



HAL
open science

Le visible et l'invisible : quelques réflexions sur la représentation du sang dans les deux Boucheries d'Annibal Carrache

Ismène Cotensin

► **To cite this version:**

Ismène Cotensin. Le visible et l'invisible : quelques réflexions sur la représentation du sang dans les deux Boucheries d'Annibal Carrache. Éditions Orbis Tertius. Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XVe-XVIIe siècles, Éditions Orbis Tertius, 2024, 978-2-36783-397-2. hal-01407789

HAL Id: hal-01407789

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01407789v1>

Submitted on 21 Jan 2025

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

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

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



Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato,
Jennifer Ruimi, H el ene Trop e. (ed.)

 DITIONS ORBIS TERTIUS

LE VISIBLE ET L'INVISIBLE :
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA REPRÉSENTATION DU SANG
DANS LES DEUX *BOUCHERIES* D'ANNIBALE CARRACCI

Ismène COTENSIN
IHRIM (UMR 5317)
Université Jean Moulin — Lyon 3

« Aussi pur qu'impur, aussi sain que malsain, signe de vie aussi bien qu'annonciateur de mort, de tuerie, [le sang] coule et s'écoule sans que jamais il puisse être définitivement classé d'un côté ou de l'autre »¹. On ne saurait mieux résumer toute l'ambiguïté, l'instabilité taxinomique du sang. En peinture, représenter le fluide corporel qu'est le sang ne va pas de soi. Lorsque l'on observe les deux tableaux intitulés *La Bottega del macellaio*², peints par Annibale Carracci à la fin du XVI^e siècle, l'on est frappé par l'absence de sang sur les mains, les tabliers, et les instruments des bouchers. Les carcasses de viande qui sont suspendues à des crochets laissent tout juste deviner, dans leurs entrailles, des traces de sang séché. Le peintre fait pénétrer le spectateur à l'intérieur d'un local de boucher telles que ces échoppes existaient dans la ville de Bologne. Aux côtés de ses aînés, Vincenzo Campi et Bartolomeo Passerotti, Carracci manifeste un intérêt pour la représentation de scène de préparation ou de consommation

1 FARGE Arlette, « Signe de vie, risque de mort. Essai sur le sang et la ville au XVIII^e siècle », *Urbis*, n°2, décembre 1979, p. XV.

2 CARRACCI Annibale, *La bottega del macellaio*, vers 1582, huile sur toile, 59,7 x 71 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum : <<https://kimbellart.org/collection/ap-198008>> (consulté le 11/01/24) ; *La bottega del macellaio*, 1582-1583, huile sur toile, 190 x 272 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery : <<https://www.chch.ox.ac.uk/visit/picture-gallery/our-collections>> (consulté le 11/01/24).

d'aliments. Ainsi assistons-nous à un moment unique dans la peinture italienne : durant une période limitée dans le temps — une dizaine d'années entre 1570 et 1585 —, sur un territoire géographique circonscrit, Bologne, trois tableaux représentant l'intérieur d'une boucherie et montrant des professionnels affairés dans leurs tâches quotidiennes, sont réalisés. Le premier par Passerotti, les deux suivants par Carracci.

Le sang, plus précisément sa représentation — ou sa non-représentation — semble cristalliser bon nombre de questions qui naissent de l'analyse des tableaux de l'artiste bolognaise. En premier lieu, pourquoi Annibale Carracci, fils de tailleur mais neveu de boucher, peint ce type de tableau ? Le métier de boucher est en effet décrié car associé à celui de bourreau. Le raccourci est facile, car il se justifie par le sang que font couler le boucher et le bourreau, qui mettent ainsi à mort des animaux ou des hommes. Toutefois, la corporation des bouchers jouit, à Bologne, d'une considération certaine et d'un pouvoir économique non négligeable. L'une des principales chapelles de la cathédrale de Bologne n'est-elle pas celle des bouchers ? Par ailleurs, la définition même du sang fluctue au gré des valeurs positives ou négatives qu'on lui attribue. Des couples antithétiques se dessinent, tels que vie/mort, propre/sale, pur/impur. Dans une logique tout aussi binaire, la question de sa visibilité ou de son invisibilité semble bien être le catalyseur de l'ambivalence du sang. Enfin, au-delà de la question de la définition et du statut de ce que l'on nomme en peinture la scène de genre, les deux tableaux d'Annibale Carracci — que nous nommerons *Bougeries*, par commodité — nous informent aussi de ce qui se joue dans la révolution picturale dont le jeune artiste est l'instigateur, à l'époque où le Maniérisme touche à sa fin et où les artistes italiens sont censés respecter ce que les décrets tridentins stipulent en matière d'art.

