mais de manière plus ironique (et cette suggestion est renforcée par le terme « escarboucles », renvoyant à la fois à une variété de grenat et à un furoncle), ces

⁷ L'image de la baignoire permet entre autres aux dramaturges de combiner des allusions à la syphilis avec la métaphore rebattue de la prostituée comme morceau de viande, que l'on mettait à saler dans une bassine. Dans *Pericles* de Shakespeare (1607-1608), les souteneurs se plaignent du piètre état de leurs employées, « so pitifully sodden » (« misérablement détrempées », 4.2.20), après avoir trop longtemps transpiré dans les vapeurs de mercure.

mots semblent également désigner les lésions et les pustules sur le front et le nez causés par la syphilis, maladie supposément ramenée des Amériques par les marins de Christophe Colomb. Ce passage n'est pas sans rappeler les déclarations du souteneur Bots qui narre ses faits d'armes dans la seconde partie de *La Putain honnête* de Thomas Dekker (1632) :

[I have served] In most of your hottest services in the Low Countries: at the Groyne I was wounded in this thigh, and halted upon't, but 'tis now sound. In Cleveland I missed but little, having the bridge of my nose broken down with two great stones, as I was scaling a fort. I ha' been tried, sir, too, in Gelderland, and 'scaped hardly there from being blown up at a breach: I was fired, and lay i' th' surgeon's hands for't, till the fall of the leaf following. (5.2.265-273)

[j'ai servi] Dans la plupart des campagnes les plus terribles aux Pays Bas : à la Groyne, j'ai été blessé à la cuisse, et j'ai beaucoup boité, mais j'en suis maintenant remis. A Cleveland, il s'en est fallu de peu : j'ai eu l'arête du nez brisée par deux grosses pierres alors que j'étais en train d'escalader un fort. J'ai aussi été mis à mal dans le Gelderland, monsieur, et j'ai bien failli sauter dans une explosion sur une brèche ; on m'a tiré dessus, ce qui m'a valu un séjour chez le chirurgien, jusqu'à la saison de la chute des feuilles suivante. (traduction de l'auteur)

Bots a fait campagne aux Pays-Bas. Or pour les Anglais de la Renaissance, ce pays était associé à la prostitution (la prostitution hollandaise et flamande était très répandue – et très réputée – à Londres). On remarquera, entre autres, le jeu sur « groin », faisant ici référence au fleuve mais aussi homonyme du mot signifiant « aine ». Bots explique qu'il a contracté la syphilis. L'arête du nez cassée est un des symptômes de la maladie, tout comme la chute des cheveux, présente dans l'évocation de la chute des feuilles à l'automne, et l'aspect comique est amplifié par le fait que « stone » signifie à la fois « pierre » et « testicule ». Le verbe « fire », s'il renvoie aux tirs d'artillerie, fait aussi allusion au feu qui brûle les syphilitiques, et le verbe « geld » contenu dans « Gelderland » signifie « castrer » : Bots est devenu stérile à la suite d'une maladie vénérienne.

On remarque enfin que le corps syphilitique apparaît souvent dans des passages où le ton comique prédomine⁸, et avant tout au travers de jurons du type de « a pox on... »⁹ et de plaisanteries sur la chute des cheveux ou les démangeaisons qui affectent certaines parties plus ou moins intimes de l'anatomie du patient. Ceci s'explique facilement par le caractère sexuel de la syphilis, mais il s'agit aussi d'un humour noir teinté de morbidité. Bien que les choses soient présentées de manière comique, l'issue de la syphilis est souvent fatale et ses conséquences terrifiantes. Si bien que le rire en question est avant tout un rire cathartique, un moyen de s'accommoder d'une réalité bien peu encourageante.

A travers ces exemples (qui abondent dans les pièces de la Renaissance), on voit que si le théâtre possède une indéniable valeur documentaire pour l'historien de la médecine en ce qu'il renseigne sur la connaissance de la maladie, les dramaturges utilisent avant tout la syphilis de manière métaphorique, notamment pour dénoncer la corruption morale de leurs contemporains.

Son mode sexuel de transmission fait tout naturellement de la syphilis une jauge de

⁸ Mais pas toujours : le terrifiant discours de Timon qui veut répandre la maladie sur Athènes pour se venger en est un contre-exemple.

⁹ En français, on dirait plutôt « la peste soit de... ».

corruption morale. Ceci est renforcé par le fait que ses symptômes, éminemment visibles, s'accordent facilement avec la théorie encore vivace à la Renaissance selon laquelle l'apparence extérieure d'une personne est le reflet de ses qualités morales. La construction de la syphilis dans les esprits est bien davantage liée à des questions d'ordre moral que médical. La syphilis est utilisée comme symbole de dépravation et frappe les esprits de manière efficace. Elle est une maladie honteuse, une maladie de pécheur. Les syphilitiques sont les nouveaux lépreux et la cible de nombreux sarcasmes et jugements moraux. Elle permet de révéler au grand jour la corruption de personnes prétendument respectables, fournissant ainsi, pour reprendre l'expression de l'historienne Margaret Pelling à propos du cardinal Wolsey, « a literal meaning to more spiritual forms of corruption » (« une illustration littérale de formes de corruption plus spirituelles »)¹⁰. La syphilis constitue un puissant facteur d'exclusion. Comme le résumant Louis P. Qualtiere et William Slights, « while the overall construction of the disease in people's minds had more to do with their ethical view than with any understanding of biochemistry, the medicalizing of the disease promoted popular ideas that linked contagion with blame and social stigma » (« alors que la construction générale de la syphilis dans l'inconscient collectif a bien davantage à voir avec les conceptions éthiques qu'avec une quelconque compréhension de la biochimie, la médicalisation de la maladie a mis en avant des idées populaires qui lient la contagion à l'idée de faute et à la stigmatisation sociale »)¹¹. Aux yeux des Londoniens, la syphilis constituait une illustration de la corruption et des dépenses somptuaires de la cour. Mais elle pouvait également servir de symbole commode des vices et de l'hypocrisie de la vie urbaine. Ainsi, dans *Mesure pour mesure*, les images de maladie illustrent la corruption morale généralisée dont souffre Vienne.

La portée des usages métaphoriques du mal français est bien plus large lorsqu'il est associé au concept biblique de Chute. Les champs sémantiques de la maladie et des remèdes sont des lieux communs pour renvoyer à la corruption de l'âme et au repentir. Dans cette perspective, la maladie devient un instrument de la punition divine pour les péchés de l'homme : la syphilis vient remplacer la peste comme outil de la colère divine. Comme le soulignent Qualtiere et Slights, la peste était devenue à l'époque de Shakespeare un mal trop galvaudé pour être efficace sur scène. La syphilis avait un potentiel dramatique bien plus grand et permettait en outre de complexifier les intrigues et d'induire plus facilement mépris et désapprobation morale¹². Prédicateurs et moralistes répétaient à l'envi que la nation tout entière serait bientôt contaminée à moins que Dieu ne se montre miséricordieux, que les magistrats ne punissent le vice et que la population ne se repente pour sa vie de péché. A ce type de déclaration sont en général tout naturellement conjuguées les images de l'enfer, les brûlures de la syphilis étant assimilées aux flammes de l'enfer. Ainsi, pour Falstaff dans la seconde partie de *Henri IV*, la prostituée Doll Tearsheet est « in hell already, and burns poor souls » (« est déjà en enfer, à brûler les têtes misérables », 2.4.274), jouant ainsi sur les brûlures de la syphilis et la damnation pour le péché de chair. On trouve le même genre d'images

¹⁰ Margaret Pelling, « Appearance and Reality: Barber-Surgeons, the Body, and Disease », in A. L. Beier, Roger Finlay (eds), *London, 1500-1700: The Making of the Metropolis*, London, Longman, 1985, p. 82-112, p. 88. Traduction de l'auteur.

¹¹ Louis F. Qualtiere, William W. E. Slights, « Contagion and Blame in Early Modern Europe: The Case of the French Pox », *Literature and Medicine*, 22/1 (2003): 1-24, p. 5. Traduction de l'auteur.

¹² Louis F. Qualtiere, William W. E. Slights, « Contagion and Blame in Early Modern Europe: The Case of the French Pox », *op. cit.*, p. 12.

dans *L'Alchimiste* de Ben Jonson (1610), lorsque Surly, moraliste austère, fait référence aux prostituées de Pickt-hatch comme à de « decayed vestals » « that keep the fire alive there » (« des vestales décaties » « qui entretiennent le feu là-bas », 2.1.63). Bien entendu, ce n'est pas le feu de Diane que ces jeunes femmes, qui sont loin d'être vierges, entretiennent, mais les brûlures de la syphilis. La ville étant communément vue comme un important foyer de corruption, la syphilis apparaît fréquemment dans les comédies citadines comme la conséquence logique d'une vie de débauche dépeinte dans des intrigues qui suivent souvent le schéma de l'histoire du fils prodigue. Dans ces pièces, les libertins qui s'adonnent aux joies de la chair voient leurs maux raillés par les autres personnages, maux qui sont vus comme la juste rétribution pour leur vie de débauche.

Ce sont ces questions d'ordre moral que Shakespeare articule dans *Troilus et Cressida*. Il y traite des thèmes de l'amour et de la guerre pour représenter les idéaux romantiques de la société, idéaux qu'il contraste avec le thème sous-jacent de la dégénérescence de l'amour, du mariage et de la fidélité, remplacés par la luxure et la débauche. En tissant de manière serrée les images du commerce et de la syphilis, Shakespeare met au jour l'aspect commercial, voire affairiste de ce comportement décadent tout en décrivant les effets dévastateurs de cette licence sexuelle.