Le boucher exerce, aux yeux de la société des XVI^e-XVII^e siècles, un métier à la marge, dénigré, méprisé, alors qu'il est paradoxalement reconnu comme indispensable à la vie civile et au dynamisme économique de la ville. Dans la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, publié en 1585, et qui est une sorte de somme encyclopédique qui entend recenser les différentes professions existantes, Tomaso Garzoni reconnaît que celle de boucher est indispensable,

mais, que les bouchers sont critiquables, et même condamnables pour bien des raisons. Il établit une sorte de lien historique entre le métier de boucher et le sacrifice primitif d'une bête à Dieu, sous-entendant que le sang sacrificiel de l'animal, même s'il est versé comme une offrande à Dieu, est impur. Puis il dresse la liste, non sans humour, des divers reproches et critiques que l'on peut adresser à la profession. Entre autres, il cite la mauvaise qualité de la viande vendue, la tricherie sur le poids et donc sur le prix de celle-là. Parmi les instruments nécessaires au boucher, Garzoni mentionne les crochets, les masses et le couteau. C'est au moyen de ce dernier objet-outil que la saignée est effectuée et que surgit l'analogie avec une autre profession, elle aussi marginalisée et méprisée, celle du bourreau. Les bouchers, comme les bourreaux, tuent des animaux ou des hommes qui sont à leur merci, qui ne peuvent donc pas se défendre. Il semblerait même que faire couler le sang, qu'il soit humain ou animal, ait un effet moral sur les hommes dont c'est l'activité. Le bourreau, tel que Garzoni le dépeint, est tel une bête sauvage qui vit loin du commerce des hommes et qui est destiné à mourir lui aussi sur l'échafaud.

La scène de boucherie, considérée comme une sous-catégorie des scènes de genre représentant marchés, cuisines, repas, naît dans l'Italie septentrionale, autour des années 1570-1580. Deux villes sont concernées : Crémone avec Vincenzo Campi, et Bologne avec Bartolomeo Passerotti et Annibale Carracci, qui fut l'élève de ce dernier durant une courte année. L'espace géographique et l'arc temporel sont assez limités, ce qui rend ce moment artistique si singulier dans l'histoire de l'art italien. Chronologiquement, Campi et Passerotti sont nettement plus âgés qu'Annibale et terminent de produire leurs scènes de marché ou de boucherie au moment où ce dernier commence les siennes. Campi et Passerotti ont principalement été influencés par deux peintres flamands, Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer³, actifs dès les années 1550 et connus pour

3 BEUCKELAER Joachim, *La boutique du boucher*, 1568, huile sur toile, 155 x 214 cm, Napoli, Museo di Capodimonte : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_beuckelaer_bottega_del_macellaio,_1568,_Q662,_01.JPG>

leurs tableaux très réalistes mettant en scène des étals de nourriture. Passerotti et Carracci ont vu des toiles de Beuckelaer dans la collection Farnèse, à Parme, où tous deux séjournent à quelques années d'écart. Ils réalisent le même type de tableau, à moins de cinq ans d'intervalle : la *Boucherie* de Passerotti⁴ aurait été réalisée aux alentours de 1577, tandis qu'Annibale Carracci peint la première, dite la petite *Boucherie* en raison de son format, vers 1582, et la seconde, dite la grande *Boucherie*, entre 1582 et 1583.

Ce n'est pas un hasard si ces scènes de boucheries naissent à Bologne. À la fin du XVI^e siècle, la cité jouit, depuis quelques siècles, de la réputation d'être une ville riche en ressources alimentaires. Le poète burlesque Teofilo Folengo se fait le porte-parole des idées reçues qui circulent à propos des grandes villes du nord de la Péninsule. Dans le *Baldus* (1517), Bologne est associée aux bœufs qu'elle engraisse et qui finiront inmanquablement dans les assiettes⁵. La bonne réputation de la ville tient donc à sa capacité à bien nourrir, et en quantité, ses habitants mais aussi ses hôtes. Les boucheries s'insèrent dans ce tissu économique-alimentaire et participent à la

(consulté le 11/01/24) ; *Marché aux poissons*, 1570, huile sur toile, 155 x 214 cm, Napoli, Museo di Capodimonte : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mercato_del_pesce,_Joachim_Beuckelaer_002.JPG> (consulté le 11/01/24).

4 PASSEROTTI Bartolomeo, *Boucherie*, vers 1577, huile sur toile, 112 x 152 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini : <https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Passerotti_-_The_Butcher%27s_Shop_-_WGA17071.jpg> (consulté le 11/01/24).