Dans *Timon d'Athènes*, il explore de plus près la terreur de la syphilis dans l'Angleterre du début du XVII^e siècle, où la population redoutait la contamination liée aux vapeurs pestilentielles ou à la conjoncture astrale. Comme l'indiquent Qualtiere et Slights, au centre des représentations de la syphilis dans la littérature médicale et fictionnelle se trouve la rhétorique de la faute, elle-même fruit de la combinaison de problématiques complexes et souvent contradictoires mettant en jeu le désir, le ridicule, et la rétribution¹³. Les auteurs les plus influents tels qu'Érasme, Rabelais, Cervantès et Shakespeare placent ces questions éthiques au cœur de leurs œuvres. Ils font parfois allusion au fait que l'inoculation n'est pas un acte innocent, idée portée à son paroxysme dans *Timon d'Athènes*, puisque Timon veut propager la syphilis dans toute la cité par le biais de deux courtisanes, nous offrant ainsi l'une des premières représentations de bioterrorisme de la littérature. Comme le précisent Qualtiere et Slights, cette référence au bioterrorisme est particulièrement révélatrice lorsqu'on la met en perspective avec la littérature médicale de l'époque, puisque cela montre que la notion de la maladie comme punition divine se voyait rivalisée par une meilleure appréhension du fonctionnement de la contagion et de la pathologie, et notamment du rôle de l'homme dans la transmission de la maladie¹⁴. Les critiques poursuivent en disant qu'en insistant sur ce fait, les auteurs en question mettent en lumière les conséquences désastreuses de la confusion entre infection physique et infection morale. Des auteurs comme Ben Jonson ou Thomas Middleton insistent sur la nécessité de différencier la volonté répressive de trouver un coupable de l'envie altruiste de guérir les maux de la société, les deux étant encore très souvent liés dans les esprits de l'époque, et les catégories morales et médicales fréquemment confondues, comme l'illustre le traité de Clowes. La rhétorique de la faute, de la culpabilité et de l'amendement trouve tout naturellement sa place dans la littérature moralisante du type des pièces de théâtre du répertoire populaire, à forte visée édifiante. La syphilis devient alors un outil pédagogique destiné à l'éducation morale de la population, outil que l'on suppose d'autant plus efficace qu'il correspond à une réalité palpable au quotidien pour les Londoniens.

¹³ Louis F. Qualtiere, William W. E. Slights, « Contagion and Blame in Early Modern Europe: The Case of the French Pox », *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

Une des particularités de la syphilis est que les questions d'ordre moral sont non seulement articulées dans la littérature de fiction, mais dans la littérature médicale également, en raison de sa nature sexuelle et de son lien étroit avec le vice de la fornication dénoncé sans relâche depuis la chaire. Clowes lui-même, dans son traité pourtant destiné à soulager ses contemporains, fait référence à une infection « pestilentielle », « puante » (« pestilent », « stinking »), due au vice de la « luxure dégoûtante » (« filthy lust »), à une maladie odieuse et détestable qui n'est que « le témoignage de la juste colère de Dieu envers cet abominable péché » (« a notable testimony of the just wrath of God against that filthy sin »)¹⁵. Il adopte une rhétorique calviniste de la faute et du repentir et il en résulte une œuvre au ton particulièrement paradoxal, en constante tension entre la volonté d'aider son prochain et de le condamner pour avoir contracté cette maladie honteuse. Il semblerait donc que l'objectivité scientifique, de mise dans ce type de texte, soit impossible dans le cas de la syphilis.

La nature particulière de la syphilis en fait un outil commode de jugement moral. Cet aspect est lié de manière très ténue à une autre utilisation symbolique et métaphorique de la syphilis, à savoir la critique sociale. Ceci est favorisé par le fait que dans l'esprit des moralistes de la Renaissance, basse extraction sociale et décadence morale sont souvent liées, ce qui entraîne une stigmatisation de certains groupes de la population, boucs émissaires bien commodes rendus responsables de la propagation de la maladie. Ainsi, la syphilis n'est pas seulement destructrice pour la santé physique : elle met également en péril l'ordre social.

C'est précisément cette idée qui est développée à maintes reprises par Shakespeare dans *Mesure pour mesure*. La loi allait dans le sens de la stigmatisation de certaines catégories de la population, puisque lorsque Jacques 1^{er} accéda au trône d'Angleterre en 1603, de nombreuses lois furent passées pour combattre la prostitution et les maisons closes dans le but de contenir la propagation de la syphilis. Les auteurs médicaux vont également dans ce sens. Clowes désigne clairement comme responsables de la contamination les gueux et les vagabonds, qui mènent une vie de débauche dans les tavernes, foyers du vice selon lui, rendant ainsi dépravation morale et basse extraction sociale indissociables¹⁶. Pour Clowes, les principales coupables pour la propagation de la maladie sont les femmes dissolues qui suivent notamment les soldats et les marins, qui ensuite répandent la syphilis sur tout le territoire. Désordre moral et désordre social sont donc ainsi étroitement liés et sources de maladie. Si bien que les recommandations que Clowes formule sont loin d'être uniquement de nature médicale : il énonce également nombre de préceptes moraux dans le but de maintenir l'ordre non seulement dans la famille mais aussi dans la société tout entière. On remarque que la question de la classe sociale est inséparable de la question du genre : qu'il s'agisse des prostituées ou des nourrices débauchées (la syphilis se transmet aussi par l'allaitement), les femmes sont vues comme les premiers agents de contamination. Les théories sur le corps, le comportement et le caractère féminins sont par conséquent au centre des ouvrages médicaux sur les maladies vénériennes, dans lesquels les remarques misogynes abondent. Les femmes et leur corps sont couramment dépeints comme dangereux et trompeurs, et la femme est dans cette perspective source de maladie. Ces théories n'ont rien de nouveau et sont le fruit

¹⁵ William Clowes, *A Briefe and Necessary Treatise, Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus, or Lues Venerea, by Unctions and Other approved Waies of Curing*, 1585, *op. cit.*, fol. Sig. lii. Traduction de l'auteur.

¹⁶ William Clowes, *A Briefe and Necessary Treatise, Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus, or Lues Venerea, by Unctions and Other approved Waies of Curing*, 1585, *op. cit.*, fol. 2.

d'une longue tradition qui envisage le corps féminin comme impur. Les questions de classe et de genre sont d'autant plus liées que la pureté du corps féminin garantit la légitimité des héritiers, aspect d'une importance primordiale dans une société où s'exerce le principe de la primogéniture.

C'est selon cette logique qu'il faut envisager par exemple Cressida dans *Troilus et Cressida*. A la Renaissance, Cressida constitue l'archétype de la femme volage rongée par la maladie, responsable de la corruption à la fois physique et morale des jeunes hommes qui l'entourent, ce qui met en péril toute la structure sociale. La syphilis constitue une invention de la part de Shakespeare, puisque dans les autres versions, Cressida est atteinte de la peste. Il est probable que le dramaturge ait souhaité rendre l'histoire plus parlante pour ses contemporains, étant donné les ravages sanitaires et moraux que causait la syphilis.

Dans cette perspective, la syphilis émerge comme une maladie sociale qui constitue une menace pour les distinctions établies, distinctions que l'élite s'acharne à préserver. Quand les couches les plus respectables de la société sont touchées par cette maladie honteuse que l'on ne peut cacher, c'est toute la structure sociale établie qui se trouve menacée. C'est ce que résume Bruce Thomas Boehrer quand il écrit :

Renaissance progressive medicine develops not out of liberating impulses at all but, rather, to protect an aristocratic social order that feels itself threatened from without [...]. [T]he Renaissance medical profession radicalize[s] in service of the ruling classes; syphilis is invented as a new medical category and various treatments are explored when the illness becomes a recognized challenge to the power elite.

La médecine progressiste de la Renaissance se développe non pas à partir de pulsions libératrices mais bien plutôt dans le but de protéger un ordre social aristocratique qui se sent menacé de l'extérieur [...]. La profession médicale se radicalise à la Renaissance au service des classes dirigeantes ; la syphilis est inventée en tant que nouvelle catégorie médicale et l'on investit sur différents traitements quand la maladie devient un défi reconnu pour l'élite au pouvoir.¹⁷

Et il poursuit : « syphilis is itself a social disease [...]. [I]t threatens the integrity of social boundaries in a world that [...] relies upon those very boundaries to reaffirm 'the coherence of its own authority' » (« la syphilis elle-même est une maladie sociale [...]. Elle menace l'intégrité des frontières sociales dans un monde qui s'appuie sur ces mêmes frontières pour réaffirmer la cohérence de sa propre autorité »)¹⁸. Si bien que désigner des groupes spécifiques et marginalisés comme source de l'infection représente un enjeu de taille. Il s'agit d'isoler les groupes que l'on rejette ou que l'on craint, les Autres, en les rendant responsables du fléau. C'est ce que souligne Boehrer quand il écrit : « when identified with the poor and socially undistinguished, the disease almost ceases to be a disease at all; instead, it emerges in its concomitant character as an instrument of discipline and punishment – that is, as an appendage of government itself¹⁹ » (« lorsqu'elle est identifiée aux

¹⁷ Bruce Thomas Boehrer, « Early Modern Syphilis », *Journal of the History of Sexuality*, 1/2 (1990): 197-214, p. 200. Traduction de l'auteur.

¹⁸ *Ibid.* Traduction de l'auteur.