5 « Molta lana ha Verona dai pastori, / E Brescia ferro assai scavando il monte, / Bergamo genti con il gozzo in fuori ; / [...] Dà Piacenza formaggio al mondo intero ; / Cocomeri e melloni ha Parma rari ; [...] Sono i fagiuoli ai Cremonesi cari. / [...] Vanno a bizzateffe in Bologna i dottori, / E vi si veggon tondi e grassi bovi. », FOLENGO Teofilo, *Maccheronee dieci di Merlin Coccajo, tradotte in ottave vulgari da Jacopo Landoni Ravennate*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1819, p. 38. Voir aussi l'édition bilingue italien/français, FOLENGO T., *Baldus*, texte critique, introduction et notes de CHIESA Mario, essai de PAOLI Ugo Enrico, traduction de GENOT Gérard et LARIVAILLE Paul, Paris, Les belles Lettres, 2004, 2 tomes.

richesse de la ville. *L'Arte dei beccai*⁶, la corporation des bouchers qui existe à Bologne depuis le XIII^e siècle, joue un rôle important au sein de la cité. Pourtant, s'ils sont puissants et riches, les bouchers sont toujours en proie à la suspicion et au mépris, précisément à cause du tabou du sang, mais aussi parce qu'ils ont la réputation d'être malhonnêtes.

Les deux *Bougeries* peintes par Annibale Carracci constituent comme une parenthèse de jeunesse dans sa carrière, des œuvres périphériques, eu égard, en particulier, aux célèbres fresques de la Galerie du Palais Farnèse à Rome. Elles se rapprochent, en raison de la thématique abordée (la nourriture), de deux autres tableaux réalisés durant la même période : *Le Mangeur de haricots* et *Le buveur*⁷. On parle donc d'un moment relativement court, durant lequel Annibale produit des peintures de genre, scènes de boucherie ou de repas, en même temps qu'il réalise des tableaux religieux. Son départ pour Rome, en 1595, alors que le cardinal Farnèse l'invite à sa cour, met fin à sa production de genre, et clôt ainsi sa courte irruption dans ce type de peinture en Italie. Il semblerait que la première *Boucherie* ait été réalisée à l'initiative personnelle d'Annibale, très probablement en regard de la *Boucherie* de son maître Passerotti. Elle présente en effet de nombreuses ressemblances avec celle de son ancien maître, et l'on peut comprendre pourquoi celui-ci a accusé son ancien élève de l'avoir copié. Cette petite *Boucherie* a certainement valu à Annibale Carracci la commande, sur le même sujet, d'un autre tableau, mais aux dimensions plus grandes.

La première *Boucherie* met en scène deux bouchers debout, à l'intérieur de leur boutique, devant leur comptoir, encadrés par deux grosses poutres. Sur la gauche, d'un croc enfoncé dans le pilier, pend une moitié de veau avec ses entrailles ; il vient sûrement d'être

6 FANTI Mario, *I macellai bolognesi*, Bologna, Sindacato Esercenti Macellerie, 1980, p. 10.

7 CARRACCI A., *Le mangeur de haricots*, vers 1583-1584, huile sur toile, 57 x 68 cm, Roma, Galleria Colonna : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_The_Beaneater.jpg> (consulté le 11/01/24) ; *Le buveur*, vers 1582, Oxford, Christ Church Picture Gallery : <<https://artuk.org/discover/artworks/a-boy-drinking-229179>> (consulté le 11/01/24).

écorché car du sang s'en écoule encore. À droite, à un autre croc, est suspendu par la patte un agneau entier, écorché et vidé. Dessous, on voit le billot avec une hache et un pied de veau récemment coupé. Au sol, la tête d'une brebis. Au centre, sur le comptoir, plusieurs côtes de veau sont alignées, tandis que des crocs de la seconde poutre pendent plusieurs morceaux de veau et l'épaule de mouton que montre le boucher. L'espace est géométriquement bien défini, là où le tableau de Passerotti était plutôt déséquilibré. En effet, le pilier de gauche et le billot de droite impriment un mouvement sur lequel le reste vient s'aligner : les bouchers sont debout, et les morceaux de viande pendent, selon des lignes droites. Ce travail sur les lignes se retrouve dans la grande *Boucherie*, dont la composition est plus complexe. Ce tableau présente les quatre phases principales du travail en boucherie. Si l'on part du centre de la composition, et que l'on dessine une ellipse ascendante qui va de la droite vers la gauche, on assiste ainsi au tout premier plan à la mise à mort d'un animal (un bouc), puis à la suspension d'une moitié de veau écorchée par un second boucher, aux côtés d'un agneau également dépouillé de sa peau, qui rappelle le même agneau suspendu par la même patte, à la même poutre, de la petite *Boucherie*. Le troisième temps est celui de la préparation de la viande à la vente : le boucher qui se trouve au second plan, derrière le comptoir, saisit le rameau d'un petit bouquet de branches de saule attaché à la seconde poutre ; il va y accrocher les morceaux de viande que la vieille femme vient lui acheter. Pour finir, le quatrième et dernier boucher sur lequel se clôt la scène est au premier plan. Il porte, attachés à sa ceinture, un couteau dans sa gaine ainsi qu'une pierre à aiguiser. Il est représenté en train de peser sur sa balance romaine la viande que le hallebardier, à gauche, s'apprête à régler. Finalement, ce que montre cette grande *Boucherie*, c'est bien l'endroit où les bêtes sont abattues et vendues. Reprenant l'opposition homme vivant/animal mort, chère à Joachim Beuckelaer, Annibale renforce cette antinomie par la mise en scène du passage, pour l'animal, de l'état d'être vivant à celui de bête morte, qui va ensuite être transformée en viande, soit en denrée consommable. Mais la mise à mort du bouc, sur le point d'être effectuée par le jeune boucher agenouillé, n'est pas montrée dans son action : le bouc est encore vivant, le sang n'a pas encore coulé, le seau censé le recueillir est au fond du tableau,

derrière l'étal. Il n'y a pratiquement aucune trace de sang : même les taches qui apparaissaient sur la bête écorchée de la petite *Boucherie* ont disparu. Annibale Carracci fait donc le choix de représenter une boutique de boucher étrangement propre. L'artiste a peint avec force détails les différents stades de transformation de l'animal en viande, les étapes qui font passer du vivant humoral, chaud et moite, à la viande ferme et fraîche. La boucherie est un lieu de transformation du souillé au propre, un lieu où coule le sang, mais les bouchers ont les mains propres, blanches, leurs tabliers et leurs couteaux sont tout aussi immaculés⁸. La trivialité du sang est ainsi rejetée, alors que la profession de boucher n'est pas dénigrée par le peintre, comme elle pouvait l'être dans le tableau de son maître — les deux bouchers semblent être contaminés par la trivialité et l'aspect sale de la viande qui les entoure. L'obscénité des gestes des bouchers de Passerotti est remplacée, chez Carracci, par des gestes précis, techniques, professionnels en somme.

Le sang, ce liquide vital, est invisible car contenu secrètement dans le corps qu'il anime. Dès lors, saigner une bête, ôter son sang, c'est ôter la vie même. La saignée est devenue la condition indispensable pour qu'une viande puisse être préparée pour la boucherie, puis être vendue et consommée. Les motifs sont principalement hygiéniques mais ils se doublent de motifs culturels, dont celui qui consiste à croire que la viande non saignée pourrit⁹. La saignée permet la séparation entre le corps et le sang, entre le chaud et l'humide d'un côté, entre le sec et le froid de l'autre. La viande n'est alors ni l'animal ni son cadavre, elle est le résultat de la mise à mort par la saignée. La carcasse obtenue est une denrée consommable, une substance totalement séparée désormais du corps vivant dont elle provient. Le corollaire de la saignée est donc l'exposition, la visibilité

8 Cela renvoie toutefois à une réalité historique : les bouchers mettaient un point d'honneur à avoir du linge propre, donc blanc. Un bon boucher faisait en sorte que les linges qui servaient à éponger les carcasses soient régulièrement changés et qu'ils soient parfaitement propres. Voir l'étude de VIALLES Noélie, *Le sang et la chair : les abattoirs des pays de l'Adour*, Paris, Édition de la Maison des sciences et de l'homme, 1987.

9 Voir le chapitre « Le sang versé » in VIALLES N., *Le sang...*, p. 79-86.

de ce sang, qui était alors invisible, car caché dans le corps. Nous sommes donc face à un paradoxe : en rendant le corps de l'animal exsangue, le boucher rend le sang visible. Bien plus, en montrant ce liquide vital, en exposant la vie en quelque sorte, il donne la mort.

En peinture, se pose la question de la façon dont le sang, ainsi que d'autres fluides corporels, peuvent être représentés. Dans *L'esthétique des fluides*, Frédéric Cousinié classe ces différents fluides dans la catégorie des « objets-limites », ceux qui se prêtent difficilement à la représentation picturale, et ce pour des raisons variables¹⁰. L'artiste se heurte à des difficultés d'ordre culturel, idéologique, et religieux qui reviennent à s'interroger sur le statut du sang représenté. Est-il légitime, en somme, de représenter le sang vulgaire, trivial, des bêtes de boucherie, alors que la tradition veut que le seul sang que l'on est en droit d'exhiber est le Précieux Sang, ou son dérivé, le sang des martyrs ? Si le sang animal est si peu présent dans les tableaux de Carracci, de Passerotti, ou des peintres flamands, c'est parce que le seul sang que l'on peut montrer, c'est le sang pur, le sang sacré. Dans le contexte historico-religieux de la Contre-Réforme la tradition de l'*ostentio vulnerum* et de l'*arma Christi* traverse toute la peinture religieuse. Il convient d'exhiber les plaies du Christ ainsi que les instruments de la Passion. Les derniers décrets du Concile de Trente, en décembre 1563, soulignent que les images peintes ou sculptées doivent inciter à la piété. Dans les représentations de martyres de saints ou du Christ souffrant, l'artiste doit montrer toute l'horreur de la scène. Or, l'exhibition du sang du Christ ou des martyrs est très variable dans la peinture italienne de la seconde moitié du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle. On trouve à la fois des tableaux qui montrent le sang qui a coulé, dont il reste des traces, voire qui coule encore, et d'autres, au contraire, qui présentent des scènes immaculées¹¹. Le cas du tableau d'autel que Passerotti a peint, dans les années

10 COUSINIÉ Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Félin, 2011, p. 11-12.

11 Voir par exemple CARRACCI A., *Pietà*, vers 1603, huile sur cuivre, 41 x 60,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum : <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/445>> (consulté le 11/01/24).