¹⁹ Cet aspect est particulièrement évident dans l'utilisation de la syphilis pour discréditer les prêtres catholiques romains et leur doctrine. Les monastères étaient dénoncés comme des foyers de maladie

pauvres et aux individus socialement inférieurs, la maladie cesse presque d'en être une ; elle émerge alors en tant qu'instrument de discipline et de punition, c'est-à-dire en tant qu'appendice du gouvernement »²⁰. L'un des aspects de la syphilis les plus terrifiants pour l'élite est son pouvoir « d'égalisateur social ». Avec une épidémie de l'ampleur de celle que prévoit par exemple Timon sur Athènes, tous, innocents et coupables, sont touchés, sans distinction de classe ou de morale. Dans *Timon*, on voit comment un seul agent peut à lui seul utiliser la maladie pour confondre les structures morales et gouvernementales de toute une ville. Dans la pièce est dépeinte une société prédatrice que l'usure et l'exploitation ont rendue insensible aux notions de générosité et de reconnaissance. A travers Athènes, c'est avant tout le Londres de la Renaissance et sa population cupide qui sont attaqués. Dans ce nœud métaphorique, la syphilis permet de suggérer la nature corruptrice et contagieuse de la pratique de l'usure. Les images de la maladie et de l'argent sont liées grâce au thème de la prostitution, omniprésent pour cette raison non seulement dans cette pièce et dans *Mesure pour mesure*, mais aussi dans toutes les comédies citadines. L'usure est ainsi assimilée à la prostitution et comme elle, elle risque de répandre la maladie sur toute la ville. L'idée sous-jacente, du moins dans *Timon* et *Mesure pour mesure*, est que le dirigeant avisé se doit d'agir en bon médecin pour stopper la contagion : il doit diagnostiquer les maux de la société, éliminer les membres corrompus et mettre fin aux pratiques nuisibles pour que le corps politique et le corps social redeviennent sains.

Dans cette perspective, le corps syphilitique est une verrue, un furoncle trop visible pour être ignoré, stigmaté des maux du corps social. Grâce à la syphilis, les dramaturges dissèquent le corps politique de l'Angleterre et mettent au jour ses complexités, ses contradictions, mais aussi ses faiblesses d'ordre moral et social. On voit ainsi dans *Mesure pour mesure* qu'aucune classe n'est épargnée ni par la maladie, ni par la corruption morale, toutes deux généralisées. On en revient à l'idée de la syphilis comme facteur, négatif, d'égalisation. Le mal qui ronge Vienne est comparé à une infection cachée qui ronge le corps au départ sain de la cité. Dans la pièce, la syphilis est étroitement associée au vice de la calomnie, véritable fléau social dans l'Angleterre jacobéenne.

Dans cette perspective, les pièces de Shakespeare et les comédies citadines fournissent une critique sociale bien plus complexe et problématique que la stigmatisation des pauvres et des vagabonds que l'on trouve chez Clowes. La vie urbaine, sa débauche et ses faux-semblants sont dénoncés dans toute leur hypocrisie, et la syphilis sert de révélateur de la corruption des classes pourtant identifiées comme respectables.

La mise en perspective de la littérature médicale de l'Angleterre de la Renaissance et des pièces de théâtre permet de voir la littérature populaire comme verbalisant les questions d'ordre moral et social contenues en germe dans la littérature médicale. La spécificité de la maladie a en effet entre autres conséquences d'apporter une forte coloration morale à la littérature scientifique et médicale. On observe également lorsqu'on confronte textes médicaux et textes littéraires que la littérature rend compte des progrès de la connaissance de la maladie avec un certain décalage. Bien que de grands progrès soient faits quant à la connaissance des modes de transmission de la syphilis et à son traitement, la littérature populaire tend à s'accrocher aux vieilles théories et idées reçues sur la contamination par l'air ou l'apparition de la syphilis en fonction de la conjoncture astrale. Le texte littéraire constitue dans cette perspective un indice épistémologique précieux quant à la manière de penser la maladie. On voit aussi que la présence insistante du corps

vénéérienne, argument utilisé en faveur de la doctrine protestante. Ce sentiment anti catholique ne se limitait pas à l'Angleterre, mais s'appliquait également aux autres pays protestants.

²⁰ Bruce Thomas Boehrer, « Early Modern Syphilis », *op. cit.*, p. 209. Traduction de l'auteur.

sypilitique dans les pièces de théâtre sert avant tout des buts esthétiques et idéologiques qui diffèrent parfois énormément selon les auteurs. Il est troublant de constater que les mêmes observations pourraient être faites, quasiment à l'identique, concernant quelques grandes maladies contemporaines et leur représentation, en particulier le SIDA.

BIBLIOGRAPHIE

BOEHRER Bruce Thomas, «Early Modern Syphilis », *Journal of the History of Sexuality*, 1/2 (1990): 197-214.

CLOWES William, *A Briefe and Necessary Treatise, Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus, or Lues Venerea, by Unctions and Other approved Waies of Curing*, London, John Daye, 1579.

—, *A Briefe and Necessary Treatise, Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus, or Lues Venerea, by Unctions and Other approved Waies of Curing*, London, Thomas East for T. Cadman, 1585.

DEKKER Thomas, *The Honest Whore. In Two Parts*, in Ernest Rhys (ed.), *Thomas Dekker*, Mermaid Series, London, Ernest Benn, 1949. 89-286.

GREENE Robert, *A Disputation Between a He-cony-catcher and a She-cony-catcher*, in A. V. Judges (ed.), *The Elizabethan Underworld: A Collection of Tudor and Early Stuart Tracts and Ballads*, London, Routledge & Kegan Paul, 1930.

—, *L'Alchimiste*, Marcel Maussy (éd.), Paris, L'Arche, 1957.

—, *Every Man in His Humour*, Gabriele Bernhard Jackson (ed.), New Haven, Yale University Press, 1969.

PELLING Margaret, « Appearance and Reality: Barber-Surgeons, the Body, and Disease », in A. L. Beier et Roger Finlay (eds), *London, 1500-1700: The Making of the Metropolis*, London, Longman, 1985. 82-112.

QUALTIERE Louis F., William W. E. SLIGHTS, « Contagion and Blame in Early Modern Europe: The Case of the French Pox », *Literature and Medicine*, 22.1 (2003): 1-24.

SHAKESPEARE William, *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore Evans, J. M. Tobin (eds), 2nd ed., Boston, Houghton Mifflin, 1997.

—, *Œuvres complètes*, Jean-Michel Desprats (éd.), Paris, Gallimard, 2002.

Ecrire avec les nerfs : Médecine et anatomie chez Georg Büchner

Laurence Dahan-Gaida
(Université de Franche-Comté)

Mots-clés : anatomie, autopsie, Büchner, Clarus, Cuvier, Geoffroy St Hilaire, Goethe, Heinroth, médecine, médecine légale, psychosomatisme, téléologie, théâtre, Woyzeck

Résumé : À la fois médecin et poète, Georg Büchner a laissé une œuvre dramatique foncièrement novatrice qui utilise l'autopsie comme méthode pour transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : la fracture, la fragmentation, l'observation. Dans *Woyzeck*, l'explosion de la forme ne relève pas seulement d'une approche esthétique, elle s'inscrit également dans une conception du vivant et une épistémologie que Büchner élabore au fur et mesure de ses recherches en médecine et en biologie, recherches qui rejoignent ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. Foncièrement anti-téléologique, cette conception va le mener à remettre en question la médecine légale de son temps et sa méthode biographique pour lui opposer une approche psychosomatique, fondée sur les rapports entre corps et esprit, entre causes psychiques et effets physiques.

Quel est le rapport des nerfs cérébraux avec les nerfs spinaux, les vertèbres crâniennes et les renflements du cerveau ? Quels sont ceux d'entre eux qui se trouvent les premiers au bas de l'échelle des animaux vertébrés ? Quelles sont les lois d'après lesquelles leur nombre est augmenté ou diminué, leur distribution plus compliquée ou plus simple (pas de « s » ici)?¹

Ces questions sont celles que pose Georg Büchner (1813-1837) en introduction de son mémoire sur l'anatomie du système nerveux du barbeau, *Barbus barbus*, objet d'une thèse de doctorat défendue à Strasbourg en 1836. Très minutieux et remarquablement illustré, ce travail est basé essentiellement sur des travaux de dissection des nerfs cérébro-spinaux. Il témoigne d'un intérêt marqué pour le détail anatomique, pour l'exploration et la dissection de l'intérieur du corps, pour l'usage du scalpel préféré à celui du microscope. Fils de médecin, Büchner a étudié dès l'âge de 18 ans l'anatomie comparée et la psychopathologie à Giessen, où il s'est habitué chaque jour à côtoyer des cadavres. Après sa thèse, il est nommé professeur d'anatomie comparée à l'Université de Zürich où il présente une leçon probatoire intitulée « Sur les nerfs du crâne » (*Über Schädelnerven*) le 5 novembre 1836. Mais il contracte le typhus, suite dit-on à l'infection d'une blessure lors d'une dissection de poisson, et décède quelques mois plus tard.

À la fois médecin et poète, passionné par l'anatomie et la physiologie, notamment par celles du cerveau, Büchner est mort à l'âge de 24 ans. Il n'a pas eu le temps d'approfondir son œuvre scientifique mais il a ouvert une brèche dans l'écriture dramatique qui ne s'est pas refermée depuis. Grand novateur en matière de formes théâtrales, il a laissé

¹ « Mémoire sur le système nerveux du barbeau (*Cyprinus Barbus L.*) », in Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, Paris, Seuil, 1998, p. 273.

avec *Woyzeck* une tragédie moderne qui inscrit dans l'esthétique du fragment une conception non téléologique du vivant, en contradiction avec l'attitude prônée par la science et la philosophie de l'époque. Mais il a surtout laissé une œuvre critique, qui porte un regard acéré et lucide sur la médecine de son temps, démontant de manière implacable le mécanisme des rapports entre pouvoir et savoir. Une lecture croisée de ses écrits scientifiques et de son œuvre théâtrale montre à quel point son écriture est inséparable de ses conceptions médicales, scellant ainsi l'unité de la vie et de la connaissance.