1570, pour la chapelle des bouchers de la cathédrale San Petronio, à Bologne, est particulièrement intéressant. Il y représente la *Madone en gloire avec saint Pétrone, saint Dominique et saint Pierre martyr*¹². L'un des bouchers de saint Pierre de Vérone égorge le saint, de la même façon que le boucher pratique la saignée à la jugulaire de la bête qu'il met à mort. Le sang jaillit de la gorge du saint et se répand en deux ruisseaux. Le sang, que Passerotti s'autorise à faire couler sur la toile, est donc bien le sang sacré du martyr, et non le sang trivial des animaux de boucherie. Cette différence fondamentale permet au peintre de proposer une analogie entre l'acte des bourreaux et les gestes techniques des bouchers. En respectant l'iconographie traditionnelle de la scène de martyr et les codes qu'elle véhicule, Passerotti fait allusion, au sein même de leur chapelle, à l'activité professionnelle et au geste technique des bouchers.

Ainsi, Passerotti et Carracci sont à la fois les auteurs de tableaux religieux répondant aux critères post-tridentins, mais aussi ceux qui font entrer le spectateur à l'intérieur d'une boucherie. Les dates de réalisations de ces différents tableaux indiquent que tous deux produisent des peintures de genre en même temps qu'ils peignent ces scènes de martyr, de crucifixion, ou de déploration sur le corps du Christ. La boucherie est un lieu de transformation du sale (le souillé est associé à la moiteur, la chaleur, les humeurs, qu'il faut sans cesse nettoyer) en propre (l'inerte, l'exsangue), mais on note un refus, de la part des artistes, de la visualisation du sang. Les gestes techniques des bouchers sont représentés, mais dans une atmosphère aseptisée, immaculée, car il s'agit de montrer la vie et non la mort, un corps de métier dans ses actes et gestes quotidiens. Le sang animal ne coule pas, il n'est visible que dans l'intériorité des corps découpés, ouverts, et exhibés de façon presque obscène. On voit de la viande rouge avec les nerfs et les parties grasses. Annibale Carracci montre et peint cette

12 PASSEROTTI B., *Madone en gloire avec saint Pétrone, saint Dominique et saint Pierre martyr*, vers 1570-1575, Bologne, Basilica San Petronio : <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Madonna_in_gloria_con_san_Petronio,_san_Domenico_e_martirio_di_san_Pietro_da_Verona_-_Passarotti.jpg> (consulté le 11/01/24).

chair animale en utilisant le rouge et l'incarnat, cette couleur vive entre le rose et le rouge, qui rappelle précisément celle de la chair.

L'hypothèse que nous formulons est donc que l'ellipse du fluide sang, conçu dans sa liquidité et son écoulement, est le signe que la peinture d'Annibale s'inscrit dans une volonté de peindre le vivant. Ces deux scènes de boucherie marquent une étape fondamentale dans la carrière du jeune artiste, dont la peinture n'a pas encore évolué vers le versant classique, dont la décoration du Palais Farnèse demeure la représentation la plus grandiose. En choisissant de représenter des bouchers dans leur boutique, accomplissant des gestes quotidiens, Carracci signifie qu'il entend rétablir ce lien entre la peinture et ce vivant que la peinture maniériste avait totalement délaissé¹³. Cette réalité, d'autres peintres l'avait représentée avant lui — les artistes flamands, Campi et bien sûr Passerotti —, mais ils l'avaient fait en raillant cette profession, par le biais d'une mise en scène comique et de certaines attitudes ou mimiques grotesques des bouchers. Cette attention au vivant inclut paradoxalement l'absence de respect des conventions sociales qui instaurent un rapport entre ce qui est propre et ce qui est sale ; les bouchers devraient, selon la figuration typique de leur habillement, et pour rendre compte de la réalité sanglante de leur métier, avoir un tablier sale, taché de sang. Or il n'en est rien. Bien plus, en raison de cette blancheur immaculée de leurs vêtements, on ne peut repérer des différences d'ordre hiérarchique entre les bouchers, les garçons-bouchers, et leurs clients. Dans la grande *Boucherie*, un des garçons qui pend la moitié de veau porte une chemise gris-vert, mais son col est blanc, comme son tablier. Le garçon qui égorge le bouc est vêtu d'une chemise blanche et d'un gilet du même rouge que celui de la chemise du garde suisse. Enfin, le blanc de la chemise des deux bouchers coiffés de béret est légèrement plus foncé que celui de leurs tabliers, mais il est dans les mêmes tons que celui de l'écharpe que la vieille femme porte autour de sa tête et de son cou.

13 Voir BENATI Daniele, *Annibale Carracci e il vero*, Milano, Electa, 2006 ; et « Sull'idea del 'vero' in Annibale Carracci », in *Les Carracci, l'autre voie de la modernité*, Paris, Art Italies n°22, 2016.

Peindre le vivant, pour Annibale, c'est peindre ce qui est doté de la vie, la matière qui est parcourue par le souffle vital, par le fluide vital, le sang. Dans l'Académie qu'il a fondée à Bologne avec son frère et son cousin, on travaille d'après nature, en dessinant des animaux vivants, des nus masculins et féminins. Or que montrent les deux *Boucheries*, et particulièrement la grande ? Des professionnels effectuant des gestes techniques, propres à la pratique de leur métier. Plus spécifiquement, dans la grande *Boucherie*, Annibale focalise son attention sur la pesée de la viande. Rappelons ce que Garzoni écrit dans sa *Piazza universale* : les bouchers sont régulièrement accusés de fraude sur le poids de la viande vendue. Pour tenter de contrôler les prix, les autorités de Bologne ont, à plusieurs reprises, imposé un prix politique à la viande, pour lutter contre le marché noir et cette pratique de prix fluctuants selon le poids. Des contrôleurs, appelés *ripesatori*, ou *appesatori*, étaient chargés de vérifier, sur leur propre balance, le poids de la viande vendue au client, et de contrôler que son prix correspondait bien au prix officiel que les bouchers étaient contraints d'afficher dans leur boutique¹⁴. Cette liste des tarifs est bien visible dans le tableau : en haut à droite sur la poutre. Annibale était certainement au fait des enjeux de la pesée de la viande, étant le neveu et le cousin de bouchers. Il place cette pesée au centre de sa composition puisqu'il charge le boucher le plus âgé, sûrement le propriétaire de la boutique, de cette opération, tandis que l'autre boucher, derrière le comptoir, prépare la viande pour la vieille femme. Le garde suisse observe scrupuleusement le boucher qui pèse son morceau de viande : tout en cherchant de quoi payer, il ne quitte pas des yeux la balance. La pesée cristallise ainsi les soupçons, souvent avérés, à l'égard de la profession. Elle intéresse particulièrement Annibale, car, parmi les dessins qu'il voulait rassembler pour son ouvrage consacré aux *Arti di Bologna*¹⁵, l'un d'eux s'intitule

14 Voir FANTI M., *I Macellai...*, p. 140-146 et DICKERSON III C.D., *Raw Painting: The Butcher's shop by Annibale Carracci*, Kimbell Art Museum, Fort North, distributed by Yale University Press, 2010, p. 39-41.

15 Recueil de dessins représentant divers vendeurs ambulants et artisans de Bologne. *Diverse figure al numero di ottanta, diseguate di penna nell'hore di*

L'extraordinaire de viande. Souvent interprété comme mettant en scène un repeseur (*ripesatore*) qu'une acheteuse vient prévenir d'une fraude¹⁶, on peut aussi le lire différemment : le jeune homme pourrait être un boucher tentant de vendre en cachette de la viande, qu'il dissimule sous sa cape. L'on retient surtout que l'action de peser, suspendre, et même découper la viande, intéresse tout particulièrement Annibale, comme le montre plusieurs autres dessins. D'abord, les deux dessins préparatoires à la grande *Boucherie*¹⁷, puis cet autre dessin des *Arti di Bologna* représentant un écorcheur d'agneau, où l'artiste focalise son attention sur les couteaux du boucher, et ce geste technique de l'affutage, qui précède la découpe.

Le couteau finit par devenir une synecdoque, l'objet dans lequel se concentre et se cristallise l'essence même de la profession. Si l'on regarde cette fois-ci la petite *Boucherie*, le geste qui est au centre de la composition est bien celui du boucher mettant la main sur son couteau, soit pour le ranger, soit pour le sortir de son fourreau. La signification de son geste fait débat. Roberto Zapperi en propose une lecture sociale : le boucher dégainerait son couteau de même qu'un noble dégaine son épée pour sauver son honneur. Et de conclure : « Assimiler ce geste à celui d'un boucher qui dégaine son couteau, c'était attribuer au boucher une dignité qu'il pouvait difficilement acquérir par lui-même »¹⁸. Cette lecture, qui vise donc à voir dans la petite *Boucherie* une volonté, de la part d'Annibale, d'ennoblissement de la profession de son oncle, en opposition à la scène

ricreazione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino, Roma, Stamperia di Ludovico Grignani, 1646, Paris, BNF, département Estampes et photographie.