De la dissection comme méthode d'écriture

Nul sans doute n'a mieux résumé l'entreprise de Büchner que le poète allemand Durs Grünbein. Dans son discours de réception du prix Büchner en 1995 – discours où le récipiendaire expose traditionnellement sa vision de l'œuvre de Büchner et sa propre conception de la littérature –, il présente son aîné comme le précurseur d'un « réalisme anthropologique » qui cherche à « briser les corps » pour isoler le « nerf singulier » capable de le conduire au cœur de la « nature humaine »². Si Büchner marque un point tournant dans l'histoire littéraire, c'est qu'il accorde « la primauté au nerf » et fait « du corps l'ultime instance. Voilà un poète qui trouve ses principes dans la physiologie comme d'autres avant lui dans la religion ou l'éthique. Il libère de la pure zootomie l'idée que la vie se suffit à elle-même et n'obéit pas à des buts extérieurs ou supérieurs »³.

Büchner s'inscrit dans une tradition littéraire qui a utilisé l'autopsie à la fois comme mode de représentation et comme miroir désenchanté de la condition humaine. Dans « le corps ouvert, dans le crâne fracturé (par la violence) », il lisait en effet « les prémisses d'une possible vie commune libre [...] ainsi que sa négation toujours menaçante : l'échec fondamental, venu des entrailles. Car l'autopsie est le chemin le plus sûr pour perdre la foi ou, pour celui à qui cela ne suffit pas, pour consolider son absence de foi. La dislocation des corps est la voie royale qui mène à l'absurde de même qu'à la plus grande humilité pragmatique »⁴.

Mais la dissection est aussi une méthode pour transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : « une grammaire plus dure, un ton plus froid : l'outil adéquat pour l'intelligence amputée du cœur »⁵. L'effraction, la violence, la fracture sont les éléments d'une écriture qui cherche à montrer le nerf derrière l'action, l'affect derrière la mimique, le réflexe derrière l'acte de violence. L'objectif de Büchner n'est pas simplement de ramener l'âme au corps et le corps à la physiologie, mais de libérer le discours sur l'homme de tout idéalisme. Convaincu qu'aucun système préconçu ne peut rendre compte du monde, il délaisse les constructions utopiques et les perspectives unifiantes au profit de l'observation, de la description clinique, de la dissection. Dans la *Mort de Danton*, une célèbre réplique du héros souligne l'inanité de toute saisie métaphysique de la nature humaine : « Il faudrait s'ouvrir le crâne et s'extraire l'un l'autre

² Durs Grünbein, « Briser le corps » (1995), in *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, tr. fr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1999, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

les pensées des fibres du cerveau »⁶. Ouvrir un champ de fouilles, disséquer, saisir la physiologie des affects et de l'action, tel est le projet commun à tous les textes de Büchner. Ce projet ne laisse pas l'écriture intacte. Travaillée par le nerf, elle perd son ordre et sa cohérence. Comme le souligne Durs Grünbein, Büchner a montré sur quoi débouche la littérature lorsque le fait médical y fait son entrée : « conséquence – des fragments, des notations fiévreuses, des poèmes somatiques »⁷. La dissection est la force explosive qui fait éclater la forme, détruisant les vieilles structures langagières pour faire place aux nouvelles forces motrices du drame : le nerf, l'affect, le corps. Or ces forces sont des forces de dispersion qui morcellent l'action, brisent la ligne dramaturgique, la découpant en « stations » dont l'enchaînement ne se laisse pas ramener à un tout⁸. Dans *Woyzeck*, la fable serrée et strictement agencée ne parvient pas à contenir la force éruptive qui fait « ricocher » le sens de scène en scène, selon une logique qui n'est ni causale ni chronologique⁹. Rompant totalement avec les traditions rhétoriques du théâtre classique et romantique, *Woyzeck* est le paradigme d'une structure ouverte, faite d'une succession d'instantanés disruptifs qui apportent des éclairages divers, voire divergents, sur les processus représentés. Jouant de la variation et du contraste, le découpage en scènes discontinues exprime la perception qu'ont les personnages – en particulier Woyzeck – d'un monde en miettes dans lequel ils sont en déshérence. Donnant au drame sa structure parataxique, a-

⁶ Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 104. « Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerrén » (*Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, Karl Pönbacher hrsg., DTV, p. 9)

⁷ Durs Grünbein, « Briser le corps », op. cit., p. 65.

⁸ La pièce a vraisemblablement été écrite à Strasbourg entre juillet et octobre 1836. Il n'est pas sûr que Büchner y ait apporté d'importantes modifications après son départ pour Zürich le 18 octobre. Les manuscrits retrouvés après sa mort en février 1837 ne correspondent pas à une version définitive. Les scènes y sont réunies en fonction de 4 phases de travail qui se complètent mais qui interfèrent également, il est donc impossible de donner une forme définitive à la pièce. La traduction utilisée ici est celle des *Œuvres complètes* (sous la direction de Bernard Lortholary et dans la traduction de Robert Simon, Paris, Seuil 1988), qui sont basées sur la *Kombinierte Werkfassung* (version composée de l'œuvre). Due à Henri Poschmann, cette version est un montage qui tente un équilibre entre la lettre des manuscrits et une structure possible suggérée par ces derniers. Le matériau brut, tel qu'il nous vient des manuscrits, a été publié par Jean-Christophe Bailly dans la traduction de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent (Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, Paris, éditions de l'Arche, 1993). Les deux versions ont été utilisées tour à tour, en fonction des besoins de la démonstration. Selon Matthias Langhoff, qui a mis le drame en scène en 2002, les différents manuscrits doivent être considérés comme les « séquences différentes d'une seule histoire, qui veulent rester, à leur place respective, intentionnellement autonomes ». Une mise en scène fidèle devrait, selon lui, rétablir la visibilité, voire la lisibilité de l'inachèvement, en conformité avec le projet de Büchner qui « envisageait un drame d'une construction tout à fait ouverte, une collection de matériaux où seule l'absence d'ordre autorise une conclusion, c'est-à-dire une dramaturgie véritablement révolutionnaire qui n'a plus en vue l'explication d'une histoire, mais une histoire qui vit d'obscurité et vise ainsi par cette rencontre d'éléments disparates un monde situé derrière l'histoire dont il est le seul à pouvoir donner la clé ». Cité par Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Paris, Circé, 2002, p. 236.

⁹ Comme l'écrit Jean-Christophe Bailly, « Aucune des « petites » scènes du matériau Woyzeck n'est ou ne saurait être, par exemple, une scène dite de transition, placée pour faire antichambre à celle qui la suit. Le mouvement interne de la pièce en effet, consiste à lâcher chaque séquence comme un bloc, et l'enchaînement qui, de bloc en bloc, conduit le drame vers sa conclusion, de quelque manière qu'on l'organise, ne peut que procéder d'une logique qui n'est inscrite dans aucune des poétiques reconnues de l'art dramatique. Le noyau de sens saisi par Büchner *ricoché* d'une séquence vers l'autre de telle sorte que la ligne dramaturgique se sépare de tout plan stratégique. Il n'y a plus, justement, qu'une ligne, mais discontinue, et qui rompt avec la ligne harmonique-planifiée de la belle ordonnance dramatique », Jean-Christophe Bailly, « Préface », Georg Büchner, *Woyzeck. Fragments complets*, op. cit., p. 11.

tectonique, il manifeste surtout le refus de toute totalité ou de toute finalité prédéterminées.

La dissonance fondatrice du théâtre de Büchner s'exprime aussi à travers la langue, dans la simplicité et la violence avec laquelle elle *présente* les choses, faisant voler en éclats l'allégorie et l'idéalisme pour que la « vie » entre sur scène, dans sa percutante nudité, sa vérité crue. Büchner fait exploser l'ordre de la représentation pour mettre en scène le désordre des pulsions, des pressentiments, des hallucinations, des signaux et des réflexes. Faisant parler le corps, il fait résonner chaque mot dans sa matérialité pour mettre en déroute la langue noble et le ton élevé, l'énoncé idéaliste en lesquels il ne croit plus. Caractérisée par son intensité et son émotion, la langue de Büchner est « une langue de la concaténation et de la vitesse du sens », qui « n'enjolive plus » car « elle est tout aussi déchirée et tendue nerveusement que la situation dont elle se dégage en titubant »¹⁰. Cette langue, qui a perdu son pouvoir métaphorique et allégorique, tâtonne à travers les mots pour retrouver la vérité du corps et des nerfs, sous les strates accumulées par des siècles de morale et d'idéologie.

Entre *Naturphilosophie* et médecine expérimentale : la critique de la téléologie

L'explosion de la forme et du langage ne relève pas seulement d'une approche esthétique, elle s'inscrit également dans une conception du vivant et une épistémologie que Büchner élabore au fur et à mesure de ses recherches en médecine et en biologie, recherches qui rejoignent ses préoccupations sur l'organisation sociale et le sens de l'histoire. Très tôt, Büchner a élaboré une vision anti-téléologique au carrefour de la politique, du théâtre et des sciences. Ainsi dans « Critique d'un essai sur le suicide » (1831), il écrit : « Cette pensée m'a toujours choqué au plus haut point, car en vertu d'une telle conception, la vie n'est considérée que comme un moyen ; or je crois que la vie a sa fin en elle-même : l'évolution est la fin de la vie, la vie en tant que telle est, donc la vie est à elle-même sa propre fin »¹¹. On est frappé par la parenté entre cet essai de jeunesse et l'étude *Sur les nerfs crâniens* où l'attitude téléologique est critiquée en termes précis :

C'est dans la finalité, l'effet, l'usage tiré de la disposition d'un organe qu'elle trouve la solution de l'énigme. L'individu n'est à ses yeux qu'une chose censée atteindre un but situé hors de lui, et elle ne le connaît que dans l'effort qu'il fait pour s'affirmer face au monde extérieur, comme individu d'une part, comme espèce d'autre part. Tous les organismes sont pour elle des machines compliquées pourvues des moyens artificiels de se conserver jusqu'à un certain point [...] La méthode téléologique se meut à l'intérieur d'un cercle perpétuel dans la mesure où elle présuppose comme fins les effets des organes. Elle affirme, par exemple, que, si l'on veut que l'œil remplisse sa fonction, il faut que la cornée soit maintenue humide, et que donc il faut une glande lacrymale. Celle-ci existe pour que l'œil soit maintenu humide, et voilà l'apparition de cet organe expliquée, plus de problème tout est résolu. À quoi la conception opposée objecte de son côté que l'œil s'humidifie parce qu'il existe une glande lacrymale, ou, pour donner un autre exemple, que nous n'avons pas de mains pour pouvoir saisir les choses, mais que nous les saisissons parce que nous avons des mains.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Georg Büchner, « Critique d'un essai sur le suicide », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 45.