16 ZAPPERI Roberto, *Annibale Carracci : portrait de l'artiste en jeune homme*, traduit de l'italien par MAIRE VIGUEUR Marie-Ange, Aix-en-Provence, Alinea, p. 67.

17 *Boucher pesant de la viande*, vers 1582-1583, craie rouge sur papier beige, 27,8 x 17 cm, Windsor, The Royal Collection, et *Boucher soulevant une carcasse d'animal*, verso du précédent dessin, craie noire et encre noire à la plume : <<https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/902215/butchers-shop>> (consulté le 11/01/24).

18 ZAPPERI R., *Annibale Carracci...*, p. 61.

comico-obscène de Passerotti, est nuancée par Valérie Boudier, qui propose plutôt que le boucher rengaine son instrument. Elle effectue un rapprochement convaincant avec le *Marché aux viandes* de Beuckelaer. L'étui de cuir contenant les couteaux est fondamental dans la composition de l'artiste flamand : il est l'élément qui permet la jonction entre le boucher et les viandes qui l'encadrent¹⁹. Le couteau est l'instrument essentiel du boucher, car c'est par lui que s'opère la saignée, l'acte qui rend visible ce sang jusqu'alors invisible, et qui par là même donne la mort et entame le processus qui transforme l'animal en nourriture carnée. Bien plus, le couteau sert à la découpe et au désossage. Il est l'outil par excellence, celui qui est indispensable aux différents moments de l'abattage. Notons pour finir qu'aujourd'hui, l'on saigne toujours au couteau dans les abattoirs modernes, en sectionnant les vaisseaux du cou, d'un seul côté, ou des deux²⁰. Les méthodes de mise à mort ont conservé ce moment de la saignée, celui où a lieu la séparation la plus totale entre le corps et le sang.

Ainsi, en représentant, dans deux tableaux l'intérieur d'une boucherie où la viande, les carcasses des animaux, se trouvent étalées sous différentes formes, Annibale Carracci donne paradoxalement à voir la vie. Il montre de la viande rouge, avec des nerfs et des parties grasses, c'est une viande qui laisse entrevoir le sang : ainsi révélé, montré, il est la preuve de la vie. Alors que, comme nous l'avons mentionné, la tradition picturale accepte l'exhibition du sang à condition qu'il s'agisse du sang précieux du Christ ou de celui des martyrs, le peintre bolonais peint le sang pour figurer la chair animale. Afin de la rendre la plus naturelle possible, il emploie la teinte rouge, qu'il dégrade, qu'il travaille en jouant sur l'épaisseur et la superposition des couches, sur la matière même de la peinture en somme. Par ailleurs, alors que les deux *Bougeries*, de même que le *Buveur* et le *Mangeur de haricots*, sont des scènes de genre, style pictural qu'Annibale n'a pratiqué que durant quelques brèves années,

19 BOUDIER Valérie, *La cuisine du peintre : scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, PUR, 2010, p. 125.

20 VIALLES N., *Le sang ...*, p. 24.

et exclusivement à Bologne, ils révèlent une dimension fondamentale de la conception de l'art de cet artiste. Carracci appartient à ces peintres qui considèrent la peinture comme un art qui se fonde sur l'apprentissage, la maîtrise d'une dimension technique. Il propose, dans ses deux *Bougeries*, de pénétrer à l'intérieur d'une boutique où s'affairent des bouchers, lesquels sont fixés sur la toile en train d'accomplir des gestes professionnels, précis. La technicité des gestes des bouchers serait le pendant de celle des gestes du peintre. Sorte de « manifeste artistique »²¹, ces tableaux seraient la revendication de la part d'une nouvelle génération d'artistes bolonais, d'une nouvelle façon de concevoir l'art et de l'enseigner.

21 BODIER V., *La cuisine du peintre...*, p. 37.

TABLE DES MATIÈRES

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

INTRODUCTION

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

<i>Costanza JORI, Corinne LUCAS FIORATO, Jennifer RUIMI</i>	13
---	----

PREMIÈRE PARTIE

PRATIQUES ET POLÉMIQUES PROFESSIONNELLES LIÉES AU SANG

ENCYCLOPÉDISME ET MÉTIERS LIÉS AU SANG :

LEONARDO FIORAVANTI ET TOMASO GARZONI

<i>Corinne LUCAS FIORATO</i>	37
------------------------------	----

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

<i>Carlo Alberto GIROTTO</i>	75
------------------------------	----

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

<i>Stanis PEREZ</i>	103
---------------------	-----

LES MÉDECINS ET CHIRURGIENS :