¹² Georg Büchner, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 346-347.

Dans *Woyzeck*, la question de la téléologie révèle sa dimension politique dans la scène où un ivrogne, dans une parodie de sermon (« il prêche sur une table »), s'interroge sur le sens de l'existence : « Pourquoi l'homme existe-t-il ? », demande-t-il¹³. La réponse est une caricature des conceptions téléologiques répandues à l'époque dans les sciences naturelles, voulant que tout élément dans la nature agisse en fonction de buts qui lui sont assignés : « Mais en vérité, je vous le dis, de quoi auraient dû vivre le paysan, le tonnelier, le cordonnier, le médecin, si Dieu n'avait pas créé l'homme ? De quoi auraient dû vivre le tailleur s'il n'avait pas implanté chez l'homme le sentiment de la pudeur, de quoi le soldat, s'il ne l'avait pas pourvu du besoin de se tuer mutuellement ? »¹⁴. Ces questions sont un écho à peine voilé aux arguments avancés par les défenseurs de la position téléologique : chaque espèce existe en fonction des buts que la nature lui a assignés – le carnassier a des griffes pour attraper sa proie, des dents pour la déchirer, etc. – et le but du naturaliste est d'analyser la conformité de l'espèce à ses fins. Transposée du domaine biologique au domaine politique et poussée à l'absurde, la conception téléologique suppose que le travail humain n'est pas là pour rendre possible la vie mais que s'il y a des hommes, au contraire, c'est pour donner du sens au travail. L'homme se trouve ainsi réduit à sa force de travail dans un monde qui a pour seule finalité la rentabilité économique. La téléologie devient un outil de légitimation de l'exploitation, au fondement de l'organisation sociale. C'est contre cette conception que Büchner s'élève dans sa leçon probatoire : « La nature n'agit pas selon des fins, elle ne s'épuise pas en une série indéfinie de fins conditionnées les unes par les autres ; elle est au contraire immédiatement suffisante à soi-même dans toutes ses manifestations »¹⁵.

Cette critique de la finalité est aussi liée à son parcours intellectuel. Alors qu'il étudiait les sciences de la nature à Strasbourg, Büchner a été confronté aux deux grands courants sur l'origine et le devenir des espèces qui s'opposaient à l'époque¹⁶ : d'un côté, l'école « fixiste », d'inspiration française, représentée notamment par Cuvier, qui professe que tout être organisé forme un ensemble homogène, niant la transmission possible de caractères spécifiques d'une espèce à une autre ; de l'autre côté, l'école analogique, évolutionniste, d'inspiration plutôt allemande mais qui rassemble aussi des scientifiques français comme Lamarck et Geoffroy St Hilaire, pour qui toute vie a une origine commune, à partir de laquelle les différentes espèces ont subi une évolution ; les organismes connaissent ainsi des mutations constantes, allant du plus simple vers le plus complexe¹⁷. Cette conception suppose l'existence d'un principe organique originel, un prototype, dont chaque espèce conserverait encore la trace, invisible à la seule analyse clinique. Côté allemand, l'un des principaux défenseurs des théories analogiques est Lorenz Oken qui fait partie de la commission chargée d'entendre le cours probatoire de Büchner à l'université de Zürich. Mais cette conception évolutionniste du vivant peut s'enorgueillir aussi du soutien de Carus, de Schelling, de Johannes Müller et de Goethe qui, dans ses fameux développements sur la

¹³ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, op. cit., p. 261.

¹⁴ Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 254.

¹⁵ *Ibid.*, p. 346.

¹⁶ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, op. cit., p. 301.

¹⁷ La tonalité nationale que Goethe donne à la dispute entre St Hilaire (germanophile imprégné par la pensée allemande du développement) et Cuvier, se retrouve dans la thèse de Büchner et plus encore dans sa leçon probatoire à Zurich, où il distingue une méthode anglo-française, téléologique et une méthode allemande, génétique-philosophique, dans laquelle il se situe lui-même.

plante originelle (*Urpflanze*), réclame du naturaliste qu'il remonte par la pensée jusqu'au principe premier de chaque chose qui ne peut être saisi par la simple observation de laboratoire.

Dans sa thèse, Büchner se place sous la double bannière de la *Naturphilosophie* allemande (représentée par Goethe, Oken, Carus et surtout Johannes Müller) et de la tradition française, plus empiriste et analytique (représentée par Cuvier, Magendie, Serres, etc). La bipartition de sa thèse en une « Partie descriptive » et une « Partie philosophique » témoigne de sa volonté de concilier les deux écoles dont il a subi l'influence. Dans les premières lignes, il engage le débat avec la philosophie de la nature, évoquant la « méthode génétique » qu'il définit comme une « comparaison scrupuleuse du système nerveux des vertébrés en partant des organisations les plus simples et en s'élevant peu à peu aux plus développées »¹⁸. Büchner s'inscrit ainsi dans la lignée de Goethe, dont la morphologie comparée autorise les comparaisons continues entre l'homme et l'animal ainsi que la déclinaison des nerfs et des organes d'après le modèle de l'analogie. Reprenant la méthode comparative à son compte, Büchner s'en sert pour établir une série de rapprochements entre les six paires de nerfs cérébraux et les six vertèbres du crâne, entre la cavité buccale et l'intestin ou encore entre le nez et le larynx. La thèse se termine par une référence implicite à l'unité de plan qui avait été défendue par Geoffroy Saint-Hilaire, en qui Goethe voyait un « puissant allié » : « La nature est grande et riche, non parce qu'à chaque instant elle crée arbitrairement des organes nouveaux pour de nouvelles fonctions, mais parce qu'elle produit, selon le plan le plus simple, les formes les plus élevées et les plus pures ». L'idée d'une unité dans le schéma de construction des êtres vivants a été traduite en termes poétiques par Goethe dans sa *Métamorphose des Plantes*. La tâche qu'il assigne au naturaliste est de rechercher le Tout agissant dans chacun des organes, ceux-ci n'existant pas en fonction de leur finalité mais de leur origine. Or si Büchner ne met pas formellement en cause l'idée d'une loi originelle, il considère que celle-ci est inaccessible à l'entendement humain : chaque organe, chaque être, chaque individu est certes le produit d'une évolution mais il existe pour lui-même et non en fonction de buts extérieurs ; il serait donc vain de vouloir retrouver en lui le principe originel : il faut l'observer pour ce qu'il est, dans toute sa diversité et sa complexité. Büchner montre ainsi son attachement à la méthode empirique, attachée à la saisie des faits scientifiques à l'exclusion des faits philosophiques et préférant la description clinique, l'observation empirique du vivant à la saisie *par la pensée* d'un principe supérieur. S'il prend ainsi ses distances avec les courants de l'idéalisme allemand et de la *Naturphilosophie* de Schelling, Büchner ne rompt pas pour autant définitivement avec les figures prestigieuses de la génération précédente puisqu'il maintient l'idée de continuités de structure à l'intérieur du règne animal. Selon un témoin de l'époque, cette ambivalence refléterait l'hésitation de Büchner entre la médecine et le théâtre :

Il semble que vous vouliez abandonner les arts médicaux, ce qui, selon ce que j'ai entendu dire, ne comble guère votre père. Ne soyez pas trop injuste envers ces études, c'est à elles, me semble-t-il, que vous devez votre force essentielle, je veux dire, votre culot rare. J'irai presque jusqu'à dire : le caractère d'autopsie qui s'exprime dans tout ce que vous écrivez.¹⁹

¹⁸ « Mémoire sur le système nerveux du barbeau (*Cyprinus Barbus* L.) », in Georg Büchner, *Œuvres complètes*, *op. cit.*.

¹⁹ Extrait d'une lettre de Gutzkow le 10 juin 1836. Cité par Jean-Pierre Lefebvre, « Présentations des écrits sur Descartes et sur Spinoza », in *ibid.*, p. 357.

Aux conceptions téléologiques répandues dans la médecine et la philosophie de son temps, Büchner substitue l'autopsie d'un monde morcelé où chaque partie, bien qu'organiquement liée au tout, existe pour elle-même et non en fonction de buts qui lui sont étrangers. Dans *Woyzeck*, il réaffirme qu'il n'existe pas de but sur Terre, que la mort est la seule certitude de la vie : « C'est pourquoi, ne doutez pas, oui, oui, c'est agréable et beau, mais tout ce qui est terrestre n'est que vanité, même l'argent tombe en décomposition... »²⁰. L'homme est pris dans le piège physique qui est la raison de toute vanité car la mort a toujours le dernier mot. C'est la leçon donnée par l'anatomie, leçon d'humilité qui souligne l'essentielle vulnérabilité de l'homme face à la mort.