DES PROFESSIONNELS DE LA SANTÉ FACE À LA SAIGNÉE
À PARIS AU XVIII^e SIÈCLE

<i>Isabelle COQUILLARD</i>	119
----------------------------	-----

« SANS PEUR DU SANG » : LE MÉDECIN LÉGISTE ET LE CÉROPLASTE <i>Elena TADDIA</i>	141
PURETÉ DE SANG ET EXERCICE DE LA MÉDECINE DANS L'ESPAGNE DES XV ^e -XVIII ^e SIÈCLES <i>Hélène TROPÉ</i>	161
LE MÉTIER DE NOURRICE DANS LA LITTÉRATURE MÉDICALE ESPAGNOLE DU SIÈCLE D'OR <i>Sarah PECH-PELLETIER</i>	179
COMMERCE FÉMININ DE SORTILÈGES MENSTRUELS (BOLOGNE, XVII ^e SIÈCLE) <i>Claudia PANCINO</i>	199
UN MÉDECIN SUR LE « THÉÂTRE DE SANG » FÉMININ : <i>LE TRAITÉ DES MALADIES DES FEMMES</i> DE CHAMBON DE MONTAUX (1784) <i>Jean-Christophe ABRAMOVICI</i>	217
LE SANG DANS LES VILLES, ENTRE MÉTIERS ET VIE DOMESTIQUE (ITALIE, XIII ^e -XVI ^e SIÈCLES) <i>Rossella RINALDI</i>	231
LE SANG ET LES MÉTIERS DE BOUCHE EN ITALIE ET EN FRANCE ENTRE MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE <i>Francesca PUCCI DONATI</i>	253

DEUXIÈME PARTIE
REGARDS EXTÉRIEURS (IMAGES, RÉCITS, SPECTACLES)
SUR DIVERSES ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES LIÉES AU SANG

SANG/S FOI NI LOI ? DES PICAROS ASSOIFFÉS DE RECONNAISSAN(G)CE <i>Cécile BERTIN-ELISABETH</i>	273
LE VISIBLE ET L'INVISIBLE : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA REPRÉSENTATION DU SANG DANS LES DEUX <i>BOUCHERIES</i> D'ANNIBALE CARRACCI <i>Ismène COTENSIN</i>	303
LA CHIRURGIE DANS LE BOUDOIR : SADE ET LA FASCINATION DU SANG <i>Vincent JOLIVET</i>	319
EXÉCUTIONS SOMMAIRES, BOURREAUX ET SENTENCES ARBITRAIRES DANS LES <i>FABLES THÉÂTRALES</i> DE CARLO GOZZI : LA SCÈNE COMME MÉTIER DU SANG ? <i>Cécile BERGER</i>	337
SPECTACLES SANGLANTS : REGARDS LITTÉRAIRES SUR LES BOUCHERS ET LES TUERIES À PARIS AU XVIII ^e SIÈCLE <i>Jennifer RUIMI</i>	361
GOYA : UN ARTISTE DE SANG, UN ARTISTE DU SANG <i>Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA</i>	381
GOYA ET LE MÉTIER DE PEINTRE : DU SANG À LA SANGUINE <i>Lydia VÁZQUEZ</i>	397

SANG COAGULÉ/SANG LIQUÉFIÉ : LES ARTS DE LA SCÈNE ET LE MIRACLE DE SAN GENNARO (NAPLES, XVII ^e -XVIII ^e SIÈCLES) <i>Costanza JORI</i>	409
LE SANG DES CONDAMNÉS : TRACE, TÉMOIGNAGE OU RELIQUE ? <i>Sophie HOUDARD</i>	435
GOUTTES DE SANG <i>Alain CANTILLON</i>	453
BIOBIBLIOGRAPHIES DES AUTEURS	475

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

Dans la continuité du volume *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés* (Orbis Tertius, 2022), cet ouvrage étudie diverses activités professionnelles liées au sang dans les espaces linguistiques et géopolitiques espagnols, français et italiens des xv^e-xviii^e siècles. Barbiers, bouchers, chirurgiens, anatomistes, légistes, etc. sont examinés à partir de documents de l'époque. Ces activités, touchant tant à la santé qu'à l'alimentation, à la justice, à la guerre et aux divertissements, sont d'abord abordées sous l'angle des pratiques et des nombreuses polémiques professionnelles dévoilant concrètement l'ampleur des conflits entre traditions (arts libéraux / arts mécaniques) et nouveautés techniques et scientifiques qui agitent l'Europe d'Ancien Régime. Les pratiques professionnelles interagissent aussi avec les représentations littéraires, théâtrales et figuratives contribuant dialectiquement à susciter, au fil du temps, transformations, involutions, évolutions particulièrement importantes dans l'approche de l'imaginaire collectif des métiers et professions en rapport avec le sang.

ISBN : 978-2-36783-397-2

ISSN : 2999-9731

info@editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.com