Le « cas » Woyzeck

Woyzeck, on le sait, s'inspire de faits et de personnages réels. Le 2 juin 1821, Johann Christian Woyzeck avait assassiné à coups de couteau dans une rue de Leipzig sa maîtresse, Johanna Christiane Woost, la veuve d'un chirurgien, âgée de 47 ans. Après trois ans de procédure judiciaire, il est condamné à mort et décapité le 27 août 1824. Les autorités judiciaires avaient confié en août 1821 au Dr Johann Christian August Clarus le soin de juger de l'état psychique de l'accusé. Après s'être entretenu avec Woyzeck, ce dernier conclut à sa responsabilité mentale et conduit ainsi les juges à prononcer la condamnation à la peine capitale.

Le rapport de Clarus est la source principale de Büchner, qui fait une utilisation très précise et minutieuse des matériaux historiques, reproduisant parfois de manière littérale des passages entiers de l'expertise. Manière de rendre sa voix à celui qui, tout au long de la pièce, est présenté comme incapable de s'exprimer par le langage, d'accéder à la représentation. Cependant, la fidélité à la lettre du rapport n'empêche pas un écart profond au niveau du sens : transformant le discours d'expertise en mise en scène dramatique, Büchner procède à un montage qui, loin de faire émerger un sens déjà là, disjoint les différents éléments selon une structure parataxique qui a pour effet de problématiser les événements, de les soumettre à un éclairage critique. Ce montage fait apparaître Woyzeck comme un individu traqué, pris en tenaille entre les discours psychiatrique, militaire et médical qui exercent leur force de coercition sur son destin.

Contrairement à Clarus qui avait conclu à la responsabilité de Woyzeck, Büchner présente ce dernier comme gravement atteint physiquement et moralement. Il a des tremblements, son pouls est irrégulier, il voit sombre, perd ses cheveux, entend des voix, a des vertiges et des maux de tête. L'ordre de tuer lui semble dicté par des voix qui transforment les paroles de Marie en appel au meurtre. En accumulant les symptômes d'aberration mentale, en soulignant les vexations, humiliations et souffrances qu'il subit constamment, Büchner fait retomber la responsabilité sur les institutions d'Etat, l'armée et la science. Il montre qu'un crime social a précédé le crime passionnel et innocente son personnage : non pas en faisant de lui un fou irresponsable, mais en rejetant la responsabilité sur les agents sociaux de la modernité – institutions, disciplines, structures de savoir, représentants de l'ordre – qui l'empêchent de disposer librement de soi. C'est ce qui explique la dépersonnalisation des personnages dans la pièce ; plus que des individus, ce sont des types sociaux, les agents anonymes de l'ordre social : le Docteur, le Professeur,

²⁰ *Ibid.*, p. 254.

l’Huissier, le Capitaine. Le Docteur de Woyzeck est un savant grotesque et délirant, semblant tout droit sorti de la *Commedia del Arte*. Il incarne le type du scientifique froid et rationaliste en qui la force explosive de la science prend vie. Le Capitaine en effet l’associe au tonnerre tandis qu’il compare Woyzeck à l’éclair : « Ces gens me donnent le vertige, quelle rapidité [...] Le grand, c’est l’éclair et le petit le tonnerre. Ha ! ha ! ha ! l’un derrière l’autre. Je n’aime pas ça ! »²¹. Mais le Docteur lui-même semble conscient de cette force en lui, lorsqu’il annonce « une révolution dans la science. Je vais la faire exploser »²². Ainsi s’établit un lien implicite entre le meurtrier et le médecin, lien qui est souligné par l’image de Woyzeck courant « à travers le monde comme un rasoir ouvert »²³. L’image du rasoir préfigure le scalpel du médecin qui est lié métonymiquement au sabre du soldat, créant ainsi un lien implicite entre l’ordre médical et l’ordre militaire²⁴.

Or le rasoir est aussi l’outil du barbier qui, à la Renaissance, appartient à un corps organisé comme une confrérie de métier dont participe aussi le chirurgien : le barbier devient chirurgien grâce à une formation théorique minimale mais reste dans une position subalterne par rapport au médecin parce que, contrairement à lui, il exerce un art mécanique. Or dans la première version de la pièce, le personnage du Docteur n’apparaît pas encore, il est préfiguré par le barbier qui est aussi son prédécesseur dans l’ordre historique. Ainsi, la genèse de la pièce rend compte d’une évolution historique qui est celle de la médecine au XIX^e siècle, un métier alors en voie de professionnalisation dans un siècle que René Taton décrit précisément comme un « siècle d’explosions »²⁵. La vitesse de l’évolution scientifique est manifestée par la hâte du Docteur qui, comme Woyzeck, agit et pense dans une urgence qui n’est pas sans évoquer la précipitation caractéristique de l’idéologie du progrès²⁶. Passant sans arrêt d’une posture à une autre, d’un projet de recherche à un autre, d’un discours à un autre, le Docteur est un Protée aux mille visages à travers lequel Büchner figure le caractère mortifère de la médecine moderne. Empruntée à Goethe, l’image de Protée devient symbole de *vanitas* sous la plume de Büchner. Dans *Faust*, à l’inverse, Protée était une incarnation allégorique du principe de métamorphose, conçu comme le principe même de la vie, et comme détenteur du savoir sur la procréation

²¹ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, Scène 12, p. 252.

²² « *Ich sprengte sie in die Luft* ». Georg Büchner, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 249. Comme le fait remarquer Jean-Louis Besson (p. 251), si la précipitation du Docteur rappelle la fièvre de Woyzeck, elle est avant tout l’agitation d’un savant extravagant, « une gesticulation caricaturale qui est un commentaire sur l’accélération de l’histoire induite par le progrès. Il n’empêche que le Docteur, comme le Capitaine, appartient à une classe sociale où l’on peut prendre son temps alors que Woyzeck doit constamment courir après le temps pour accomplir les tâches de la journée. Son temps est le temps des pauvres, toujours trop bref pour gagner de quoi survivre ».

²³ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, scène 12, p. 251.

²⁴ La forme passive utilisée par le Capitaine – « *man schneidet sich an ihm* » – suggère que Woyzeck n’est pas acteur mais un simple instrument : Woyzeck ne coupe pas, on se coupe à son contact. Ainsi se trouve remise en question l’opposition coupable/victime (*Täter/Opfer*), qui est abandonnée au profit de constellations plus complexes où la victime de l’un apparaît comme le coupable de l’autre, dans une régression à l’infini. Derrière les individus, ce sont les institutions qui sont visées comme en témoigne leur réduction à de simples fonctions.

²⁵ René Taton, « Le Génie du XIX^e siècle », in *La Science contemporaine. Vol. 1. Le XIX^e siècle*, Paris, Quadrige/presses Universitaires de France, 1995 (1961), p. 1.

²⁶ Le potentiel destructeur du progrès (*Fort-schritt*) s’inscrit également dans les didascalies, qui usent de la rime et l’accumulation, pour créer un rythme en *staccato*. Ainsi le Docteur s’exprime « avec véhémence » (p. 249), il « Hurle » (p. 244), « s’avance droit sur lui » (p. 249), « il fait craquer ses doigts » (p. 249), « Secoue la tête, croise les mains dans le dos et fait les cent pas », « Va et vient dans la pièce » (« *tritt auf ihn los* », « *schießt ihm nach* »).

et la genèse de la vie²⁷. Dans le « laboratoire » de Büchner, Protée apparaît sous un jour très différent, celui d'un « triton » ou d'un « crapaud » qui menace de « crever » entre les mains du médecin²⁸. Si Goethe voyait dans la vie un processus dynamique, orienté vers le devenir permanent, le Docteur de Büchner fait planer sur la Nature l'ombre de la mort, comme le soulignent les surnoms que lui donne le Capitaine : « Clou de cercueil », « Drap mortuaire » ou encore « Pierre tombale »²⁹.

La violence de l'ordre médical s'exprime à travers la réification des corps, la transformation des individus – indépendamment de leur statut et de leur position hiérarchique – en objets d'observation et d'expérimentation. Ainsi, lorsque Woyzeck se tourne vers le Docteur pour lui exposer ses symptômes, il n'obtient aucune aide mais est traité comme un objet d'expérimentation pour les étudiants. En tant que maître du diagnostic et agent de la recherche expérimentale moderne, le Docteur possède un pouvoir supérieur à celui du Capitaine, dont la complicité est cependant soulignée par les marques de respect appuyées qu'ils se prodiguent mutuellement :

DOCTEUR. Je vous salue bien, très cher monsieur Queue de Cheval.

CAPITAINE. Moi de même, cher Monsieur Clou de Cercueil.³⁰

L'Homme-bête

Le potentiel destructeur du *progrès* (*Fort-schritt*) est souligné dans « La cour du professeur », une scène où les différents types et paradigmes scientifiques sont présentés en une sorte de raccourci historique. Büchner nous fait ainsi parcourir en accéléré le chemin qui a mené de la *Naturphilosophie* à la science expérimentale moderne, de la spéculation à l'observation clinique, des expériences sur les animaux aux expériences sur les hommes³¹.

Le professeur commence son exposé sur « la question importante de la relation du sujet à l'objet » en se situant dans le cadre conceptuel de la philosophie idéaliste puisqu'il évoque, en référence à Goethe, « l'auto-affirmation organique du divin »³². Pour passer ensuite sans transition à l'expérience empirique : « messieurs, si je jette ce chat par la fenêtre, comment cet être se comportera-t-il envers le *centrum gravitationis* et envers son

²⁷ En même temps, la figure de Protée peut être interprétée comme une image auto-réflexive : en recourant au mot latin pour désigner le « *Gestaltwandler* », le texte définit en effet sa propre méthode qui procède à la fois par analogie et par opposition aux sciences.

²⁸ « Dieu nous garde, qui va se mettre en colère contre un homme, contre un homme ! Si encore c'était un triton qui vous crevait entre les mains », dans la traduction de Robert Simon, Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 149. Dans l'édition de l'Arche, il ne s'agit plus d'un triton mais d'un « crapaud ». Par contre, dans le texte original, Büchner parle bien d'un Protée : « Behüte wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Menschen ! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem krepirt ! ».

²⁹ Georg Büchner, *Woyzeck*, *Fragments complets*, Scène 2.7, p. 48.

³⁰ *Ibid.*, scène 3.9, p. 67.

³¹ Voir en particulier la scène 11 des *Œuvres complètes* (scènes 2.6 et 3.8 dans l'édition de l'Arche). En une seule et même scène, Woyzeck passe de la position du philosophe de la nature à celle de l'empiriste orienté vers le soma. Avec son projet de collection de spécimens animaux, le Docteur suit en effet les systèmes classificatoires du XVIII^e siècle, ceux de Buffon et de Linné : « M'a-t-il attrapé des grenouilles ? A-t-il des œufs de poisson ? Pas de polypes d'eau douce, pas d'Hydre, pas de Vestill Cratatella ? Qu'il ne me bouscule pas le microscope, j'ai ici la molaire gauche d'une infusoire. Je les fais sauter en l'air, tous ensemble. Woyzeck, pas d'œufs d'araignées, pas de crapauds ? » (Georg Büchner, *Woyzeck*, *Fragments complets*, scène 2.6, p. 46-47).

³² Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 244.

propre instinct ? »³³. À cette question, c'est Woyzeck qui répond : « Monsieur le professeur, il mord »³⁴. La mise en scène rend visible le mouvement descendant qui va du « point de vue élevé » de la spéculation idéaliste aux « bas-fonds » de la recherche empirique, la didascalie indiquant que le professeur est en haut « à la mansarde » tandis que les étudiants sont « en bas », avec le Docteur, entourant le « cobaye » Woyzeck. Après la fuite du chat, le Docteur est passé sans transition à Woyzeck, l'autre « animal » à sa disposition pour mettre en évidence sur sa personne « les ponts de l'homme à l'animal »³⁵. Alors qu'il était l'aide du Professeur, Woyzeck est désormais dans la position du chat, dégradé au rang d'objet expérimental, de cobaye.

Passant de l'expérience sur l'animal à l'expérience sur l'homme, la médecine a fini par transformer l'homme en bête : « Animal, dois-je te remuer les oreilles, veux-tu faire comme le chat ? »³⁶, hurle le Docteur. Woyzeck est une « bête », à l'exemple de laquelle on peut montrer le comportement « animal » de l'homme. L'expérience avec le chat a le caractère d'une parabole : en tuant Marie, Woyzeck va réaliser la mise en garde du Docteur qui lui demandait : « veux-tu faire comme le chat ? ». De même que le chat mord Woyzeck, ce dernier va retourner son agressivité contre Marie au lieu de s'en prendre à ses véritables agresseurs.

Cette réduction de l'homme à la bête fait contrepoint à l'image du cheval « astronomique », dont les mérites sont vantés par le Bonimenteur à la scène 3 parce qu'il est capable, quant à lui, de se conduire en humain. Le cheval peut montrer par toutes sortes d'artifices qu'il n'est plus « un individu idiot-bête » (*viehdummes Individuum*) mais une « personne » : « Oui, ce n'est pas un individu bête, c'est une personne. Un être humain, un être humain animal et pourtant une bête, un animal »³⁷. S'il se conduit de manière sensée au début, le cheval pissoir ensuite devant tout le monde, montrant que la bête n'a pas disparu en lui. Mais le forain, loin de le critiquer, le donne en modèle : « Voyez-vous, l'animal est encore de la nature, de la nature non corrompue ! Apprenez par son exemple »³⁸. À la fin de son discours, le forain présente le cheval comme une créature en mutation, « un être humain métamorphosé »³⁹ qui ne sait pas compter sur ses doigts, « pas exprimer » et « pas s'expliquer »⁴⁰. Or cela vaut aussi pour Woyzeck à qui il manque pour être un « homme » des mains et la parole. Le cheval, animal savant, trouve ainsi son prolongement en « l'homme animal », créature grotesque qui suit ses instincts et vend sa force de travail⁴¹.

Cette scène fait contrepoint au dialogue sur le libre-arbitre entre Woyzeck et le Docteur. Ce dernier lui reproche d'avoir « pissé dans la rue, pissé contre le mur comme un

³³ *Ibid.* Dans « La cour du Professeur », Büchner aurait parodié le pathos universitaire de l'un de ses professeurs à l'Université de Giessen, Wilbrand, qui tenait des propos confus sur la philosophie de la Nature.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner, op. cit.*, p. 287.

³⁶ Georg Büchner, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 245.

³⁷ *Ibid.*, p. 243.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁴¹ La critique a rapproché ce passage d'une note prise par Büchner alors qu'il étudiait la philosophie de Descartes : « Les animaux ne sont rien d'autre que des machines sans âme, des automates. La raison essentielle pour laquelle on peut leur refuser une âme vient de ce qu'ils ne disposent pas du langage. Les animaux trouveraient des signes pour exprimer leur pensée s'ils avaient une âme ». Büchner semble contester le point de vue de Descartes dans la mesure où il montre un animal capable de raison (« Vous voyez, la raison, il peut compter et pourtant il ne compte pas sur ses doigts »). Voir sur la question Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner, op. cit.*, p. 258.

chien » au lieu d'avoir « uriné scientifiquement » à des fins expérimentales. Même la « vessie » est soumise au libre arbitre selon le Docteur qui ne reconnaît pas l'argument de la Nature évoqué par Woyzeck : « La nature vous prend, la nature vous prend ! La nature ! N'ai-je pas établi que le *musculus constrictor vesicae* est soumis à la volonté ? La nature ! Woyzeck, l'homme est libre ; en l'homme la nature se transfigure en liberté. Ne pas pouvoir retenir son urine ! »⁴². Malgré l'éducation et tous les interdits, Woyzeck ne peut retenir ses besoins naturels : il reste un être de nature, « une créature »⁴³. Car l'homme n'est pas *naturellement* « libre », « vertueux » et « responsable » comme le voudraient le Capitaine et le Docteur. La morale est l'apanage des privilégiés tandis que les déshérités comme Woyzeck appartiennent au monde de la nature.

Réprimer sa nature est finalement ce qui le rend malade. Woyzeck est l'une de ces « foutues bêtes » qui n'ont pas la parole, à qui la route de la représentation est coupée⁴⁴, à qui le dernier mot de l'histoire échappe toujours. Réduit par ceux qui l'entourent à l'état animal, il ne parvient pas à mettre en forme verbalement les idées qui l'assaillent, passe sa vie à obéir à des ordres, à respecter des consignes. Il est ce que l'armée a fait de lui, un pion interchangeable, un rouage de la machinerie militaire qui ne connaît que le vocabulaire lié à sa fonction dans la société. Comme le cheval, il ne peut reproduire que ce à quoi on l'a dressé, d'où le *leitmotiv* qu'il répète mécaniquement, même dans les situations les moins appropriées : « Oui, mon capitaine »⁴⁵. Il donne ainsi raison au bonimenteur qui présentait la gent militaire comme le degré le plus bas de l'espèce humaine : « Voyez les progrès de la civilisation. Tout progresse, un cheval, un singe, un oiseau des Canailleries ! Le singe est déjà soldat, ce n'est pas encore beaucoup, le degré inférieur de la race humaine ! »⁴⁶.

Dans l'espace où vit, erre et pense Woyzeck, « il n'y a pas d'Ordre »⁴⁷, seulement un désordre qui ne peut être porté au langage et qui prendra finalement « corps » dans son aliénation physique et mentale. Si l'Histoire, comme le dit Grünbein, est bien ce « temps intermédiaire, dans lequel le Dernier Animal rencontre le Premier Homme », alors Woyzeck y est le dernier animal⁴⁸.

Entre *psyche* et *soma* : de la médecine psychosomatique à la médecine légale

Au cœur de *Woyzeck*, se trouve la question de ce qui sépare être social et être naturel, du fossé entre la constitution psychique de l'individu et ce que la vie sociale exige de lui. Mais la pièce traite aussi des rapports entre le corps et l'esprit, des liens somatiques entre causes psychiques et effets physiques à une époque où, précisément, la méthode psychosomatique est en train de voir le jour.

La première apparition du mot « *psychich-somatisch* » est généralement attribuée à Johann Christian August Heinroth (1773-1843) dans son *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung* (1818). Quelques années plus

⁴² Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 248-249.

⁴³ Voir l'analyse de Jean-Louis Besson dans son ouvrage déjà cité, p. 258.

⁴⁴ Jean-Christophe Bailly, « Préface », Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, op. cit., p. 14.

⁴⁵ Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner*, op. cit., p. 259.

⁴⁶ Georg Büchner, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 243.

⁴⁷ Georg Büchner, *Woyzeck, Fragments complets*, Scène 2.4, p. 44.

⁴⁸ Je reprends ici une formule de Durs Grünbein à propos de Danton : « Dans la nouvelle et cruelle lumière qui s'élève depuis le bas, l'histoire apparaît comme ce temps intermédiaire, dans lequel le Dernier Animal rencontre le Premier Homme. Lui-même (Danton) est ce Dernier Animal », « Briser le corps », op. cit., p. 67.

tard, en 1822, Friedrich Nasse annonce de manière beaucoup plus programmatique la naissance d'une nouvelle discipline, la « *Psycho-somatologie* » ou « *Psycho-Physiologie* », appelée à devenir la troisième partie de l'anthropologie⁴⁹. La nouvelle discipline doit en effet combler la lacune creusée par la séparation des anciennes facultés (l'âme revenant aux philosophes et le corps aux médecins) en adoptant la méthode expérimentale des disciplines modernes, la physiologie et la psychologie. Nasse se propose d'explorer les interactions fonctionnelles entre corps et âme, sans recourir à la traditionnelle métaphore spatiale de l'intérieur (l'âme) et de l'extérieur (le corps). Les métaphores qu'il emploie pour caractériser les relations entre corps et âme sont celles de la domination (*Herrschaft*) et de l'amour (*Liebe*). Ainsi le développement de la vie est-il décrit comme un processus de domination de l'âme sur le corps, une « éducation ». Ce modèle d'argumentation relie Nasse avec la future Psychophysique.

Dans son cours de philosophie, Büchner a esquissé les contours de ce nouveau domaine qui s'ouvre au-delà du dualisme cartésien de la *res cogitans* et de la *res extensa* : « Car nous faisons l'expérience en nous-mêmes de maintes choses qui ne renvoient ni au seul corps ni à la seule substance pensante mais qui proviennent de leur union intime, comme l'appétit, la faim, la soif ; les mouvements de l'âme qui ne résident pas seulement dans la pensée, comme la joie, la tristesse, l'amour ; finalement toutes les sensations comme la douleur, la démangeaison, la sensation de la lumière, des couleurs, des tons, des odeurs, etc. »⁵⁰. Si Büchner situe le monde des sensations au carrefour du corps et de l'esprit, s'il tente de cerner l'influence de l'âme sur le corps, son Docteur en revanche semble croire que les maladies mentales sont liées à la digestion, inversant ainsi le rapport entre le physique et le psychique. À une époque où Liebig venait de réaliser à Giessen la première synthèse de l'urée, il soumet Woyzeck – comme d'autres soldats de la garde grand-ducale à l'époque – à un régime à base de pois pour étudier la production d'urée en régime végétarien. À travers le personnage du Docteur, Büchner désavoue ironiquement la démarche d'expérimentation directe sur l'homme, en accord avec Johannes Müller (cité dans sa thèse) qui avait, dès 1824, recommandé la méthode fondée sur l'observation et mis en garde contre l'abus d'expériences hasardeuses en physiologie.

Mais surtout, il ranime un débat qui, à l'époque avait opposé deux courants de la médecine psychosomatique – les « Psychistes » (*Psychiker*) et les « Somatistes » (*Somatiker*) – dont l'antagonisme, s'il était avant tout théorique, eut néanmoins des répercussions dramatiques dans un domaine où il pouvait décider de la vie ou de la mort des patients : la psychiatrie légale (*Gerichtspsychiatrie*). Partageant une conception holiste de l'être humain, « psychistes » et « somatistes » se distinguent surtout par une différence d'accent dans les

⁴⁹ Si la future « Psychosomatik » est concernée par la totalité de la nature humaine, la 1^{ère} partie de l'anthropologie se penche sur l'histoire naturelle de l'homme tandis que la 2^{ème} se tourne vers la psychologie et la physiologie.

⁵⁰ « Doch erfahren wir in uns noch Manches, was sich weder auf den Körper, noch die denkende Substanz allein bezieht und aus der innigen Vereinigung von beiden entspringt, als Appetit, Hunger, Durst, Gemütsbewegungen, die nicht bloss im Denken bestehen, als die Bewegung zur Freude, Traurigkeit, Liebe, endlich alle Empfindungen, als des Schmerzes, Kitzels, des Lichts, der Farben, Töne, Gerüche, etc. » (II, 208). Ma traduction. Dans son travail scientifique, Büchner a tenté de cerner ces transitions entre corps et âme en étudiant les interactions entre les systèmes végétatif et animal ou en soulignant l'analogie entre les nerfs du cerveau et les nerfs spinaux. Dans le drame, ces transitions ne sont pas seulement représentées mais leur structuration historico-sociale est aussi exhibée. Voir sur la question l'ouvrage de Marion Schmaus, qui présente Büchner comme un précurseur de l'école psychosomatique et dont les analyses présentées ici s'inspirent largement : Marion Schmaus, *Psychosomatik, Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*, Niemeyer, 2009. Voir en particulier p. 169-171.

rapports entre âme et corps. Alors que les « psychistes » voient dans les troubles mentaux des maladies de l'âme, largement indépendantes du corps, les « somatistes » y voient le reflet d'anomalies corporelles : seul le corps et non l'âme peut tomber malade. Pour les « somatistes » ne comptent que la physiologie, les faits d'observation et les résultats tirés de l'anatomie pathologique. Les « psychistes », à l'inverse, refusent de considérer les symptômes physiques comme cause de la maladie mentale : ils ne sont pas l'origine mais la conséquence de la dépravation morale, la folie se définissant comme une « négation de la raison et de la morale ». C'est ce qui va amener la psychiatrie légale à élever le « récit de vie » au rang de méthode.

Pour Heinroth, chef de file des « psychistes », l'accès de folie se manifeste par une « panne » de la volonté et du libre-arbitre : les « fous » cessent d'être des êtres humains (la liberté étant l'apanage de l'humanité) pour devenir de simples machines ou des bêtes « agies » par leurs pulsions « animales », leurs instincts. Pour autant, on ne peut les déclarer irresponsables car la question de la responsabilité ne peut être posée à la nature animale. Elle ne peut être posée qu'à l'homme, ce qui implique que l'on dépasse le moment du crime (où le patient ne dispose pas de son libre-arbitre, ce qui l'exclut de l'humanité) pour envisager l'évolution de l'individu sur la longue durée, l'histoire de toute sa vie. Pour Heinroth, la psychiatrie légale n'a pas à juger d'actions isolées mais seulement d'états durables. Au nom de l'humanisation de la justice, il exige un accès à la totalité de l'existence individuelle, c'est-à-dire aux rapports entre dispositions mentales, morale, passions et états de santé, à partir desquels l'histoire de vie d'un prévenu est reconstruite. L'inculpé, dès lors, est moins jugé sur ses actes que sur ses prédispositions morales.

Heinroth est le premier à établir un pont entre maladie mentale et histoire de vie dans le contexte de la médecine scientifique. La maladie peut être « déduite » de la vie du patient, ce qui donne une importance cruciale aux récits de vie dans les rapports d'expertise médicale. La méthode génétique donne naissance à des biographies de « malades » ou de « coupables », qui sont en quelque sorte indépendantes du crime, puisqu'on recherche des signes *a priori* de la déviance dans les tempéraments, les vices, les tares morales, les dispositions. La levée des frontières entre les discours du juge et du psychiatre (Foucault) permet de mettre au jour l'« individu dangereux », sur la biographie duquel un réseau de causalités est tendu avant que ne soit rendu un jugement de « guérison-punition ».

La pièce de Büchner refuse, de manière subtile, cette forme de connaissance biographique, remettant ainsi en cause la logique de son propre matériel, l'expertise de Clarus, à laquelle elle oppose une contre-expertise. Ce que Büchner met en scène, ce n'est pas l'individu « dangereux », le type social du délinquant ou du fou, mais les mécanismes sociaux et épistémologiques par lesquels un individu est transformé en « cas ». Il ne relate pas une *histoire* de cas mais il évide cette forme de connaissance, transformant le « cas » Woyzeck en tableau critique de la science et de ses méthodes, de la profession médicale et de l'étiologie psychiatrique. Son « théâtre de l'anatomie »⁵¹ constitue ainsi une réponse à la médecine légale du début du XIX^e siècle : brisant la linéarité de « l'histoire de cas », il nous livre l'autopsie d'un monde sans transcendance, où « les forces motrices » qui rendent « l'Histoire et les histoires [...] plausibles » ne sont plus localisées dans la morale ou l'idéologie mais « dans le corps des protagonistes bousculés qui en bousculent d'autres »⁵².

⁵¹ Selon une expression de Durs Grünbein, « Briser le corps », *op. cit.*, p. 72.

⁵² *Ibid.*, p. 71.

CONCLUSION

Büchner porte sur scène ce qui en avait été exclu jusque là, à la fois « le misérable réel » et « la réelle misère »⁵³. Il réinsère l'existence sociale de l'homme dans la nature, montrant que les actes les plus simples s'inscrivent dans le cadre d'une sémiotique nature-culture continue. Ce gradualisme apparaît à travers un double processus de renaturalisation de la culture et de sémiotisation de la nature : d'un côté, il montre que même là où nous croyons avoir à faire à la nature, celle-ci est structurée par des processus sémiotiques ; ainsi, les besoins les plus élémentaires – « pisser », « éternuer », « manger » – sont appréhendés dans leurs implications morales, économiques, philosophiques et médicales. De l'autre, il fait du corps l'instance ultime, le point de rencontre des forces sociales et des forces biologiques, le point d'origine et de retour de tous les discours. Manière de montrer combien la Vie, dans ses manifestations les plus simples, est déterminée discursivement et combien elle est manipulable aux plans biologique, social et psychologique.

BIBLIOGRAPHIE

BESSION Jean-Louis, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Paris, Circé, 2002.

BÜCHNER Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, sous la direction de Bernard Lortholary et dans la traduction de Bernard Simon, Paris, Seuil, 1998.

—, *Woyzeck, Fragments complets*, Jean-Christophe Bailly (éd.), tr. fr. de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, Paris, éditions de l'Arche, 1993.

GRÜNBEIN Durs, *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, tr. fr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1999.

LEQUAN Mai (dir.), *Goethe et la Naturphilosophie*, préface de Bernard Bourgeois, Paris, Klincksieck, collection « Germanistique » 11, 2007.

SCHMAUS Marion, *Psychosomatik, Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*, Niemeyer, 2009.

TATON René, « Le Génie du XIX^e siècle », in *La Science contemporaine. Vol. I. Le XIX^e siècle*, Paris, Quadrige/presses Universitaires de France, 1995 (1961).

⁵³ *Ibid.*, p. 66.

